







Digitized by the Internet Archive
in 2015

October 1884

LES
SPLENDEURS DE L'ART
EN BELGIQUE.







HOPITAL DE SAINT-JEAN A BRUGES.

SPÉCIMENS DE L'ART

DE MÉDECINE

CHIRURGIE

PAR M. J. VAN DER BRUGEN, Médecin en chef de l'Hôpital de Saint-Jean.

BRUGES, Chez M. J. VAN DER BRUGEN, Médecin en chef de l'Hôpital de Saint-Jean.

1847.



BRUGES.

chez M. J. VAN DER BRUGEN, Médecin en chef de l'Hôpital de Saint-Jean.

1847.

1847.

BRUGES. Chez M. J. VAN DER BRUGEN, Médecin en chef de l'Hôpital de Saint-Jean.

(1847. 1847.)

HOPITAL DE SAINT-JEAN, A BRUGES.



PANNEAU DE LA CHASSE DE STE-URSULE.

(Hans Hemling.)

LES
SPLENDEURS DE L'ART
EN BELGIQUE.

—•••••—
T B T B T B

PAR MM. H. G. MOKE, ÉD. FÉTIS ET A. VAN HASSELT.

~ ~ ~
ILLUSTRATIONS

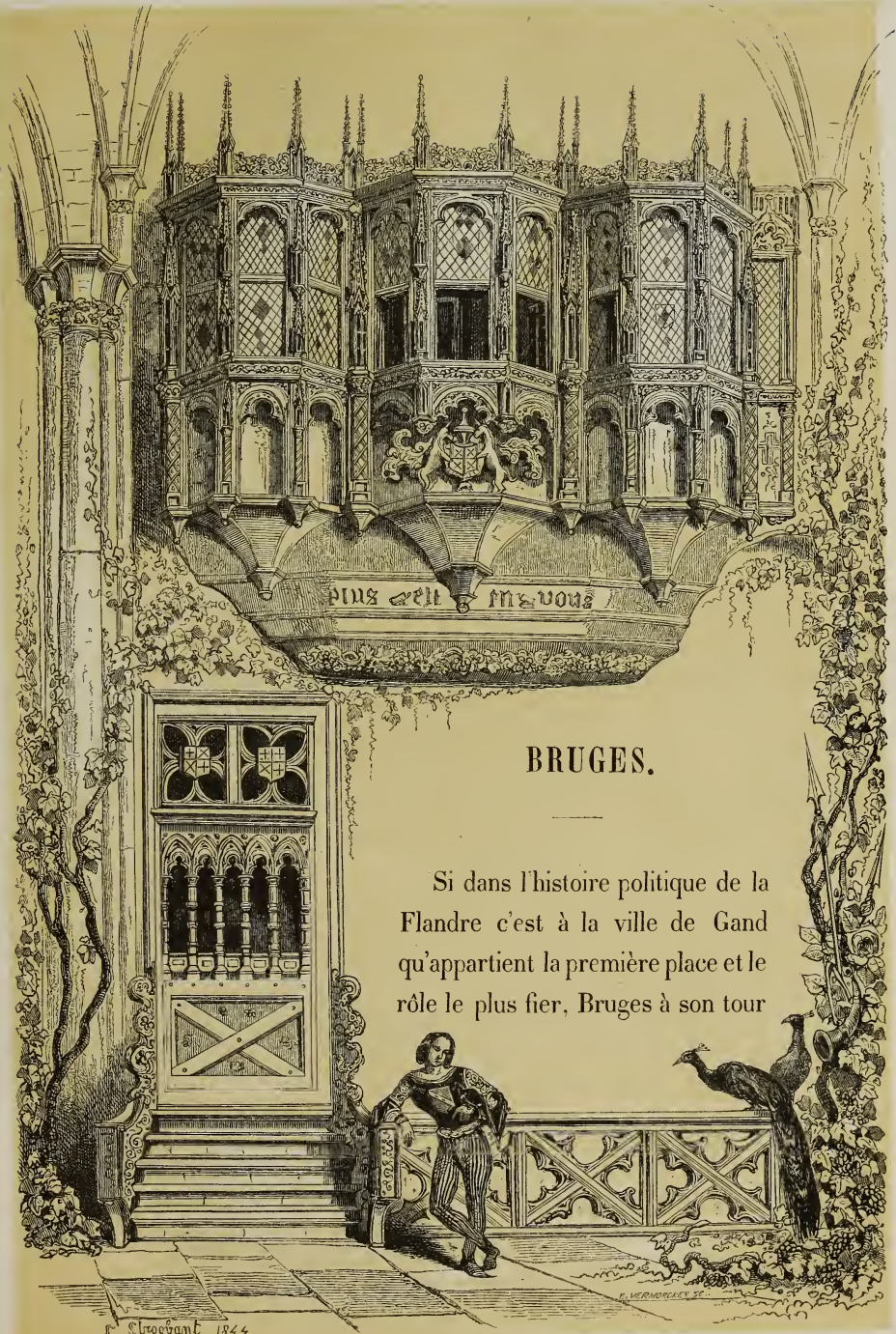
PAR MM. HENDRICKX ET STROOBANT.

~ ~ ~
PUBLIÉ PAR LES SOINS DE M. CHARLES HEN.



BRUXELLES.
MELINE, CANS ET COMPAGNIE, ÉDITEURS,
Boulevard de Waterloo, 35.

—
1848



PLUS C'EST EN VOUS

BRUGES.


Si dans l'histoire politique de la Flandre c'est à la ville de Gand qu'appartient la première place et le rôle le plus fier, Bruges à son tour

peut réclamer la meilleure part d'une autre gloire, celle qui naît du culte des arts. Là paraissent s'être développés d'abord ces nobles instincts de grandeur et de magnificence qui brillèrent de même à Florence, à Venise et plus tard à Anvers. La prospérité commerciale y avait appelé la splendeur des habitudes, et l'opulence des marchands ouvrait une large sphère aux efforts du génie. Mais la richesse tout en protégeant l'art, ne saurait lui donner l'inspiration. C'est aux sources de la pensée que se puise le sentiment du beau, et les cités où il rayonne ne peuvent avoir eu pour seul privilège celui d'être riches.

La ville qui fut le berceau de l'art flamand semble avoir possédé avant tout une race d'hommes ardente et naïve, sévèrement nourrie dans la foi des croyances profondes, mais prompte à l'enthousiasme et à la passion. Chaque page de son histoire est pleine de poésie. Qu'on se représente ces marchands, alors les plus riches du monde, s'agenouillant devant Philippe le Bel, pour soustraire à l'avidité du soldat non pas leurs magasins et leurs trésors, mais ce qu'ils regardaient comme leur bien le plus précieux, la sainte châsse où se conservait le sang du Christ. Pleins de magnificence dans leurs fêtes, prodigieux de leurs richesses pour la parure de leurs épouses qui éclipsaient les reines étrangères, ils n'en étaient que plus rudes au combat et plus intrépides dans le danger. Ce furent les mêmes hommes qui allèrent presque seuls combattre à pied dans la plaine de Courtrai, contre la plus brillante chevalerie du monde. Peu de temps après, leurs vaisseaux découvrant le chemin de l'Amérique donnaient aux Açores le nom d'Iles Flamandes.

A côté de cette bourgeoisie à la fois pieuse et forte, la glorieuse cité possédait aussi une cour chevaleresque. Là résidaient le plus souvent ces vaillants comtes de Flandre, les princes les plus magnifiques de leur époque. Là vint ensuite se grouper autour des ducs de Bourgogne toute cette brillante noblesse, pour laquelle fut institué à Bruges même l'ordre de la Toison d'or. Là régnaient dans leur antique éclat ces jeux guerriers qui retraçaient l'image des batailles, et quand le roi René voulut donner à la Provence le code des tournois.

BRUGES.



CHAPELLE DE LA TOISON D'OR.

(H. Hendrickx)

... ..

... ..

... ..

THE BRIGES BRARY

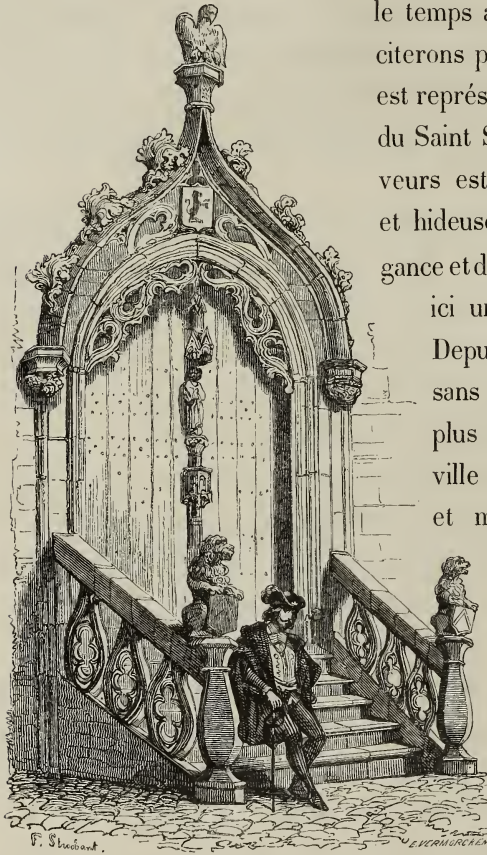
(1890)



il prit pour modèle les joutes qu'il avait vues à Bruges. Tout contribuait donc à développer dans l'esprit des habitants cet enthousiasme des grandes choses, qui agrandit l'homme lui-même. On ne parlait, dit le vieux poète Van Maerlant, que de Roland et d'Olivier, de Lancelot et de Gauvain ; et c'était un chevalier flamand qui criait aux siens sur le champ fatal de Bouvines : « Que chacun songe maintenant à être digne de celle qu'il aime ! »

Telles furent les sources de poésie et d'émotion d'où jaillit la pensée des vieux artistes brugeois. Aussi verrons-nous régner longtemps dans leurs ouvrages ces nobles et chastes tendances que la richesse seule n'eût pu produire, qu'elle finit même par altérer. Le génie qui les animait était celui de leur ville, et elle en reçut l'empreinte ineffaçable. Depuis le jour (1521) où Albert Durer s'écriait en y entrant : « Belle et noble cité ! » nul étranger doué du sentiment des arts n'a pu fouler avec indifférence le sol où l'inspiration antique a laissé tant de traces. « Gand, Louvain, Anvers, Malines sont de belles villes, disait vers la même époque Adrien Barland, le plus docte écrivain qu'eût produit la Zélande : mais leur beauté n'est rien auprès de celle de Bruges. » On comprend cet enthousiasme à la vue des anciens tableaux qui reproduisent les monuments dont la cité s'enorgueillissait. Les sept merveilles brugeoises, que les peintres ont parfois réunies, surpassaient en magnificence tous les édifices des capitales voisines. Le temps a épargné deux de ces chefs-d'œuvre (l'hôtel de ville et la tour de la halle) ; les autres, détruits ou mutilés depuis la décadence de cette ville naguère si florissante, ont moins succombé sous les outrages du temps que sous l'ignorance et l'incurie des générations nouvelles. En effet, la ruine du commerce et la fermeture du port entraînèrent à leur suite un état de torpeur, pendant lequel la population appauvrie parut devenir entièrement indifférente aux monuments de sa grandeur antique, dont elle ne comprenait même plus la beauté. Il existe une vue de Bruges, dessinée sur une grande échelle par Marc Gérard, vers la fin du seizième siècle, et qui semble hérissée de clochers et de tours. Cent ans après, Sanderus faisait graver pour sa *BELGIQUE ILLUSTRÉE* une partie des monu-

ments qui subsistaient encore; mais le mauvais choix et l'imperfection de ces gravures ne peuvent donner qu'une faible idée des édifices que



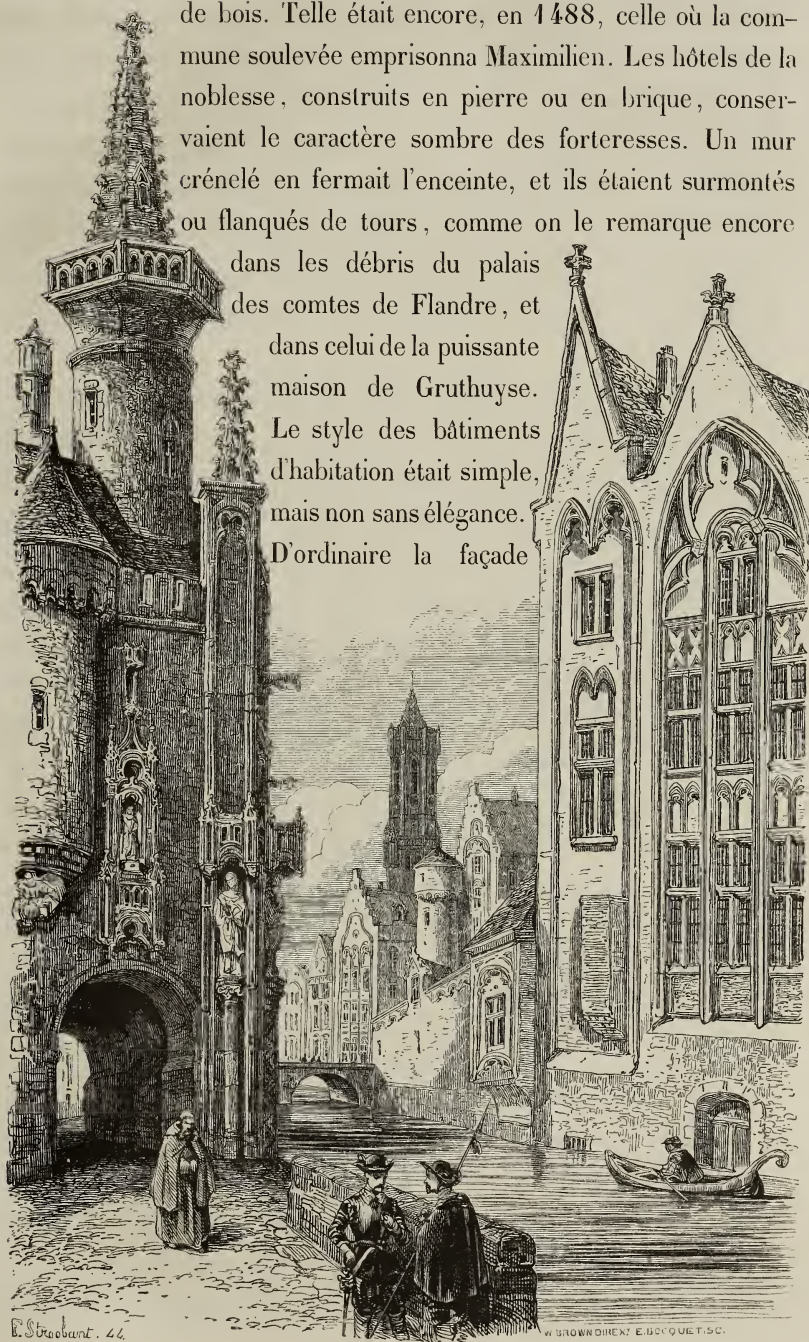
le temps avait laissés debout. (Nous citerons pour exemple la planche où est représenté l'escalier de la chapelle du Saint Sang : le burin de ses graveurs est parvenu à rendre lourde et hideuse cette œuvre pleine d'élé-gance et de richesse, dont nous offrons ici un fragment à nos lecteurs.)

Depuis cette époque on a continué sans relâche à effacer de plus en plus les vestiges de l'ancienne ville : églises, chapelles, palais et maisons, tout a été livré à la pioche des destruc-teurs. Nous avons vu nous-mêmes mutiler et raser des tours, dégrader des façades, abattre des con-structions monumentales, en un mot poursuivre sans interruption l'œuvre du

vandalisme. Et cependant, après tant d'atteintes fatales, Bruges offre encore à chaque pas quelque noble débris de son antique magnifi-cence; car nulle cité dans le monde septentrional n'avait reçu de l'art une parure plus brillante.

Toutefois il ne faut pas croire que cette splendeur même date tout entière des plus beaux jours de la ville. Le génie artistique, dans son développement mystérieux, ne se consacra d'abord qu'à ce qui était grand ou sacré. On ne le voit guère, dans les premiers âges, prodiguer ses efforts à embellir d'autres édifices que les monuments. Les con-structions privées n'avaient qu'une importance médiocre. Ce peuple

aux pensées fières, à l'opulence inépuisable, habitait de simples maisons de bois. Telle était encore, en 1488, celle où la commune soulevée emprisonna Maximilien. Les hôtels de la noblesse, construits en pierre ou en brique, conservaient le caractère sombre des forteresses. Un mur crénelé en fermait l'enceinte, et ils étaient surmontés ou flanqués de tours, comme on le remarque encore dans les débris du palais des comtes de Flandre, et dans celui de la puissante maison de Gruuthuyse. Le style des bâtiments d'habitation était simple, mais non sans élégance. D'ordinaire la façade



présentait une seule arcade, qui s'élançait de la base jusqu'au sommet, embrassant ainsi l'édifice entier dans sa vaste ogive. Cette arcade, qui donnait à l'ensemble un air de force et de grandeur, était fermée par un mur moins saillant, dans lequel se trouvaient ménagées deux ou trois lignes de fenêtres, rarement décorées d'ornements en relief. L'agencement harmonieux des diverses parties faisait la seule beauté du bâtiment ; mais cette beauté ne laissait pas que d'être souvent merveilleuse, tant il y avait de goût et d'intelligence chez ces vieux constructeurs de cathédrales et d'hôtels de ville, qui s'appelaient alors maîtres maçons.

En réunissant dans un même cadre les débris que Bruges conserve encore des bâtiments de cette époque, on voit reparaître l'ancienne cité avec sa physionomie pleine d'expression. Qu'on l'anime en y jetant les flots de peuple qui bruissaient dans ses larges rues, de riches bourgeois au costume lombard, des marchands de toutes les contrées, des seigneurs de toutes les cours ; qu'on y ramène Philippe le Bon victorieux, ou Maximilien prisonnier de la commune, et le passé va revivre. Mais qui nous montrera l'obscur atelier où, pour la première fois, le diamant vaincu par l'industrie patiente de l'homme se laissa tailler par Louis de Berchem ? Que reste-t-il de la maison qu'habitait Jean Van Eyck, et où sans doute le bon roi René d'Anjou avait appris la peinture flamande qu'il était si fier de connaître ? Quel fut l'asile de ces modestes « tailleurs d'images » qui furent les créateurs de la gravure sur bois, et dont les essais, comme on le reconnaît aujourd'hui, préparèrent l'avènement de l'imprimerie ? Où travaillait enfin ce Colard Mansion, qui semble avoir frayé la voie aux Plantin et aux Elzevir ? Ici la ville est muette, et à défaut de traditions locales nous sommes réduits à chercher dans les œuvres mêmes de l'art le secret de sa destinée.

Le génie des peuples, comme leur puissance, se développe d'abord dans l'obscurité. Si l'on jette les yeux sur les essais de la sculpture avant le onzième siècle, tels que nous les montrent encore les figures en relief qui décorent d'anciens fonts baptismaux à Termonde et à Zedelghem, on croit voir un souvenir confus des ouvrages romains se

réfléchir encore dans ces grossières images ; mais le dessin était devenu d'une barbarie effroyable, et il semble que l'imagination des peuples eût perdu le pouvoir de s'élever jusqu'à l'idée du grand et du beau. Il se trouve à Bruges même un bas-relief de cette époque, situé dans la crypte de la chapelle du Saint Sang et représentant le Baptême du Christ ; c'est un monument curieux pour l'histoire de l'art, mais où l'on chercherait en vain quelque indice de talent et de progrès. Ce n'est qu'à partir de l'an 1000, et surtout pendant l'époque des croisades que l'intelligence des artistes parut se réveiller. Il se répandit alors dans le nord de l'Europe un nouveau genre d'images sacrées : c'étaient les figures que l'Orient avait adoptées pour représenter les sujets religieux. Elles offraient trois types principaux : le Christ, la Vierge et l'Ange, qui furent souvent reproduits dans les églises latines par des peintres grecs ; car ces derniers étaient attirés dans l'Occident où ils excitaient l'admiration, tandis qu'ils se trouvaient souvent persécutés à Constantinople. Leurs ouvrages sont remarquables par l'élévation de la pensée qu'ils expriment. On voit que le peintre veut indiquer une nature plus haute et plus noble que celle de l'humanité. Toutefois ces créations du génie grec ou syrien (dont les exemples ne nous manqueront pas dans la suite de ce travail) ont quelque chose d'outré et d'hyperbolique : la forme y est sacrifiée à la convention, et la vérité au symbole. C'est par là qu'elles blessent maintenant nos yeux accoutumés à une exécution plus correcte, plus harmonieuse et plus sage. Elles firent naître la pensée artistique ; mais l'art lui-même restait à créer.

Par quels degrés se forma-t-il ? Les monuments que possède l'Italie permettent de suivre pas à pas ses progrès dans cette contrée ; mais en Flandre la chaîne des temps est rompue. Il n'y a presque rien qui frappe nos regards entre les ouvrages du douzième siècle, encore tout byzantins, et ceux du quinzième qui nous montrent l'école de Bruges en possession de la peinture à l'huile, de la science du dessin et même de la perspective. On dirait que les Van Eyck, dont les chefs-d'œuvre nous apparaissent alors dans toute leur magnificence, en ont emprunté le secret à des contrées étrangères ou qu'ils ont inventé en un jour,

non pas seulement la couleur à l'huile, mais l'art tout entier. Nul doute cependant que cette brillante école, dont ils devinrent les chefs, n'eût été précédée de plusieurs générations d'artistes : car la peinture italienne n'atteignit la même hauteur qu'après deux siècles d'efforts et de progrès constants, depuis les premiers maîtres de Sienne et de Pise jusqu'au Florentin Masaccio. Mais au lieu de peindre à fresque sur des murs de pierre et de marbre, les anciens peintres flamands traçaient leurs figures sur l'enduit fragile dont la brique était revêtue, et qui souvent ne tardait pas à disparaître. Quant aux tableaux sur bois, l'humidité du climat leur était funeste : les panneaux finissaient par se disjoindre et la couleur par se détacher. L'incurie des possesseurs, qui ne se souciaient plus de conserver ces images sans éclat à côté des productions brillantes de la couleur à l'huile, fut une nouvelle cause de destruction plus funeste que la guerre et l'incendie. Ainsi s'effacèrent presque toutes les traces du premier âge de la peinture flamande.

C'est donc aux monuments de la sculpture que nous devons recourir pour combler l'immense lacune qui sépare les premiers essais de ces vieux artistes des glorieux ouvrages de leurs successeurs. Remarquons toutefois que nos statuaires eux-mêmes n'avaient guère à leur disposition que des matériaux d'une solidité bien inférieure à celle du marbre italien. Ils faisaient principalement usage de bois de chêne ou de tilleul, et d'une pierre blanchâtre qui ne résistait point à l'action de l'air. Aussi le temps n'a-t-il épargné que quelques débris de leurs plus anciens ouvrages. Mais Bruges en possède encore un que le hasard a conservé, et qui remonte au commencement du treizième siècle. C'est un bas-relief qui décorait la façade de l'hôpital Saint-Jean. Ce vieil édifice paraît avoir été rebâti vers l'an 1220 à l'instigation de maître Mathias, le prédicateur le plus éloquent de l'époque, qui sut intéresser à cette entreprise la piété et la munificence des magistrats. Au-dessus de la porte et dans la double arcade qui la surmontait, se trouvaient encadrées de riches sculptures, dont une partie est détruite; mais des constructions plus récentes ayant abrité dans la suite un pan de l'ancienne muraille, ce qui restait de ces grands tableaux de pierre nous a été conservé,

un côté mutilé et méconnaissable, l'autre encore entier. Ce dernier offre une vaste composition à plusieurs plans, dont les scènes se trouvent superposées de même, à peu près, que dans les peintures de l'époque suivante. L'on aperçoit au sommet le Christ couronnant la Vierge.



tandis que des deux côtés s'inclinent deux anges. Ce sujet, familier aux peintres byzantins, rappelle quelques-unes de leurs plus grandes pages; mais le style de l'artiste flamand a déjà un autre caractère. Sa manière est simple et naïve, sans manquer d'élégance et d'expression. L'exagération orientale a fait place à la douceur. On ne voit plus rien de dur dans les traits, rien de brusque dans les mouvements, rien même de trop roide dans les attitudes. Et cependant le sculpteur encore timide n'ose pas dans cette partie de son œuvre s'écarter beaucoup des modèles anciens : il conserve au Christ et à sa Mère les types consacrés par l'école orientale et qu'il n'était pas permis d'altérer; mais aussitôt que la tradition n'enchaîne plus son ciseau les images deviennent neuves, gracieuses, variées.

Le sujet du bas-relief inférieur est la mort de la Vierge et il a pour théâtre la terre où elle vient de payer tribut à la mort. Son corps inanimé, déjà recouvert du voile funèbre, est entouré par les apôtres

dont la figure et l'attitude expriment une profonde douleur. Mais le Christ revenu au milieu d'eux a recueilli lui-même l'âme sans tache et se prépare à la transporter dans le séjour divin. Elle est représentée sous la forme d'un enfant (suivant une autre coutume orientale, dont la tradition se conserva aussi chez nos anciens peintres), et l'artiste a su donner encore une expression assez imposante à l'image du Dieu chargé de cette petite figure. Mais les groupes vraiment sublimes sont ceux des apôtres, qui tous animés du même sentiment ne laissent d'offrir une variété infinie de caractère, d'attitude et pour ainsi dire de pensée. C'est là surtout que le sculpteur est devenu poète, et ni les mutilations que son œuvre a subies, ni la peinture barbare dont elle a été recouverte par le pinceau d'un barbouilleur moderne, n'ont pu lui ôter ses droits à notre admiration.

Ce n'est qu'en Italie que le treizième siècle semble avoir produit des ouvrages d'un mérite égal à celui de ce morceau précieux, et encore le célèbre Nicolas de Pise, regardé comme le restaurateur de la sculpture dans ce pays, n'apparaît-il qu'en 1225, c'est-à-dire quelques années après la reconstruction de l'hôpital Saint-Jean. Si l'on compare le style des deux maîtres, chacun a des avantages qui lui sont propres. L'Italien montre déjà dans quelques-unes de ses productions une connaissance plus parfaite des formes et des proportions du corps, avantage dû sans doute à l'étude des modèles antiques qu'il avait sous les yeux : en revanche, l'auteur inconnu du morceau de Bruges l'emporte par l'expression et par la grâce naïve de ses figures. Il est vrai que nous ne possédons de lui qu'une seule œuvre ; mais le bas-relief qui se trouve à côté du sien et qui est d'une main différente, offre encore, quoique mutilé, les marques d'un talent tout aussi remarquable. Il existait donc en Flandre plus d'un sculpteur déjà digne de ce nom : et bien au-dessus des ouvriers ignorants qui chargeaient d'images grossières les nobles cathédrales d'Angleterre et de France. Aussi ne doutons-nous pas que quelques statues d'un style exceptionnel, que l'on admire dans les monuments anglais et que leur beauté même a fait attribuer à des artistes italiens, n'appartiennent en réalité à ces vieux maîtres

flamands qui ont laissé plus d'une trace de leur passage dans l'île voisine.

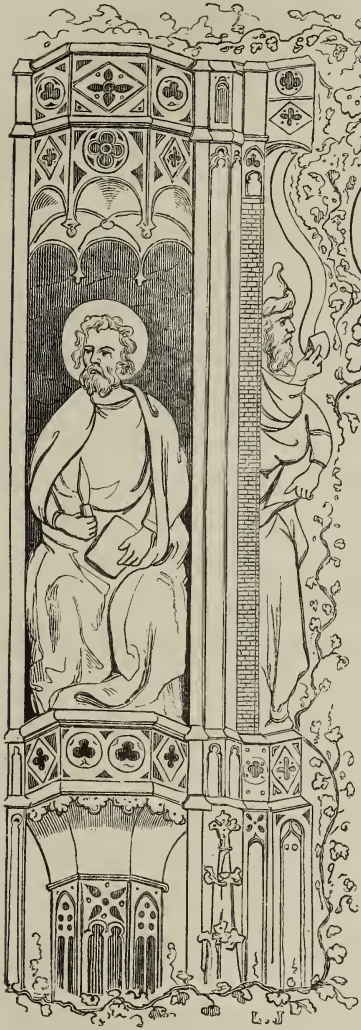
On ne saurait trop déplorer la destruction des autres morceaux de sculpture dont s'enrichit à cette époque la cité flamande, et qui sans doute offraient la même supériorité. Par malheur, le bas-relief de l'hôpital est le seul ouvrage de ce genre qu'ait épargné le temps. Les débris des pierres sépulcrales du treizième et du quatorzième siècle annoncent presque tous l'œuvre de mains également habiles; mais ces débris sont aujourd'hui informes, et peut-être faut-il moins en accuser les années que l'ignorance des générations nouvelles. Depuis l'extrême décadence où Bruges avait fini par tomber, on n'y comprenait plus ni la valeur des œuvres antiques, ni le respect dû au passé. Nous avons vu nous-même employer comme matériaux, pour des réparations modernes, les pierres que le ciseau des anciens artistes avait ciselées avec un talent admirable. Une des plus curieuses de celles qu'on peut encore apercevoir, située à l'entrée de l'église de Saint-Jacques, a été creusée pour donner passage à un ruisseau; ailleurs on les a sciées et retournées pour servir au pavement. Il s'en trouve une dans l'église de Damme à la beauté de laquelle nous avons fait allusion dans LA BELGIQUE MONUMENTALE, et que l'on vient d'enterrer sous un nouveau dallage au moment même où nous traçons ces lignes. Ainsi le vandalisme de l'ignorance poursuit encore l'œuvre de destruction commencée autrefois par le vandalisme de l'impiété.

Il reste cependant une autre sorte d'ouvrages antiques qui ont échappé en partie à cette indifférence sacrilège; ce sont les grandes tables de cuivre qui à l'époque de l'opulence de la ville étaient employées au lieu de marbre pour recouvrir la sépulture des plus riches habitants. Sur ce cuivre, soigneusement poli, se dessinait en émail la figure du mort entourée de symboles et d'ornements de toute espèce. C'étaient en quelque sorte d'immenses esquisses qui faisaient relief tant que l'émail y restait attaché, mais qui à la longue n'offraient plus qu'une gravure en creux, triste et noire comme celles de nos tombeaux. On ne sait pas de quelle époque datait l'adoption de ces tombes de métal. En Angleterre, où l'usage paraît en avoir été introduit dès le commence-

ment du treizième siècle, elles sont regardées comme une imitation des usages flamands. « Elles se trouvent surtout, dit M. Hartshorne, dans les provinces qui fournissaient de la laine à la Flandre, et près des côtes plutôt que dans l'intérieur du pays. Il en existe un grand nombre dans les comtés de Norfolk, de Suffolk, d'Essex, de Kent, de Leicester et surtout dans celui de Northampton, où il en reste encore cent trente-six. Mais elles sont rares dans l'ouest de l'Angleterre, et il n'en existe pas une seule dans le nord du pays de Galles. »

La valeur du métal dont cette classe de monuments étaient formés offrait un appât dangereux à l'avidité des malfaiteurs pendant les époques de troubles, et à la barbarie des administrateurs dans les temps de détresse. Aussi les villes flamandes n'ont-elles conservé qu'un petit nombre de ces planches funéraires, et Bruges n'en posséderait presque aucune si depuis quelques années les fabriques de deux églises (celles de Saint-Sauveur et de Saint-Jacques) n'avaient pris à tâche de recueillir celles qui subsistaient encore. Cette mesure salutaire mais tardive n'a pas sauvé les plus anciennes; car on en cite en Angleterre qui remontent à l'an 4208, tandis que la première et la plus curieuse que nous connaissions en Flandre ne date que de l'an 4300. Encore l'existence de celle-ci n'est-elle due qu'à un heureux hasard. Dès le xvi^e siècle, les lames de cuivre dont elle est formée furent arrachées du tombeau qu'elles recouvraient. Les iconoclastes, car c'est eux seuls que l'on peut accuser de ce crime, l'avaient déjà coupée en morceaux lorsqu'elle tomba entre les mains d'un brave ciseleur qui, vers 4645, s'avisait d'en rattacher les débris à l'aventure, pour graver sur le revers une autre inscription sépulcrale en l'honneur de nouveaux morts. Sous cette deuxième forme elle demeura incrustée dans le pavement de l'église de Saint-Jacques pendant plus de deux cents ans; mais au bout de cet intervalle la pose d'un nouveau pavé étant devenue nécessaire, la fabrique et le curé prirent le soin de mettre à part les épitaphes antiques. Celle-ci fut donc relevée et alors seulement on découvrit l'œuvre primitive étrangement morcelée, mais qui après tout avait moins souffert qu'on n'eût pu le craindre. En effet l'ancienne gravure s'y retrouve

presque entière à l'exception d'une ou deux bandes latérales qui portaient les inscriptions. Le rang et les titres du personnage ont ainsi disparu quoique la date de l'œuvre soit restée visible.



La planche entière formait une table de 8 à 9 pieds de hauteur sur 5 ou 6 de large. Elle représentait une arcade gothi-

que d'une extrême magnificence sous laquelle reposait un chevalier richement vêtu. L'attitude du mort était celle de la prière. Ses mains jointes sur sa poitrine indiquaient la pensée pieuse qui l'avait soutenu à ses derniers instants, et ses yeux encore ouverts semblaient élever leurs regards vers le ciel.

Le style de cette grande figure allie la noblesse à la simplicité; mais l'art éclate surtout dans les accessoires.

L'arcade, composée d'une suite de niches de l'architecture la plus élégante, porte les images des apôtres et des

prophètes, toutes dessinées de main de maître. A l'entour s'étend une riche bordure où les oiseaux s'entremêlent aux fleurs. Nous reconnaissons ici ce que le bas-relief de l'hôpital Saint-Jean n'avait

· Un autre fragment nous a permis de reconnaître son nom : il s'appelait Gilles de Namain.

pu nous apprendre, l'habitude qu'avaient déjà les artistes flamands de représenter ces étoffes damassées ou brodées d'or si communes dans les tableaux du xv^e siècle. Un graveur moderne rendrait à peine avec la même délicatesse les feuillages qui se déroulent autour de la légende, les broderies du manteau et tout ce qui appartient à l'ornementation. La beauté des caractères de l'inscription n'est pas moins remarquable : ils surpassent de beaucoup en grâce et en netteté ceux de l'époque suivante.

Si la perfection qu'offrent ces détails paraît d'abord ne pas être aussi frappante dans l'exécution de l'image principale, ce n'est point à l'ignorance du dessinateur, c'est à la nature de l'ouvrage, que cette différence doit être attribuée. Les accessoires, gravés en creux ou en relief, demeureraient tels que les avait tracés le burin ; les lignes qui dessinaient la figure et les draperies étaient seules destinées à recevoir l'émail. On les creusait profondément pour qu'il pût s'y fixer, et ce travail presque mécanique était abandonné à des subalternes. De là une certaine rudesse de trait qu'offrent les premiers monuments de ce genre, et qui est l'œuvre de l'ouvrier mais non de l'artiste.

Pour juger donc du mérite réel de l'ouvrage, c'est à l'effet général qu'il faut s'attacher ; le morceau que nous avons sous les yeux justifie à cet égard l'opinion reçue en Angleterre que les cuivres les plus anciens offrent le style le plus mâle et le plus expressif, malgré la roideur de l'exécution. Tel est le caractère serein du portrait que nous offre ici un tombeau, que cette image immobile respire encore la vie et la foi. On croit voir sa place marquée par les promesses de la religion à côté des personnages saints, dont les figures s'élèvent autour du mort et viennent se grouper au-dessus de sa tête.

Nous venons de dire que cette image est un portrait : il semble en effet résulter de l'examen des tombes anglaises que les graveurs s'attachaient fidèlement à la ressemblance, et les planches de Bruges en fournissent aussi de nombreuses preuves. Il s'en trouve une surtout, exécutée en 1387 et conservée dans l'église de Saint-Sauveur, qui rend avec une vérité presque hideuse la difformité de la vieillesse. Mais qu'on

ne s' imagine pas qu'en prenant ainsi la nature pour guide, l'artiste se contentât de la suivre en esclave : la pensée religieuse ne laissait jamais la tombe sans grandeur et sans poésie. Nous en avons l'exemple dans ce même portrait de vieillard au visage amaigri et creusé, dont il semblerait que l'art ne pût tirer aucun parti. Le maître qui s'était chargé de la décoration du monument n'a laissé entrevoir qu'une partie des traits du modèle. Il a caché le reste sous les plis du drap mortuaire et enrichi l'ensemble de sa composition des détails les plus gracieux. Le fond est formé par un tapis de fleurs d'une finesse inimitable. Une riante bordure de pampres lui sert d'encadrement. Aux quatre angles se dessinent les quatre Évangélistes, et de petits anges qui soutiennent les légendes semblent se jouer à l'entour. On dirait que cette richesse d'images est destinée à tempérer la nudité du tombeau. Mais le contraste même ne fait que mieux ressortir la pâle figure du mort qui est là couché dans son linceul, les yeux voilés, les mains jointes, et demandant grâce à Dieu au nom de Marie par ces paroles tremblantes qu'on voit sortir de sa bouche : « AVERTE FACIEM TUAM A PECCATIS MEIS ! MARIA, MATER GRATIÆ, MATER MISERICORDIÆ ! » Jamais peut-être l'imagination humaine n'évoqua de fantôme plus imposant que cet homme qui tremble sous le voile funèbre et qui se perd en quelque sorte dans ses larges replis. Plus on l'aperçoit incomplètement, plus l'impression est profonde. L'immense draperie qui l'entoure se déploie avec une majesté glaciale, et la prière qu'il prononce paraît un cri de désespoir, si pour nous rassurer le graveur n'avait posé sur sa poitrine une large croix qui domine le linceul même, et qui sans doute rayonnait jadis des nuances les plus vives de l'émail. Cette croix que réclamait la pensée chrétienne (car sans elle le spectateur eût tremblé devant la tombe) offrait cependant ce désavantage, au point de vue artistique, qu'elle coupait les plis de l'étoffe et semblait ainsi ôter à l'image quelque chose de sa beauté. Mais il fallait compléter l'idée, et les hommes de cette époque ne savaient pas mettre la forme au-dessus du sens. Une partie de l'effet a donc été sacrifiée pour que le signe du salut couvrit le sein du mort. Cependant la draperie prise dans son ensemble est si

fièrement jetée, si belle, si large, si vraie, qu'on s'aperçoit à peine du sacrifice qu'a fait le statuaire, tant son ouvrage conserve de grandeur¹.

Si l'on considère que les tombeaux sur lesquels ont été trouvés ces cuivres n'étaient point les mausolées des princes ou des grands du pays, ni même ceux d'hommes très-remarquables par leur opulence, on n'apercevra sans doute aucun motif de les attribuer à des artistes dont le talent fit exception. C'est donc l'art flamand à sa hauteur ordinaire, et non pas dans son essor le plus sublime, que nous représentent ces précieux débris du *xiv^e* siècle. Ils confirment entièrement ce développement rapide que les bas-reliefs cités plus haut nous avaient laissé entrevoir. L'exagération byzantine a disparu, mais la tendance à l'idéal est restée, et le culte de la pensée domine encore quoique l'étude des formes ait révélé au génie les secrets de la nature.

Ce n'est pas seulement à Bruges que brille cette perfection à laquelle étaient parvenus dès lors les maîtres antiques de la première école flamande. Il existe aussi à l'étranger des ouvrages qui suffiraient à leur gloire, et l'on nous permettra sans doute de signaler ici le plus important pour constater la justice que d'autres leur ont rendue avant nous. Trois imagiers de Jean sans Peur appelés Claus Sluter, Claus de Voussonne et Jacques de Baerze, furent envoyés de Bruges à Dijon en 1404 pour y décorer le tombeau de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre. L'œuvre de ces trois sculpteurs, dont le nom est oublié en Belgique, existe encore en France et les artistes français la déclarèrent égale à tout ce que l'Italie a produit de plus admirable. Voici en quels termes un des meilleurs juges que possède notre époque s'est exprimé sur ce mausolée et sur celui de Jean sans Peur, construit quarante ans plus tard d'après le même modèle. « Ces tombeaux, dont les détails sont comparables aux bas-reliefs de Ghiberti (les fameuses portes du Baptistère de Florence) et aux cariatides de Jean Goujon (l'orgueil de la sculpture française), me semblent, dit M. Viardot, les plus précieuses reliques de l'époque qui précéda

¹ Un cuivre de 1459 placé à Saint-Sauveur reproduit les mêmes combinaisons, mais avec moins de supériorité dans le dessin.

DIJON.



TOMBEAU DE PHILIPPE DE HARLOT.

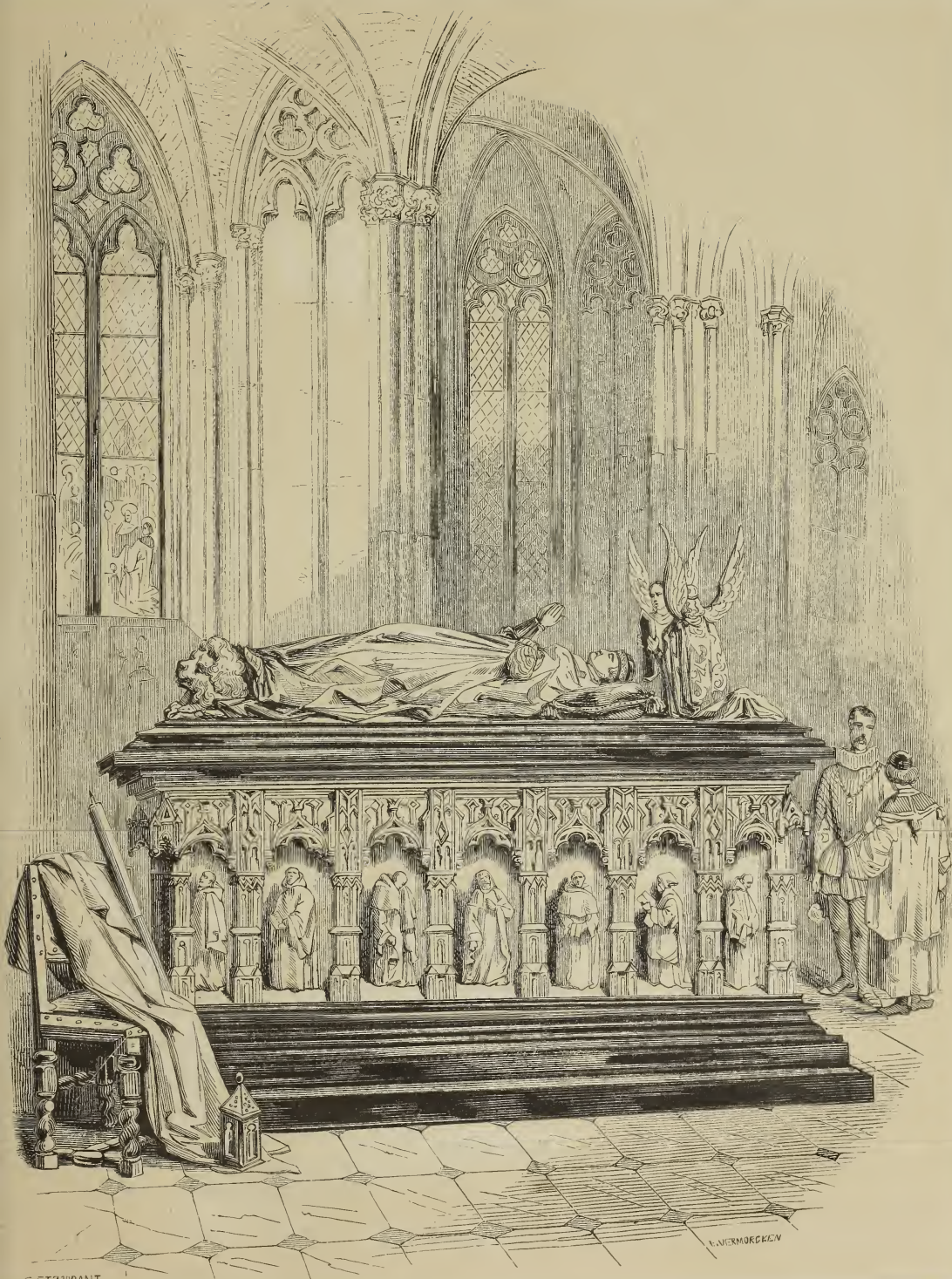
(Claus Sluter, Claus de Voussonne et Jacques de Baerze.)

DION

Le premier tableau de la série est intitulé 'Dion' et représente un jeune homme assis sur un banc, regardant vers le spectateur.

C'est un portrait d'un jeune homme, probablement le fils de l'artiste, qui est représenté dans une pose détendue, assis sur un banc. Le tableau est caractérisé par une palette douce et une composition équilibrée. Le jeune homme est vêtu d'une robe simple, et son regard est dirigé vers le spectateur avec une expression calme et réfléchie. Le fond est traité avec des tons neutres, ce qui met en valeur le sujet principal.

Le second tableau de la série est intitulé 'Dion' et représente un jeune homme assis sur un banc, regardant vers le spectateur. C'est un portrait d'un jeune homme, probablement le fils de l'artiste, qui est représenté dans une pose détendue, assis sur un banc. Le tableau est caractérisé par une palette douce et une composition équilibrée. Le jeune homme est vêtu d'une robe simple, et son regard est dirigé vers le spectateur avec une expression calme et réfléchie. Le fond est traité avec des tons neutres, ce qui met en valeur le sujet principal.



« immédiatement la renaissance. Tous les détails de ces édifices en
 « miniature, ces ogives hautes de trois pieds, ces cloîtres où se pro-
 « mènent des personnages de quinze pouces, ces clochetons, ces ange-
 « lots, ces dentelles de marbre et d'albâtre, réunissent le fini le plus
 « pur, la plus étonnante perfection du travail, à l'élégance du dessin,
 « à l'harmonie des proportions, à l'heureuse combinaison des parties.
 « Les statuettes de pleureurs surtout, c'est-à-dire de moines et d'offi-
 « ciers du palais, qui prient ou se lamentent, sont vraiment merveil-
 « leuses. Il y a là quatre-vingts figurines, dont chacune prise isolément
 « est un petit chef-d'œuvre ; et leur réunion en augmente encore, par
 « l'effet du contraste, le mérite et la beauté. La variété singulière de
 « leurs poses toujours naturelles, de leurs expressions toujours vraies
 « et profondes, le caractère des têtes, le jet des draperies, la délicatesse
 « du ciseau, surpassent véritablement tout ce qu'on peut attendre. »



Ces hommes, dont le ciseau créait ainsi à l'étranger des merveilles dont la Flandre peut encore à bon droit se montrer fière, n'ont-ils laissé aucune trace sur le sol même de leur patrie ? Déplorable effet des commotions dont la Belgique a été si souvent le théâtre ! Il ne nous reste pas un seul monument où nous puissions reconnaître avec certitude la main de ces sublimes imagiers. Peut-être seulement oserions-nous leur attribuer une figure d'ange gravée sur cuivre, et conservée dans l'église de Saint-Jacques. C'est là en effet un morceau qui rappelle leur style, et le caractère en est à peu près le même que celui des génies dont le mausolée de Dijon est orné. Mais comme l'inscription en a été perdue, ce n'est que par conjecture qu'on pourrait en fixer la date : car le type de l'ange est peut-être celui qui a le

moins varié avant le xvi^e siècle. Les peintres byzantins avaient enseigné à l'Europe à représenter ces esprits célestes sous des formes presque virginales. Les frères Van Eyck et la vieille école de Cologne conservèrent cette tradition et nous voyons encore aujourd'hui leurs figures revivre dans plus d'une œuvre moderne. Mais nos archanges aux jambes et aux bras nus ont perdu la chasteté de l'image byzantine ; ceux des premiers tableaux à l'huile n'ont que de la grâce et de la légèreté sans force : l'idée orientale ne se reproduit avec toute sa sublimité que dans un petit nombre de pages, dont le cuivre de Bruges nous paraît une des plus anciennes et des plus parfaites. L'artiste a su, en effet, y réunir les conditions de pureté et de grandeur dont l'alliance peut seule représenter un être supérieur à la nature humaine. La tête de l'ange, pleine de charme et de douceur, siérait presque à une femme ; mais de ses épaules jaillissent des ailes flamboyantes qui s'élèvent vers le ciel avec rapidité, tandis que le reste de cette chaste figure est voilé aux regards humains par une robe à longs plis drapée avec une majesté indicible. Il n'y a plus là de chairs et de muscles auxquels vienne se heurter l'étoffe : c'est un corps plein de souplesse sur lequel la draperie se déploie de son propre mouvement sans accuser d'autres formes que des contours à la fois simples et gracieux. On incline le front devant cette belle et sereine image qui n'a de ressemblance avec l'homme que pour l'ennoblir. Et cependant, ce chef-d'œuvre n'était, selon toute apparence, qu'un simple support placé à côté d'une inscription tumulaire. Le bras gauche, qui soutenait probablement l'écusson armorié, a perdu la main : celle qui reste tient encore un casque dont le cimier pyramidal est couronné par une tête de More.

A côté de ces glorieuses créations du burin et du ciseau, l'on ne saurait douter que la peinture aussi n'eût déjà ses merveilles. Les progrès du dessin sont attestés par les figures mêmes que copiait le graveur ; l'intelligence de la composition éclate dans les œuvres du statuaire : il n'y avait donc que la science du coloris qui pût manquer au peintre. Longtemps en effet elle resta dans l'enfance ; car,

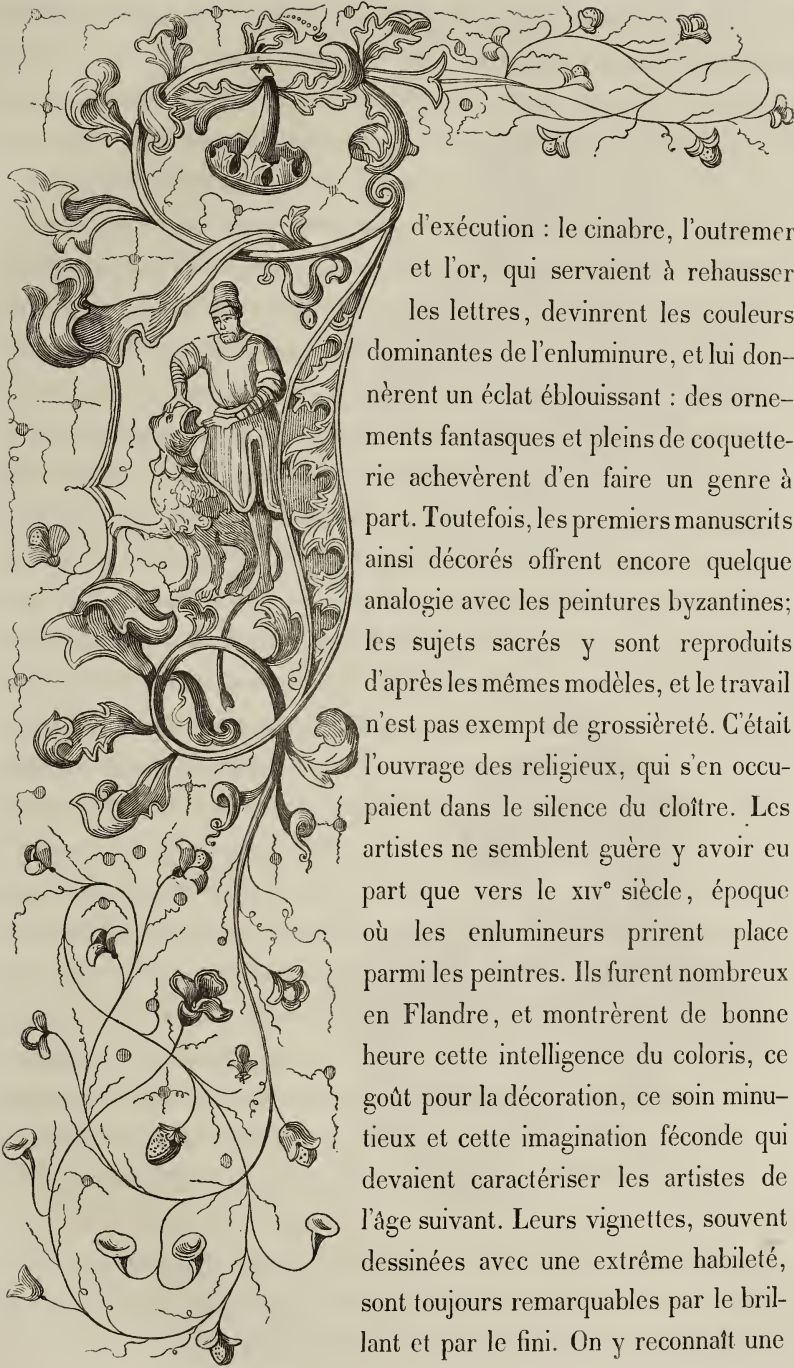
loin de nuancer leurs couleurs, les premiers maîtres les appliquaient grossièrement sans distinction de la lumière et de l'ombre. Les vitraux coloriés, à partir de 1300, montrent plus d'intelligence : mais comme ce genre d'ouvrages avait ses procédés à part, ce n'est point à cette source que nous pourrions puiser une idée exacte de l'état général de la peinture. Resteraient les vieux tableaux, qui n'ont pas été recueillis avec le soin qu'ils auraient mérité. Ceux que nous avons pu voir et qui étaient antérieurs à l'invention de la peinture à l'huile (c'est-à-dire à l'époque où l'art changea de face) avaient pour caractère général, quoiqu'à un degré différent, la dureté des tons et une certaine sécheresse produite par l'absence des demi-teintes. A l'exemple des Grecs et des Romains, les artistes du moyen âge peignaient par hachures comme burinent les graveurs. Les coups de pinceau qui restaient visibles à l'œil étaient toute délicatesse à l'exécution : la couleur crue et terne n'avait rien qui flattât la vue ; la forme seule faisait impression sur l'esprit. De là, sans doute, le style rude et sévère que conservaient ces anciens maîtres, assez longtemps même après les premiers progrès de l'art. Mais dans le cours du seizième siècle, on aperçoit les indices certains de cette grande révolution artistique dont le moment approchait, et qui, sous les auspices des deux Van Eyck, devait assurer à jamais le triomphe de la peinture. Dès l'an 1370, le fameux maître Wilhelm, justement regardé comme le chef de l'école de Cologne, s'éleva jusqu'au sublime dans la représentation des sujets religieux. Les artistes de Bruges ne lui étaient point inférieurs, si nous en jugeons par un tableau du même temps qui s'y conservait encore il y a quelques années. « Leur manière de peindre, dit un savant étranger (M. Passavant de Francfort), n'offre pas cet art de fondre les couleurs que possédait déjà l'école rhénane : cependant les nuances ne laissent pas que d'être assez douces. Les têtes sont remplies de grâce, le jet des draperies large et grandiose, et le caractère tout à fait différent de celui des peintures de Cologne. On dirait que c'est par de pareilles productions que s'est formé le talent d'Hubert Van Eyck pour atteindre au degré de perfection que nous admirons

dans ses tableaux. Néanmoins le style et les détails annoncent une époque antérieure à lui¹.

Il résulte de ce témoignage, dont la sincérité fait honneur à l'écrivain allemand, que l'école flamande avait dès lors un caractère original, et qu'à elle seule appartient l'honneur de former le grand artiste qui inventa la peinture moderne. Les peintres wesphaliens, dont on a voulu quelquefois que Van Eyck fût l'élève, n'ont rien de sa manière ; mais il existait à Bruges, avant lui, des maîtres dont le style est à peu près le sien et dont on prendrait les ouvrages pour les essais de sa jeunesse. Voilà donc ceux dont il fut le disciple et le continuateur. Il est inutile de débattre en quel lieu il avait reçu le jour, puisque c'est en Flandre qu'il a trouvé l'art. Il y vécut au milieu des grands ouvrages dont nous venons de parcourir les restes, et peut-être était-ce là seulement qu'il pouvait s'élever au-dessus de tous ses prédécesseurs, pour ouvrir enfin à l'art des voies nouvelles.

Mais pour mesurer la tâche que sut remplir ce puissant génie, il faut que nos regards embrassent tout ce que l'art avait produit jusque-là. La calligraphie avait donné naissance à des peintures d'une autre espèce, genre longtemps abandonné par les artistes modernes et auquel pourtant on ne saurait refuser ni un certain mérite, ni même une part d'influence sur les progrès de l'âge suivant. Ce sont les enluminures, comme on les nommait alors, c'est-à-dire les miniatures sur vélin consacrées à l'embellissement des manuscrits. Rien de moins semblable aux tableaux des anciens maîtres, esquissés d'un trait large et peints d'une touche rude, que ces vignettes délicates et mignonnes dont la patience des moines avait chargé la marge des missels, et qui furent ensuite imitées par les peintres. Le manque d'espace exigeait une merveilleuse finesse

¹ Voici la partie la plus essentielle du passage allemand dont nous avons abrégé la traduction. « Auch sind die Charaktere der Köpfe und die Gewandung *von denen jener Schule (der Kölner) ganz abweichend, eigenthümlich*, und von der Art das Man sich vorstellen konnte, Hubert Van Eyck habe sich an solchen Werken zu dem grade der Vortreflichkeit herangebild, welchen wir in seinen werken bewundern. PASSAVANT, Kunstreize, p. 548.



d'exécution : le cinabre, l'outremer et l'or, qui servaient à rehausser les lettres, devinrent les couleurs dominantes de l'enluminure, et lui donnèrent un éclat éblouissant : des ornements fantasques et pleins de coquetterie achevèrent d'en faire un genre à part. Toutefois, les premiers manuscrits ainsi décorés offrent encore quelque analogie avec les peintures byzantines; les sujets sacrés y sont reproduits d'après les mêmes modèles, et le travail n'est pas exempt de grossièreté. C'était l'ouvrage des religieux, qui s'en occupaient dans le silence du cloître. Les artistes ne semblent guère y avoir eu part que vers le *xiv^e* siècle, époque où les enlumineurs prirent place parmi les peintres. Ils furent nombreux en Flandre, et montrèrent de bonne heure cette intelligence du coloris, ce goût pour la décoration, ce soin minutieux et cette imagination féconde qui devaient caractériser les artistes de l'âge suivant. Leurs vignettes, souvent dessinées avec une extrême habileté, sont toujours remarquables par le brillant et par le fini. On y reconnaît une

extrême délicatesse de pinceau, jointe au talent de faire ressortir les nuances de couleur les plus fugitives, et de surprendre en quelque sorte les secrets de la nature. Nous emprunterons encore ici, pour caractériser le genre de mérite qui leur fut propre, les paroles d'un écrivain étranger, dont le témoignage ne saurait paraître suspect : « Dans les mains des peintres en miniature de Bruges, l'or rayonne, il petille. Leurs couleurs, si elles ne sont pas plus belles, sont aussi belles que celles de la nature. Leurs carnations disputent de fraîcheur au teint des jeunes personnes, de même que dans leurs arabesques, dans leurs encadrements on croit voir mûrir les groseilles, les fraises, et respirer le parfum des fleurs. Lorsque ces bordures représentent des dentelles d'or et d'argent, des rubans, des franges de satin ou de velours, jamais la dentelle, le ruban, le satin, le velours n'ont été aussi artistement tissus que par le pinceau. »

Ce progrès matériel préparait, pour la grande peinture elle-même, une seconde ère : car les artistes les plus renommés ne dédaignèrent point alors de descendre à côté des enlumineurs et d'orner les manus-



Hubert van Eyck

crits de petits chefs-d'œuvre. Ils s'accoutumèrent ainsi à cette finesse de travail qui leur avait été inconnue, et à cette magie de la couleur que nous ne savons plus égaler. Dès lors, tout fit sentir aux maîtres flamands le besoin d'un procédé nouveau qui leur permit de peindre sur le bois et sur la toile avec autant d'éclat et de délicatesse que sur le vélin. Tel fut sans doute le but de leurs recherches. Ils savaient depuis longtemps que l'huile mêlée aux couleurs leur donnait une solidité remarquable ; mais ce n'était

• M. Monteil, *Histoire des Français*, xv^e siècle, ch. XXI.

point la solidité qu'ils désiraient, quoi qu'en aient dit leurs historiens : car ils ne firent point usage de la peinture à l'huile avant le xv^e siècle, quoiqu'elle fût employée pour la décoration des édifices dès l'an 1350, comme les archives de Bruges en font foi. Des nuances plus vives, plus transparentes, plus agréables à l'œil et qui fissent mieux ressortir ces détails qui leur étaient devenus familiers, voilà ce qui leur manquait et ce qu'il fallait découvrir. Ce fut vers 1410 que le plus savant des maîtres contemporains, Hubert



Jean van Eyck

Van Eyck, résolut ce problème¹. Il trouva le secret de donner une splendeur sans égale à ces teintes naguère ternes et sombres qui devaient faire le désespoir du peintre en face des triomphes de l'enlumineur. Les couleurs à l'huile, telles qu'il sut les mettre en usage, éclipsèrent toutes celles qu'on avait employées jusqu'alors, et leur apparition fit oublier les moyens et les productions de l'école ancienne.

Mais si cette belle invention dotait l'art de richesses nouvelles, en revanche, elle l'exposait peut-être à perdre quelque chose de sa grandeur. Le prestige du coloris, devenu assez puissant pour séduire les yeux, devait balancer pour ainsi dire l'influence de la pensée. Si les artistes du siècle précédent s'étaient signalés par des créations sublimes, c'est que, trouvant leur seule force dans l'idée qu'ils exprimaient, ils avaient su parler à l'intelligence. Mais quand l'imitation machinale de

¹ On a cru longtemps que Jean Van Eyck, son frère cadet, était le véritable inventeur. A MM. Cornelissen et de Bast de Gand appartient l'honneur d'avoir restitué à Hubert ce titre qui ne peut plus lui être disputé. (Voir les *Belges illustres*.)

la nature put suffire pour captiver le spectateur, alors il fut à craindre



que la peinture ne changeât de but et ne s'inquiétât peu de toucher l'âme, pourvu qu'elle satisfît un moment l'imagination. Telle est en effet la tendance qui se manifesta peu à peu dans les ouvrages des enlumineurs : les fleurs, les fruits, les broderies et les arabesques se multiplièrent sur la marge des livres sacrés, aux dépens des figures religieuses qui devinrent de plus en plus rares. Bientôt la miniature n'eut plus d'autre objet que de charmer la vue ; le matérialisme de ses productions devint aussi brutal que l'exécution en était séduisante. Aux images se mêlèrent enfin des représentations indécentes ; car telle est la nature de l'esprit humain, que quand son attention se détourne du beau véritable, il est entraîné à des cultes honteux, et, chose étrange ! c'est dans la Flandre même, à côté de ces œuvres pieuses où la pensée de l'artiste prend un essor si élevé, que nous apercevons le plus de grossièreté dans le sujet des dernières enluminures. « On reconnaît surtout celles des peintres de Bruges, reprend l'auteur que nous avons cité, à la nudité des personnages ; plusieurs sont si indécentes qu'il faudrait les couvrir. Le xv^e siècle surpassa le précédent en habileté et en licence. La Flandre, à cet égard, passait les autres parties de l'Europe, et la ville de Bruges les autres parties de la Flandre. »

Que l'inventeur de la peinture à l'huile se fût laissé aller au penchant naturel de lutter contre la miniature, sans conserver le caractère grave et sublime des maîtres antiques ; qu'il eût mis toute sa gloire dans la magie de son pinceau et dans l'illusion qu'elle produisait ; en un mot, qu'il n'eût été que coloriste, et la décadence de l'art flamand que nous

verrons commencer au xvi^e siècle, eût daté de lui. Mais son véritable titre à l'immortalité, c'est que son génie fut plus grand que sa découverte. Peintre de manuscrits lui-même (quoiqu'on lui en ait attribué qui ne sauraient être de sa main), il transporta sur ses panneaux, dès le premier essai, toutes les merveilles de cet art magique. Son pinceau exprima chaque feuille des arbres, chaque brin du gazon, chaque fil de l'étoffe, chaque cheveu de la tête; il fit rayonner les reflets du velours et de l'or, circuler le sang dans les veines, éclater la vie dans les regards; en un mot, il déploya toute la puissance de son invention, et il en éprouva toute l'ivresse. Mais il ne se prosterna pas tellement devant l'éclat de la nature qu'il lui sacrifiât la pensée. Au contraire, il prit à cœur d'agrandir le sens religieux de ses compositions, et de le faire ressortir par-dessus toutes choses. Le dernier effort de cette main qui se complaisait dans la ténuité de ses touches, fut de tracer au-dessus d'un autel des figures sacrées de proportion plus qu'humaine, dont la majesté fait encore pâlir la splendeur même de son coloris.

Nous reviendrons plus loin à ce noble et merveilleux tableau, qui se trouve conservé dans la cathédrale de Gand. Il suffit de dire que l'esprit des anciens artistes revit encore dans le chef-d'œuvre de Van Eyck, et qu'il les surpassa peut-être dans la conception des grands



types chrétiens. C'est surtout pour son image de la Vierge qu'il a droit à cet éloge. L'alliance de la beauté féminine à la pureté idéale d'un être divin, offrait au génie du peintre une tâche aussi difficile que sublime. La manière dont il sut la remplir sera toujours un sujet d'admiration.

Voici comment s'exprime, à cet égard, M. le docteur Waagen, directeur du musée de Berlin : « Quoique d'autres têtes de Vierge, appartenant à la vieille école flamande, reproduisent jusqu'à un certain point la même expression de candeur et de sérénité, celle-ci est supérieure à toutes par la grâce et la pureté des formes : sa beauté la place au rang des madones de Léonard de Vinci et de Raphaël. » Ajoutons que cette magnifique peinture semble avoir servi de modèle

à tous les peintres flamands du xv^e siècle chaque fois que le même sujet s'est offert à leur pinceau.

Hubert habitait Gand, et le seul de ses ouvrages qui soit parfaitement authentique est celui dont nous venons de parler. En effet, les autres pages qu'on lui attribue quelquefois sont pour la plupart de son jeune frère Jean Van Eyck, qui, formé par lui, atteignit à la même habileté d'exécution et succéda à sa renommée, mais sans déployer peut-être un génie aussi élevé. C'est celui-ci qui est souvent appelé Jean de Bruges, parce qu'il se fixa dans cette dernière ville en 1332. Quoique la différence d'âge entre les deux frères ne pût être que de quelques années, quoique leur couleur soit la même et qu'ils eussent longtemps travaillé ensemble, l'esprit qui règne dans leurs productions semble celui de deux époques distinctes. L'aîné, nourri sans doute dans les traditions de l'école antique, en a conservé le caractère mystique et grandiose; ses figures sacrées sont immobiles, comme celles des premiers dieux de la Grèce: il les entoure d'une auréole d'or, suivant l'usage pieux du moyen âge; il fait dominer l'idéal sur le réel. Le plus jeune, au contraire, essaye d'animer les images religieuses: il fait jouer le Christ enfant et sourire la Vierge; à l'auréole d'or qui transportait la pensée dans un autre monde, il substitue des paysages rians et pleins de vérité; mais surtout il se plaît à la représentation des personnages vivants, et les portraits qu'il introduit dans ses tableaux en forment le point capital. Ainsi perce en lui une nouvelle tendance: c'est la vérité matérielle qui va désormais préoccuper les coloristes. Peut-être Jean Van Eyck n'aspirerait-il qu'à copier la nature, s'il n'était retenu par l'exemple de son frère. Il est évident qu'il le suit comme son guide et son maître dans la partie sacrée de ses compositions; mais il s'en écarte pour le reste, et alors il remplace la grandeur par l'exactitude, la force par la richesse, et le sublime par le naïf.

Une de ses plus grandes pages, celle de toutes peut-être qui peut donner l'idée la plus complète de sa manière, est conservée à l'académie de Bruges. C'est aussi une de ses dernières compositions, et il s'y laisse aller à ses propres tendances. Le sujet est l'adoration de la Vierge.

ACADÉMIE DE BRUGES ET MUSÉE D'ANVERS.



ADORATION DE LA VIERGE.

(Les frères van Eyck.)

ACADÉMIE DE BRUGES ET MUSÉE D'ANVERS

Le 25 novembre 1881, le conseil d'administration de l'Académie de Bruges et du Musée d'Anvers a l'honneur de vous adresser ci-joint le rapport annuel de son administration pour l'exercice 1880-1881. Ce rapport vous expose les travaux effectués pendant l'année écoulée, et vous fait connaître les ressources et les dépenses de l'établissement. Il vous prie d'agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de sa haute considération et de sa parfaite dévouement.

Le Secrétaire, J. VAN DER BRUGEN.



2. V. WINDMICHEN. ZC.

H. WINDMICHEN. ZC.

Elle y est représentée à demi-grandeur, tenant le Christ sur ses genoux et ayant autour d'elle saint George et saint Donat, auxquels se trouve joint, comme le voulait l'usage, le chanoine Van der Paelen, donateur du tableau. La madone, traitée dans le style mâle d'Hubert, et avec une touche ferme quoique un peu sèche, offre une vigueur de coloris qui rappelle le Titien et le Corrège : mais cette vigueur n'a pas été obtenue sans effort, et quelquefois la dureté du pinceau nuit à la perfection de l'image¹. Au contraire, le portrait du vieux chanoine est merveilleux de facilité, de finesse et de vérité. Là Van Eyck ne s'applique qu'à rendre et non à rehausser la nature : le vieillard à genoux tient d'une main son bréviaire, de l'autre ses lunettes ; sa figure ridée offre les marques encore saillantes d'un embonpoint qu'a diminué l'âge ; le reste de son corps disparaît sous l'ample surplis qui l'enveloppe. Mais la tête est si vivante, si étudiée, si parfaite, que jamais la science du portraitiste n'a été poussée plus loin. On voit que l'artiste ne regrette même pas la noblesse qui manque à son modèle ; la réalité lui suffit et il se complait à la reproduire telle qu'elle est devant ses yeux.

Le contraste n'est pas moins remarquable entre les deux figures de saints placés aux deux extrémités du tableau. Saint Donat, vêtu en évêque et la mitre sur la tête, a l'expression calme que l'art chrétien donnait aux personnages sacrés : grave, sévère, absorbé dans sa contemplation pieuse, on le prendrait pour un de ces apôtres que les deux frères peignaient ensemble avant la mort de l'aîné. Mais saint George, armé de pied en cap et qui salue le Christ d'un air joyeux, n'a pas même l'aspect viril d'un soldat : on croit reconnaître un des apprentis du peintre qui s'étonne de servir de modèle pour une si glorieuse image et qui ne peut réprimer un sourire de satisfaction. Ici le maître, qui n'est plus soutenu par la tradition ni par l'exemple, abandonne la poésie pour une réalité presque ignoble. Le regard indécis du faux saint, son

¹ Le même défaut dépare la figure du Christ enfant, figure médiocrement conçue, dessinée sans noblesse, et qui paraît avoir subi une restauration malheureuse.

salut gauche et le mouvement du pied dont il l'accompagne ne seraient pas déplacés dans un tableau de genre. Un pas de plus et le successeur d'Hubert ouvrait la voie à Breughel et à Teniers !

Ce qu'on a nommé le « naturalisme » de Jean Van Eyck n'est autre chose que ce penchant à quitter le sublime et l'idéal pour le naïf et le réel. Il ne cherche plus à s'élever au-dessus des régions terrestres ; mais en revanche il excelle à donner aux objets ordinaires du relief et de l'éclat. Voyez l'armure de saint George, elle eût fait envie à un duc de Bourgogne. Le dais de la Vierge et le manteau de saint Donat sont des chefs-d'œuvre de broderie. La crosse pourrait servir de modèle à un orfèvre. C'est avec la même splendeur que l'artiste nous représente les moindres accessoires : étoffes, tapis, détails d'architecture, tout devient brillant et achevé sous son pinceau. Le secours de la perspective, qu'il semble avoir comprise le premier, prête quelquefois à ses tableaux une profondeur jusque-là inconnue. Ses lignes fuient, ses plans s'éloignent, ses figures se détachent. Quand il peint les scènes de la nature, chaque arbre a son feuillage, chaque plante sa fleur. Un soin minutieux donne de la fidélité à chaque trait et de la grâce à l'ensemble ; et tout en prenant pour but la vérité, il la revêt d'un charme magique.

Tant de qualités séduisantes expliquent la faveur dont jouirent les ouvrages de ce peintre fameux. Le nom même de son frère se trouva éclipsé par le sien. Lui, toutefois, semble avoir reconnu la supériorité d'Hubert, comme nous le verrons ailleurs. Après avoir terminé l'immense tableau que ce dernier avait entrepris dans ses dernières années, il n'eut pas la généreuse ambition de créer à son tour une œuvre capitale. Quelques pages de grandeur moyenne, une foule de petites, parfois même des miniatures, furent ses seuls travaux. Nous le voyons attaché au service de Philippe le Bon et chargé d'aller peindre l'infante de Portugal que ce prince devait épouser ; mais ce portrait curieux est perdu. D'autres qui existent encore se trouvent dans les collections d'Angleterre et de Hollande : le seul que Bruges ait conservé manque sinon de vérité, du moins de séduction : il représente sa femme. Ce

n'est pas que Van Eyck l'ait exécuté avec négligence : le travail en est si parfait que la corporation des peintres, à laquelle ce morceau appartenait autrefois, ne l'exposait au public qu'attaché avec une chaîne de fer. Quant à la beauté du modèle, il semble que la bonne dame, âgée alors de 33 ans, conservait encore quelque reste de fraîcheur ; mais l'expression de sa figure n'est rien moins qu'engageante, et plus d'un spectateur recule bientôt devant l'image de cette rude ménagère au front hardi, à l'œil perçant, aux lèvres pâles et minces ! Est-ce donc



là une secrète vengeance de l'artiste au cœur timide sur lequel aurait pesé une domination dont il n'osait s'affranchir ? Faut-il croire que celui dont l'imagination brillante savait embellir tout ce qui fleurit sur la terre, faible lui-même comme le poète, était tombé sous le joug d'une femme virile et n'a confié sa plainte qu'au pin-

ceau qui devait l'immortaliser ?

Des recherches récentes ont fait voir la fausseté de la tradition suivant laquelle Hubert et son frère auraient longtemps tenu secrets les procédés de la couleur à l'huile. Tous deux, au contraire, eurent de nombreux élèves, à Gand comme à Bruges, et il semble qu'on puisse même ranger dans ce nombre, suivant ce que nous avons dit plus haut, le roi René d'Anjou, qui peignit lui-même « d'après la manière flamande, » et se piqua de enseigner à des artistes italiens. Gérard Van der Meire, Roger de Bruges, Thierry Stuerbout (ou Dirk de Harlem) et quelques autres moins célèbres, marchèrent d'assez près sur les traces de Jean pour que leurs œuvres fussent quelquefois confondues avec les siennes, et toute cette génération de peintres ne produisit pas une seule page éclatante qui ne lui ait été attribuée. C'est là sans doute une grande preuve de l'influence des Van Eyck sur l'art flamand. Tout ce qui vint après eux les prit pour modèle ; mais ce fut du plus jeune et non de l'aîné qu'on suivit l'exemple. Quelques-uns de ses successeurs, et surtout Roger de Bruges, semblent, il est vrai, s'écarter légèrement de lui, ou plutôt modifier la manière qu'il leur avait apprise ; mais c'est en quelque

sorte pour la compléter par de nouveaux raffinements d'élégance, de soin et de délicatesse. Quoique la plupart eussent visité l'Italie, où ils laissèrent de nombreux ouvrages, on ne découvre dans leurs compositions aucune trace de l'effet qu'auraient pu exercer sur eux le génie des maîtres florentins et les grandes peintures de Masaccio. Un manuscrit précieux conservé à Venise offre une quantité incroyable de miniatures exécutées par ces artistes voyageurs pendant la seconde moitié du xv^e siècle : figures, costumes, style et couleur, tout y porte le cachet de l'école de Bruges. Au contraire, les peintres italiens et allemands de la même époque subissent évidemment l'influence flamande, et les écrivains modernes paraissent s'accorder à le reconnaître.

L'étrange unité de cette école, qui pendant le cours d'un siècle entier garde le même caractère et semble étendre son action sur tout le reste de l'Europe, nous offrirait un phénomène inexplicable si l'esprit dont elle était animée eût été sans noblesse et sans grandeur. Mais à côté de cette idolâtrie de l'éclat, de la grâce et de la couleur, qui l'éloignait des premières voies de l'art chrétien, elle conservait encore le culte profond de la pensée. Les élèves des Van Eyck, quelque habiles qu'ils soient à parler aux yeux, ne s'efforcent pas moins de satisfaire avant tout l'intelligence. On les voit même constamment sacrifier la vérité de l'image au développement de l'idée, par une sorte de hardiesse poétique, dont nous trouvons la preuve dans l'ordonnance même de leurs tableaux. Ainsi les saints dont ils nous montrent l'image figurent souvent plusieurs fois dans la même peinture. Au centre est représenté le trait principal de leur histoire : dans les angles et sur les derniers plans, on trouve ce qui a précédé ou ce qui a suivi. Il en est de même dans les sujets profanes. La grande page qui nous reste de Thierry Stuerbout (Dirk de Harlem) offre à nos regards une noble veuve, tenant en main la tête de son époux, et demandant justice à l'empereur ; dans le fond le bûcher vengeur s'allume déjà et les flammes dévorent celle dont les calomnies avaient fait périr l'innocent. L'artiste ne se borne donc pas à une seule scène ; il veut retracer l'action tout entière, de même, à peu près, que l'essayèrent plus tard les écrivains dramatiques. La profondeur

de la pensée entraîne ainsi dans la même route le peintre et le poète : l'unité matérielle leur devient indifférente, et ils la sacrifient sans hésiter au développement de l'idée morale. De là les contrastes historiques dont les anciens maîtres flamands ne se font aucun scrupule ; ils placent sur la même toile ce qui est séparé par l'intervalle des lieux et des temps, mais qui doit être réuni par l'intelligence. Leur audace est plus grande encore au point de vue mystique. Mêler des portraits à des figures de saints, représenter les personnages de leur époque à côté du Christ et des apôtres, c'est pour eux une habitude constante et un système de pieuse allégorie accepté par la tradition. Roger de Bruges, l'un des plus remarquables, a même osé quelquefois sortir des bornes de la nature pour réaliser des images religieuses, et il a donné aux anges la teinte bleue du ciel¹. En revanche de cette témérité dans leurs conceptions, les peintres de cette époque portent dans l'exécution un calme extrême ; leurs figures ont peu de mouvement et offrent l'expression la plus simple. Rien de violent, de forcé, de théâtral dans les attitudes et dans le maintien ; rien d'apprêté dans la disposition ; leur dessin est aussi chaste que leur couleur est transparente. Le repos qui règne dans leurs ouvrages permet à l'esprit de s'abandonner sans réserve au sentiment qui les a inspirés. Moins il y a de turbulence dans l'image, plus la pensée du spectateur se met aisément en harmonie avec celle du peintre. Tel est le secret de ce charme mystérieux que nous éprouvons à contempler leurs tableaux. La multitude de détails qu'ils y ont prodiguée viendrait troubler le regard et partager l'intérêt si l'action était violente ; mais grâce à la tranquillité de l'effet, tout se rattache et se coordonne, et ce qui serait ailleurs de la confusion devient ici de la richesse.

Il y a donc plus d'une leçon à puiser dans les ouvrages de ces maîtres du xv^e siècle qu'on admire d'autant plus qu'on les connaît mieux : mais il en est un surtout dont le génie semble avoir élevé l'art à une

¹ Dans l'autel portatif de Charles-Quint, que M. Nieuwenhuys a justement restitué à cet excellent peintre.

hauteur dont le regard le plus hardi s'étonne. C'est Hans Hemling (appelé par quelques-uns Memling), qui vécut dans la seconde moitié du xv^e siècle et dont les magnifiques pages forment le trésor des musées de Bruges. Il faut avoir vu ces productions étonnantes pour concevoir jusqu'où peut être portée l'union de la force à la délicatesse, du sentiment poétique à l'exactitude minutieuse, de l'imagination à la patience, et du génie à la naïveté. Rien de plus varié, de plus riche, de plus étendu que ses compositions; et cependant,



Hemling.

comme le remarque un auteur contemporain, l'unité morale y est si puissante qu'elle domine et rattache toutes les parties de l'œuvre. Peut-être le crayon seul pourrait-il esquisser quelques-unes de ses pages; nous essayerons pourtant d'en donner ici une idée au lecteur, moins pour montrer le talent d'Hemling comme peintre que pour faire apprécier en lui la profondeur de la pensée et l'effet puissant des combinaisons.

Les vieux tableaux sur bois offrent presque toujours, comme on le sait, un ensemble de plusieurs panneaux, qui se replient les uns sur les autres et se referment à la manière de nos armoires. Figurons-nous donc une caisse ainsi disposée n'ayant que 47 centimètres (un pied et demi) d'élévation, et qui, lorsqu'elle est fermée, se trouve à peu près aussi large que haute. Tel est le cadre étroit où l'artiste a entrepris de représenter une des scènes les plus vastes et les plus imposantes de l'histoire religieuse, l'adoration du Christ par les Mages. L'étendue dont il pourra disposer n'égale pas même celle qu'exige le plus simple portrait; mais jamais peintre n'eut au même degré le don d'élargir l'espace. A peine a-t-on jeté les yeux sur les grisailles dont il a orné l'extérieur des volets que tout s'agrandit. D'un côté apparaît saint Jean-Baptiste

au bord du Jourdain; de l'autre sainte Véronique avec le voile où la sueur sanglante du Sauveur a imprimé sa figure. Dans le lointain, Adam et Ève chassés du paradis par l'ange au glaive de feu nous rappellent la cause fatale des misères de l'homme auxquelles le Christ viendra mettre un terme par son double baptême d'eau et de sang. Nous parcourons ainsi d'un seul regard le cercle entier de la destinée humaine depuis la chute jusqu'à la réhabilitation. Image grave et solennelle, qui prépare le spectateur à s'incliner plus respectueusement devant le glorieux spectacle de la naissance du Christ et des hommages que l'Orient dépose à ses pieds. C'est par de pareils rapprochements que les grands poètes savent disposer l'âme aux émotions profondes: le génie d'Hemling aurait-il découvert le même secret?

Le tableau s'ouvre, et ce n'est pas une seule scène qui s'offre à nos regards, mais pour ainsi dire toute l'enfance du Sauveur. A gauche, les anges se prosternent autour de son berceau pendant la nuit; au centre, il est adoré par les rois. Rien de plus simple que la première de ces trois compositions. Le fils de Marie est couché à terre et sa mère s'agenouille devant lui, tandis que les anges suspendus alentour semblent le caresser de leurs ailes. Mais comme ces anges sourient à l'enfant divin! comme cette mère est rayonnante de bonheur et de tendresse! et quel intervalle entre la joie qui semble inonder son cœur, et la pieuse mais tranquille satisfaction de saint Joseph, qui est accouru un flambeau à la main! Considérées à la loupe, ces diverses figures atteignent à peine la grandeur de celles dont les maîtres hollandais ont orné leurs plus petites compositions, et ainsi grossies elles paraissent encore d'une délicatesse inimitable.

Le panneau qui se trouve à la droite du spectateur offre une scène de jour brillante de lumière et de chaleur. La présentation au temple a réuni à la Vierge et à son époux sainte Anne et le grand prêtre Siméon. Rien de plus vigoureux que l'image du pontife fortement éclairée et pleine de vie. La Vierge s'avance vers lui avec une sorte de fierté maternelle, tandis que la vieillesse de sainte Anne semble ranimée par le bonheur. Saint Joseph, toujours attentif, s'est muni des

colombes destinées à l'offrande et se hâte de les tirer de leur prison. Ce petit groupe, heureusement conçu et d'une exécution admirable, est peut-être celui dont l'effet serait le plus vif si l'artiste n'y avait été sobre de mouvement, afin de laisser mieux ressortir le sujet principal.

L'adoration des Mages, qui occupe le centre du tableau, forme la scène dominante. Ce n'est pas que les personnages y soient plus grands ou que la sainte famille y prenne un nouveau caractère ; mais ces sages de l'Orient avec leur barbe blanche et leur pompe souveraine, le Persan avec ses emblèmes sacerdotaux, l'Indien avec son armure d'or et sa face de nègre, tout captive à la fois la pensée et les yeux ; c'est la puissance et la grandeur du monde aux pieds du Dieu enfant. Toutefois, la pourpre royale n'est pas si largement déployée au sein de l'étable de Bethléem, qu'elle nous cache la sainte pauvreté dans laquelle ce Dieu a voulu naître. Le toit de chaume, ouvert à tous les vents, enveloppe de son ombre cette scène triomphale, et mêle à son éclat un mystère religieux. A l'entrée de l'humble asile, Hemling a placé le portrait du donateur, frère Jean Floreins, boursier de l'hôpital, et qui en avait, dit-on, ouvert les portes au peintre inconnu, malade et sans abri. Vis-à-vis de cette physionomie pleine de douceur et de bienveillance se dresse, vers le fond du tableau, une figure pâle et encore souffrante ; la tradition la désigne comme celle de l'artiste lui-même, qui, pour perpétuer le souvenir du bienfait et l'expression de sa reconnaissance, a voulu se représenter sous le costume des habitants de l'hospice.

Telle est l'œuvre immense que Hemling a resserrée dans les bornes étroites de ce petit cadre et qu'il a su disposer sans désordre, sans malaise, sans confusion ; véritable poème dont toutes les parties se rattachent entre elles et se soutiennent par leur enchaînement ! Mais comment lui prodiguer les éloges qu'il mérite, quand nous songeons que ce n'est ni le seul ouvrage de ce genre, ni le plus vaste, ni peut-être le plus parfait que son pinceau ait produit et que possède encore l'hôpital où il trouva un asile. En effet, une autre de ces miniatures

sublimes s'offre à nos regards en face de la première. Ce n'est plus même ici un simple tableau, mais un reliquaire chargé de peintures sur toutes ses faces, et dont la décoration a dû coûter plusieurs années de travail. La forme en est celle d'une église gothique, dont les ornements dorés encadrent une suite d'arcades et de médaillons. C'est là



que Hemling a représenté toute l'histoire de sainte Ursule et des onze mille Vierges que la légende lui donne pour compagnes. Six des panneaux qui entourent la châsse suffisent à cette composition religieuse; et pourtant, chacun de ces panneaux n'a qu'un pied de largeur.

Il existe des descriptions détaillées de ce chef-d'œuvre; mais nous les reproduirions en vain; il se refuse à une froide analyse, et nous nous contenterons d'en indiquer le sujet. Sainte Ursule, dont la châsse contient les reliques, était une princesse anglaise, que ses parents destinaient à un roi païen, et qui, encouragée par une apparition céleste, chercha un refuge sur le continent où elle devait trouver le martyr. Avec elle s'embarqua, suivant la tradition, tout un essaim de Vierges chrétiennes et un certain nombre de chevaliers et de pages qui se dévouaient à les défendre et à les servir. L'authenticité de ce récit est suspecte aux critiques modernes et elle trouverait sans doute à peine aujourd'hui un seul défenseur sérieux; mais aucun doute ne venait

encore désenchanter les contemporains d'Hemling dans leur naïve admiration pour une si belle histoire. Lui-même semble l'avoir adoptée avec enthousiasme, et son âme pieuse mit une sainte joie à traiter un pareil sujet. Tout annonce qu'il l'exécuta gratuitement, les registres de l'hôpital marquant le salaire qui fut payé aux ouvriers et ne faisant aucune mention du prix donné au peintre. Soit qu'il eût voulu accomplir une œuvre de pure dévotion, ou qu'il se trouvât reçu (comme on l'a quelquefois supposé) au nombre des frères attachés à l'hospice, un motif plus noble que l'intérêt dirigea son pinceau.

La première page nous montre Ursule et ses compagnes débarquant à Cologne où les ont amenées leurs vaisseaux. Nous les suivons alors le long du Rhin qu'elles doivent traverser, et dans la capitale du monde chrétien, où elles reçoivent la bénédiction du pape. Bientôt nous voyons le pontife lui-même se joindre à elles pour aller chercher la mort que Dieu lui annonce. Le Rhin, ce fleuve favori du poète et du peintre, nous ramène vers Cologne où l'armée païenne les attend ; les vaisseaux sont arrêtés, le massacre commence : chevaliers et vierges tout succombe, et Ursule, restée la dernière, reçoit le coup mortel des mains du tyran Maximien. Voilà l'épopée que Hemling déroule sous nos yeux, et loin que l'immensité de ce travail étonne ou fatigue son génie, la richesse de la composition, l'élégance de dessin, le fini des détails semblent augmenter à mesure qu'il avance dans sa tâche. L'image de ses chastes héroïnes se reproduit à chaque instant avec une grâce, une candeur, une vérité toujours nouvelle. Le paysage est si fidèle que le voyageur reconnaît à l'instant les bords du Rhin et la Suisse ; l'architecture si exacte, qu'il est facile de nommer chacune des vieilles églises dont les tours se dressent dans le lointain. La richesse éblouissante des costumes et des armures dont l'artiste s'est plu à revêtir ses personnages ne fait que relever la noblesse du style et la vigueur de l'expression. La pose, les traits, le regard, tout parle ; depuis la foi sublime et la candeur virginale jusqu'à l'obéissance stupide et à la barbarie farouche, chaque nuance de sentiment est rendue avec la même force. C'est un sujet perpétuel d'étonnement que cette composition si poétique, rendue avec

HOPITAL DE SAINT JEAN. A BRUGES.



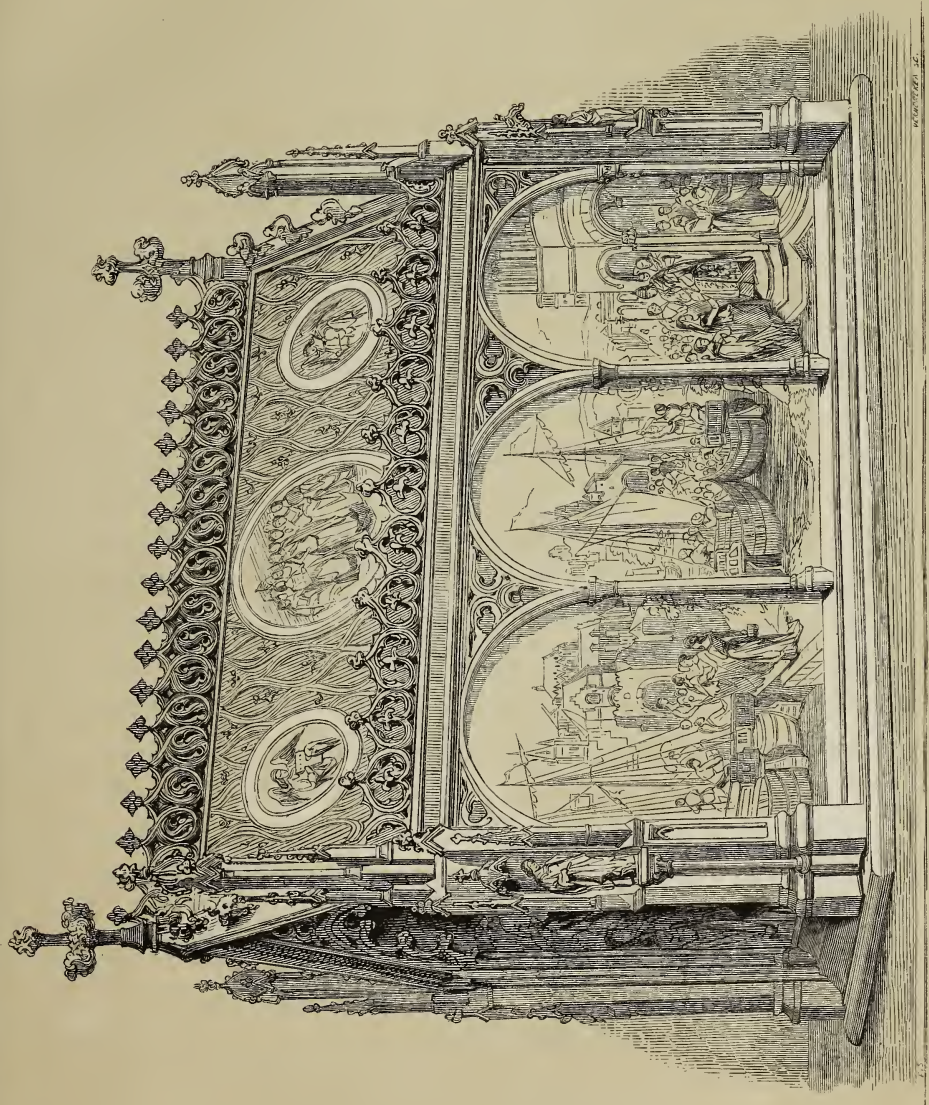
BRUGES DE SAINT JEAN HOPITAL
H. VAN HEMPEL

comme généralement les contemporains d'Hendoy dans leur manière d'appréhender pour une si belle histoire. L'ouvrage semble l'avoir absorbé avec enthousiasme, et son titre prouve net une envie peu à brider un grand style. Tout annonce que l'écrivain, en écrivant, les registres de l'hôpital décrivant le salut que les pauvres ont eue et ne faisant aucune mention de prix donné ou promis, mais qu'il veut accomplir une œuvre de pure dévotion, et qu'il se livre à ce qu'on appelle en la qualification suppose au travail un homme qui a l'honneur et un motif plus noble que l'intérêt de son commerce.

Le procureur paraît dans toutes les parties de son ouvrage d'une manière à l'éloge, et lui ont donné une grande place. Nous les suivons alors le long du Rhin, et de là à travers les vallées, jusqu'à la capitale de la noble chrétienté, où il les rencontre à l'entrée de la ville. Il est dans ces vallées le paradis des indigènes et y trouve une grande quantité de monde qui fait sa fortune. Le Rhin est traversé par les ponts et les passages, et conduit vers Cologne ou l'armée parvient au départ, les hommes sont armés, les femmes commencent à chevaliers et vierges tout succédant, et l'ordre, et c'est le dernier, reçoit le coup mortel des mains de l'ennemi. Voici l'épopee que Hendoy décrit sous nos yeux, et son que l'immensité de ce travail donne un fatigant son genre, le redouble de la composition, l'élégance de dessin, le fini des détails, et c'est tout ce qu'il y a de mieux en l'art de l'écrivain dans ce livre. Il y a une grande quantité de choses qui sont à chaque instant avec ses yeux, mais rien de ce qui est vraiment merveilleux. Le langage est si facile que le voyageur revient à l'histoire, et l'on voit que le Rhin, le Sangre; l'ambassadeur et cetera, qui est une véritable merveille des yeux, et c'est tout ce qu'il y a de mieux en l'art de l'écrivain dans ce livre. Il y a une grande quantité de choses qui sont à chaque instant avec ses yeux, mais rien de ce qui est vraiment merveilleux. Le langage est si facile que le voyageur revient à l'histoire, et l'on voit que le Rhin, le Sangre; l'ambassadeur et cetera, qui est une véritable merveille des yeux, et c'est tout ce qu'il y a de mieux en l'art de l'écrivain dans ce livre.

CHASSE DE SAINTE URISULE.

(Hans Hemling.)



une fidélité si patiente ; car jamais œuvre humaine ne fut travaillée plus minutieusement. Vous croyez entrevoir aux flancs d'une cuirasse deux taches obscures : armez votre œil d'un verre grossissant et vous reconnaîtrez, dans ces points sombres, l'image de la sainte et celle du meurtrier, qui viennent se réfléchir dans l'acier poli. Vous découvrez dans l'éloignement une maison dont les fenêtres transparentes laissent apercevoir l'intérieur. Une femme y est en contemplation devant une vision céleste : cette femme vous l'avez déjà reconnue, c'est Ursule. Mais cherchez à distinguer le groupe lumineux qui vient de lui apparaître et que vous prendriez pour un nuage de pourpre et d'or : vous y discernerez bientôt ses compagnes, le pape, les chevaliers chrétiens destinés à partager son martyre, et elle-même enfin tenant en main la flèche qui l'immolera. C'est un tableau tout entier qui se cache dans cette étroite étendue et que le regard s'effraye d'y découvrir.

Moins étonnant dans ses ouvrages de moyenne proportion, Hemling n'y paraît pas moins admirable. L'académie de Bruges en possède deux dont les figures sont de demi-grandeur, où la noblesse du dessin le dispute à la force de la pensée. Nul comme lui n'a su rendre l'expression de l'enthousiasme et celle de la sainteté, soit qu'il représente saint Jean-Baptiste inspiré du génie prophétique au moment où la tête du Sauveur se courbe sous sa main, soit qu'il nous montre saint Christophe, le géant aux formes colossales, s'inclinant avec une soumission pleine de tendresse sous l'enfant divin qu'il est fier de porter. Mais ce qui mérite surtout d'être étudié dans ses grands tableaux, ce sont les figures de femmes. Elles ne sont pas toujours belles de formes et de traits, mais bien d'intelligence, d'élévation, de chasteté. On dirait qu'après avoir choisi ses premiers modèles dans la nature, il parvient à idéaliser l'image en lui donnant des nuances si pures et si limpides, que l'être auquel il vient de prêter la vie n'a plus rien de terrestre. Le mariage mystique de sainte Catherine de Siennes, morceau qui se trouve à l'hôpital Saint-Jean, est sous ce rapport le chef-d'œuvre de Hemling. Sa Vierge n'a pas toute la majesté de celle du grand Hubert, qui est restée inimitable ; mais les saintes et les religieuses qui sont dessinées alentour appar-

tiennent à une sphère céleste. La beauté féminine est d'une délicatesse moins sublime dans les chefs-d'œuvre mêmes de Raphaël. L'âme du peintre semble passée tout entière dans son ouvrage. Nous comprenons sa piété, sa prière et sa mélancolie sainte qui se reflète sur ces images divines. Une étrange sympathie vient nous attacher à cet homme d'un autre âge et d'une autre civilisation. Plus d'un spectateur se surprend à rêver et à verser des larmes devant ses ouvrages, et parmi ceux qui ont eu le courage de l'avouer se trouve un écrivain français remarquable par sa profonde intelligence du vrai et du beau (M. Fortoul). « Hemling, s'écrie-t-il, c'est vous qui le premier m'avez fait sentir et comprendre l'art. Je n'ai plus parcouru de ville sans y chercher vos traces, maître pieux, étoile mélancolique de ma jeunesse, ami secourable que je me suis fait dans l'éternité! » Sur des âmes moins tendres l'effet de ces peintures sublimes ressemble parfois à de la folie : M. Viardot raconte l'histoire d'un artiste encore vivant, que vint surprendre l'horrible tentation d'assommer le malheureux infirmier qui gardait ce trésor et de s'enfuir en emportant le fruit de son crime !

A l'exception du séjour que fit à Bruges l'auteur de tant de chefs-d'œuvre, l'histoire de sa vie est couverte d'une obscurité profonde. Comme le grand poète de la Grèce, il semble avoir été sur la terre un humble voyageur, et n'a laissé d'écho de son passage que dans ses œuvres. Des écrivains allemands ont voulu qu'il fût né à Constance et qu'il eût vécu longtemps à Cologne, fondant cette opinion sur des témoignages vagues, et sur une prétendue ressemblance entre ses ouvrages et ceux des peintres westphaliens. Mais cette dernière preuve, la seule qui méritât d'être examinée, est d'une fausseté complète : non-seulement Hemling appartient à l'école flamande, mais encore il tient sa manière de deux maîtres bien connus, Rogier de Bruges et Thierry Stuerbout. On peut même croire qu'il était né à Damme, comme le rapporte la tradition, puisqu'en Espagne où il alla mourir il paraît avoir été connu sous le nom de *Juan Flamenco* ou Jean le Flamand¹. Sa couleur est celle des Van Eyck, et si elle paraît être plus transparente,

¹ Voyez *les Belges Illustres*, 2^{me} partie, page 520 à 544.

la différence consiste dans la touche plutôt que dans le procédé. Cependant il ne manque pas d'écrivains qui ont affirmé qu'il peignait au blanc d'œuf et non à l'huile ; mais on doit s'étonner, avec un célèbre connaisseur (M. C. J. Van Nieuwenhuys), que cette opinion ait trouvé des partisans. Elle est universellement rejetée en Belgique et n'a pu être accueillie à l'étranger que faute de moyens de comparaison. Le tableau de Jean Van Eyck, qui se trouve au musée de l'Académie, est placé vis-à-vis du saint Christophe de notre peintre, et il suffit d'un regard pour reconnaître que les mêmes matériaux ont servi à l'exécution des deux ouvrages. Seulement les teintes du premier sont appliquées avec une force que rien n'adoucit, celles du second avec une finesse qui semble à peine se retrouver dans la nature.

Que la peinture dût changer de caractère après Hemling, c'est ce qui cesse de surprendre après l'examen de ses ouvrages. Aller plus loin que lui dans la même route, eût été chose impossible ; y marcher sur ses traces sans la même vigueur et sans la même adresse, c'était se condamner à une médiocrité éternelle ; car il y a des modèles dont la perfection désespère et des imitations dont la difficulté est accablante. L'école des Van Eyck était arrivée à ce moment fatal où l'art qui vient d'atteindre son but commence aussitôt à déchoir. Là cesse donc la longue série de ces maîtres brugeois dont nous avons pu suivre les pas pendant deux siècles. Toutefois nous retrouverons souvent les marques de leur influence dans chaque œuvre où brillera encore la pensée artistique et le génie des anciens temps.

L'unique monument que la sculpture nous offre à Bruges pendant le xv^e siècle, est un morceau que l'on croirait exécuté par Hemling lui-même, si l'absence de tout témoignage historique permettait de lui faire manier tour à tour le crayon et le ciseau. C'est une statuette en bois, d'à peu près deux pieds de hauteur, exécutée dans le goût des figures de saintes de cet illustre artiste, et qui peut encore exciter notre admiration à côté de ses plus merveilleux ouvrages. Rien de plus élégant, de plus pur, de plus harmonieux que cette charmante image. Au premier coup d'œil on croirait qu'elle représente la Vierge, et elle la

rappelle en effet par sa noblesse et par sa simplicité ; mais le manque



de couronne et l'absence de l'enfant divin, repoussent cette interprétation. Le seul attribut qui la caractérise est un groupe de mortels réunis à ses pieds et qui semblent trouver un asile protecteur sous les plis de son vaste manteau. C'est de cette manière qu'on représentait sainte Ursule, et sans doute cette œuvre admirable n'eût pas déparé l'autel où sa châsse était déposée. Comme les figurines qui ornent cette châsse, elle a passé des mains du sculpteur dans celles du peintre ; un pinceau délicat a donné aux étoffes la livrée du ciel et aux chairs la nuance de la vie, comme si la sainte ne devait s'offrir aux yeux de la foule que rayonnante d'un double éclat. L'heureux possesseur de ce trésor (M. Steinmetz) n'a pas voulu en altérer le caractère par d'imprudentes restaurations. La cou-

leur et la dorure primitives ont été respectées : on n'a pas même voulu réparer de légères mutilations que les mains avaient subies. C'est la sainte, telle que l'art du xv^e siècle l'a représentée, telle que Hemling l'a vue, disons-le hardiment, telle qu'il l'a faite : car la conviction qu'on éprouve en la regardant doit suppléer à toutes les preuves matérielles.

A la même époque appartient un mausolée remarquable par la richesse et la perfection du travail, mais où brille plutôt la main de l'ouvrier que le génie de l'artiste. C'est le tombeau de Marie de Bourgogne, exécuté quelque temps après la mort de cette princesse (1482). Suivant l'usage antique, dont les monuments des comtes de Flandre offraient plus d'un exemple, l'image de l'archiduchesse est couchée sur un socle de mar-

bre et dans l'attitude du repos. Mais autant cette première donnée était simple, autant les anciens statuaires avaient su mettre de grandeur et de variété dans les accessoires. Ainsi Claus Sluter et les deux imagiers ses compagnons ne s'étaient pas contentés, au commencement de ce siècle, de creuser le pourtour de la tombe de Philippe le Hardi pour en faire sortir une suite de quarante figures : ils avaient encore groupé autour du mort deux anges majestueux qui semblaient abriter sa tête de leurs ailes. Rien de pareil dans le monument de la duchesse : on dirait que la fière étiquette introduite par Philippe le Bon n'a pas permis au sculpteur de donner l'essor à sa pensée. Pas un seul emblème, pas une seule figure allégorique ne rappelle ni la mort précoce de la jeune souveraine, ni le noble sentiment de pudeur qui lui avait fait cacher sa blessure aux yeux des médecins, ni les regrets du peuple dont elle était aimée. Son image en cuivre doré a pour seuls attributs ceux de son rang. Sa tombe ne porte d'autre décoration funèbre que ses orgueilleuses armoiries. La vanité des courtisans (car il faut sans doute absoudre ici l'artiste) n'a rien trouvé de plus touchant à étaler sur cette sépulture qu'un arbre généalogique. Il ne faut pas croire que ce soit ici, comme on l'imaginerait aisément, une expression figurée : les côtés du tombeau nous présentent à droite et à gauche les deux souches paternelle et maternelle de l'archiduchesse, déroulant leurs rameaux chargés d'écussons. Ceux du père, de la mère et des aïeux



occupent le rang le plus élevé : une seconde ligne est formée des abaves, et la quatrième génération d'ancêtres couvre de ses blasons la base du monument. Trente-six anges, répartis çà et là parmi les branches et les feuillages de cet arbre royal, servent pour ainsi dire de support à cet amas d'armoiries symétriquement disposé. Tout l'ouvrage est en cuivre doré, et l'émail le plus fin remplace les couleurs. Considérée comme œuvre d'orfèvrerie, la ciselure en est admirable : mais c'est là l'unique éloge que paraisse mériter ce mausolée officiel, qui ne réclame de souvenirs et d'hommages que pour les titres de la princesse morte, et où Marie de Bourgogne disparaît sous les froides marques de sa puissance éteinte.

A côté de cette tombe si fastueuse reposèrent obscurément, pendant quelques années, les restes de Charles le Téméraire, qui avaient été rendus en 1550 à Charles-Quint, son arrière-petit-fils. Mais en 1558, Philippe II ordonna de construire pour ce malheureux duc un monument pareil à celui de sa fille, et cet acte de pieuse munificence fut accompli au bout de quatre ans. Toutefois Jacques Jonghelinckx, auquel l'exécution de l'effigie avait été confiée par le cardinal de Granvelle, se trouva presque aussi inférieur à l'artiste qui l'avait précédé, que celui-ci l'avait été lui-même aux anciens maîtres. Le travail du mausolée est médiocre ; quant à l'invention, Jonghelinckx en était dispensé par le modèle.

Qu'on ne s'imagine pas cependant que ces deux tombeaux manquent d'une certaine grandeur ; à défaut de l'admiration que commandent les œuvres du génie, ils font éprouver celle qu'inspire la magnificence. Pris dans leur ensemble, ils imposent par ce qu'ils ont de fier et d'éclatant ; et d'autre part le prestige des souvenirs vient aussi leur prêter sa poésie. Il est fâcheux que la chapelle qui leur est consacrée, et qui a été construite à neuf en 1816, n'ait ni élégance, ni caractère. La couleur même qu'on a donnée aux murailles, et qui est celle de la pierre récemment taillée, devient ici un véritable contre-sens¹. Ajoutez que

¹ Que serait-ce s'il nous fallait parler ici de la manière théâtrale dont les chapelles

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A BRUGES.

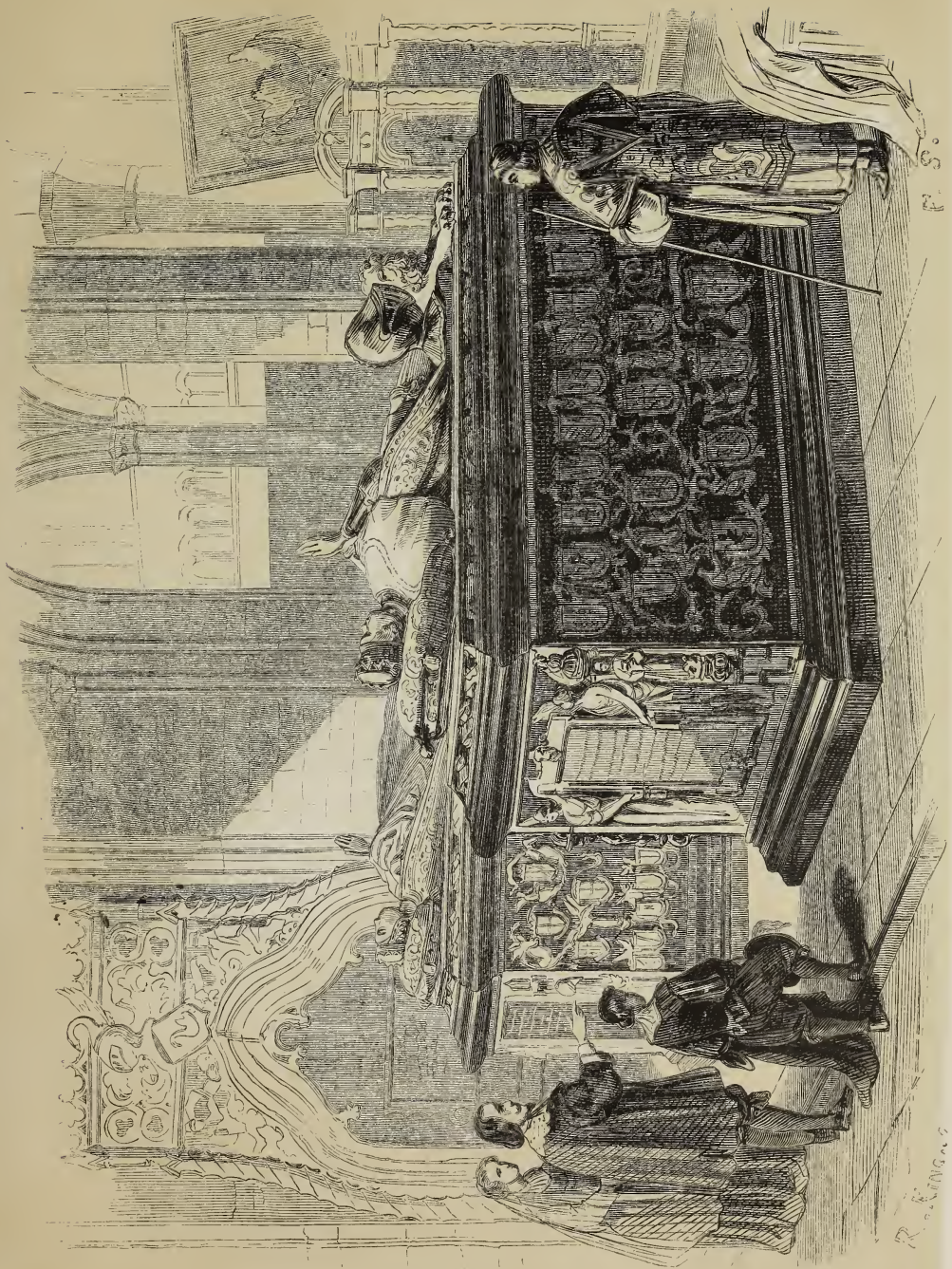


TOMBEAUX DE CHARLES DE TONRAIRE
ET DE MARIE DE BOURGOGNE.

Le monument est formé de deux blocs de pierre qui se rejoignent au sommet. Les deux blocs sont séparés par une sautoir qui sert de support à la croix. Les sautoirs sont enroulés autour de la croix et se terminent en deux anneaux qui se joignent au sommet. Les sautoirs sont enroulés autour de la croix et se terminent en deux anneaux qui se joignent au sommet. Les sautoirs sont enroulés autour de la croix et se terminent en deux anneaux qui se joignent au sommet.

A côté de cette tombe se trouve une autre tombe, pendant laquelle années, les restes de l'épave de la «*Princesse*» qui furent allés en 1530 à Charles-Quint, son époux, par le duc Philippe II. Philippe II ordonna de transporter ces restes dans une chapelle par lui faite à côté de sa fille et cet acte de piété fut accompli au bout de quatre ans. Fontefois Jacques Jonghelinx, auquel l'exécution de l'église avait été confiée par le cardinal de Brévelle, se trouva par suite ainsi intervenu à l'œuvre qui fut terminée par lui-même. Les travaux de maçonnerie furent terminés, quand à l'architecte Jonghelinx en était dispensé par le cardinal.

Quand les maçons furent descendus que ces deux tombes ne pouvaient être élevées sur le même plan, il fut décidé de les élever sur deux plans différents. Les deux tombes furent élevées sur deux plans différents. Les deux tombes furent élevées sur deux plans différents. Les deux tombes furent élevées sur deux plans différents.



par un esprit de conservation mesquin et incompatible avec la majesté des monuments funèbres, les deux mausolées sont tenus sous couverture. On ne les montre que partiellement et comme par faveur. Une partie de MM. les marguilliers tiennent plus à la dorure de leurs statues qu'à la dignité de nos vieux souverains qu'ils encaissent comme des momies, voire même qu'à celle de l'église où cet emballage est parfaitement déplacé. Quand se souviendront-ils que c'est une des gloires du catholicisme de parler à l'intelligence des peuples par la splendeur des arts, et que s'il admet des tombeaux dans ses temples, ce n'est pas seulement pour satisfaire à heure fixe la curiosité des voyageurs étrangers et l'avidité mercenaire de quelques subalternes.

L'extrême richesse qu'étaient ces mausolées de la maison de Bourgogne surpasse à peine celle d'un autre tombeau érigé vers le même temps. C'est celui de sire Ferry de Gros, neveu du chancelier Hugonet, et l'un des gentilshommes les plus opulents de Bruges. Ce monument, construit en pierre de Boulogne, est placé dans une petite chapelle qui donne sur la nef méridionale de l'église de Saint-Jacques. C'est une œuvre de la renaissance, achevée vers 1550, et qui n'offre presque plus de trace du style gothique, mais qui conserve une magnificence de décoration inconnue aux siècles suivants. Non-seulement les écussons qui le surmontent et les ornements qui les entourent étaient relevés autrefois par l'éclat des couleurs et de l'or, mais le peintre avait donné l'apparence de la réalité aux statues qui représentent le mort et ses deux épouses. Quoique le temps ait à peu près effacé les teintes qui déguisaient ainsi la pierre, on en reconnaît encore les vestiges; Philippine Wielandt, la première des deux femmes, porte une robe blanche; Jeanne d'Ailly, la seconde, une robe cramoisie. Nul doute que les trois personnages ainsi représentés n'offrissent de véritables portraits destinés à perpétuer la ressemblance des morts.

Peut-être était-ce une manière étrange d'orner des monuments voisins se trouvent décorées, avec une profusion grossière de dorure et de couleurs éclatantes. Il n'y a pas d'église de village qui ait été plus misérablement profanée par le mauvais goût des badigeonneurs.

funèbres, que d'y prodiguer ainsi l'éclat et la vie ; mais avant de condamner les efforts de l'artiste, rappelons-nous ce qui donnait de l'ensemble et du caractère à son œuvre. L'arche en plein cintre qui offrait accès de l'église dans la chapelle était trop basse pour répandre une vive clarté dans l'enceinte sépulcrale : d'ailleurs les verrières du temple, qui étaient alors colorées, ne donnaient point autant de lumière qu'aujourd'hui. Le monument se serait donc trouvé dans l'ombre, si deux fenêtres étroites, chargées elles-mêmes de vitraux peints, n'avaient jeté un demi-jour dans l'intérieur de la chapelle. Ainsi faiblement éclairé par une lumière douteuse, le mausolée n'avait plus rien d'éblouissant. Ses teintes, devenues plus douces, laissaient à la pensée toute sa mélancolie. Si l'ornementation de la tombe était riche, rien de plus modeste que les figures elles-mêmes. Elles ne surmontent point le monument comme pour appeler sur elles les regards : étendues sous la voûte profonde, elles paraissent dormir dans l'ombre de la mort. Rien de plus calme, de plus doux que leur repos ; rien de plus naïf et de plus pieux que l'expression de leurs traits. Et quand la foule, retenue à distance par la grille qui fermait l'enceinte, contemplait ces images religieuses des morts, comme elles sans doute elle levait les yeux vers le ciel et joignait les mains pour prier :

L'époque où les temples de Bruges s'embellissaient de pareils monuments voyait aussi la ville entière prendre un aspect d'opulence et de splendeur inconnu jusque-là aux cités du Nord. Ce n'était point que sa

L'état où se trouve aujourd'hui ce monument si remarquable, appelle une restauration. Nul doute qu'elle ne s'accomplisse à une époque où la sainteté de l'art commence à être comprise. Mais ce n'est pas simplement la réparation de la tombe seule que nous croyons à désirer : le rétablissement de la chapelle tout entière peut seul atteindre le but de conservation qu'on se propose. Ne serait-ce pas, en effet, transformer complètement l'œuvre de l'artiste que d'ôter au mausolée l'or et l'azur dont il était revêtu ? Il y aurait une sorte de vandalisme à remplacer ainsi l'idée de l'auteur par la nôtre, et à faire réagir l'art moderne sur le passé. Si nous voulons laisser à cette tombe son caractère primitif, ne l'isolons pas de l'entourage qui lui imprimait une couleur religieuse : que le mausolée ne devienne point une décoration théâtrale.

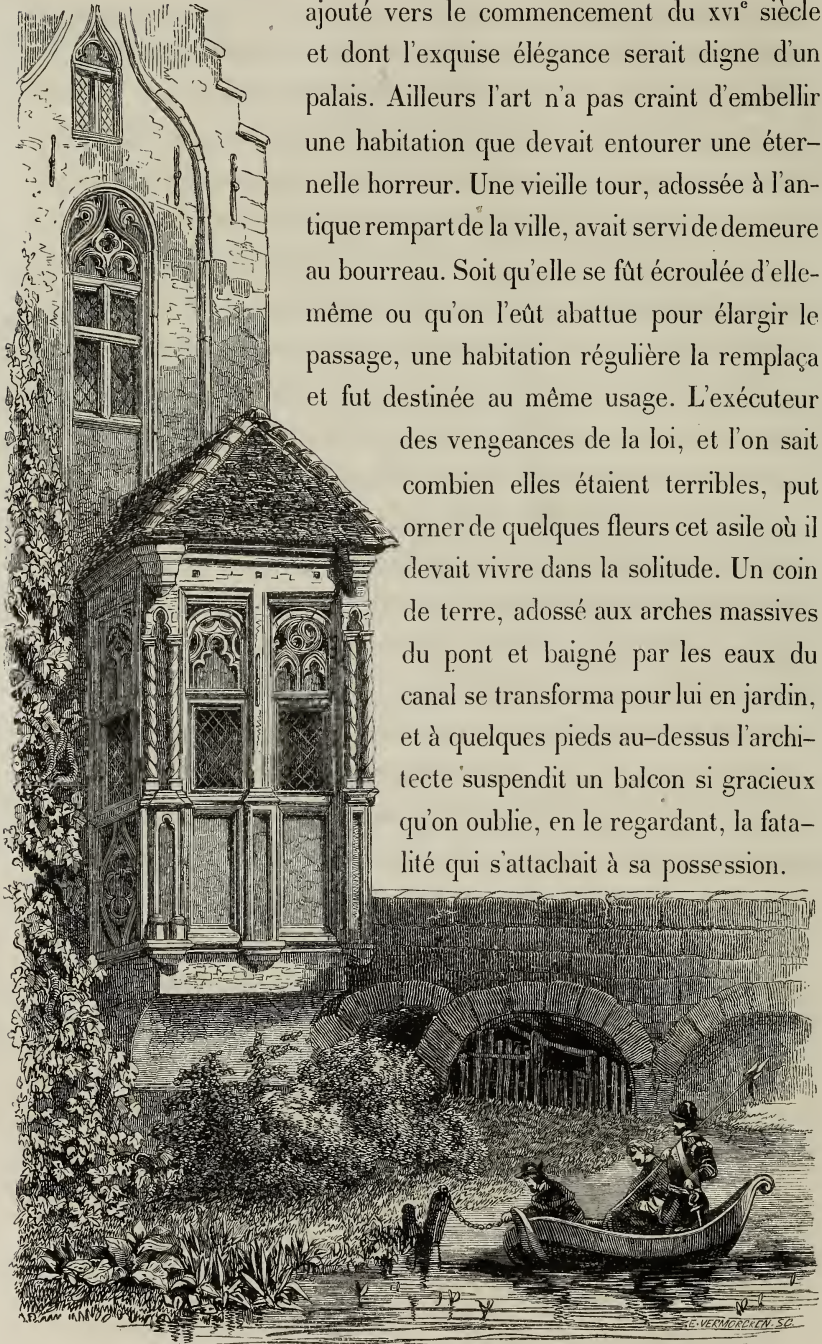
richesse se fût accrue : car depuis la fin du xv^{me} siècle son commerce allait en décroissant et les marchands étrangers la quittaient pour se transporter à Anvers. Mais le sentiment artistique imprimé à la population tout entière par le génie des âges précédents venait se réfléchir dans chaque œuvre nouvelle. Aussi est-ce à l'instant même où sa décadence va commencer que Bruges semble prendre sa parure royale. Depuis l'hôtel du gentilhomme jusqu'à l'humble demeure de l'artisan, toute construction se décore de rinceaux et de festons. Les nervures de brique naissent du sein des murailles pour les enlacer de leurs mille rameaux : elles montent de la base au pignon, s'élancent en ogives, s'arrondissent en volutes, s'entre-croisent et prêtent à chaque façade de la grâce, de la vie ou même de la majesté. Un préjugé populaire, aussi général qu'inexplicable, fait donner ordinairement le nom de « maisons espagnoles » à ces édifices flamands du xvi^e siècle, dont l'Espagne n'offre aucun modèle. La seule cause que l'on puisse assigner à cette étrange dénomination, c'est le caractère méridional (mais nullement espagnol) que commence à prendre l'architecture vers le temps de Charles-Quint. Il y a en effet quelque chose de vénitien ou parfois de moresque dans le style léger et capricieux, dans les ornements élégants et fantasques des monuments de cette époque. Qu'on jette les yeux sur l'escalier de la chapelle du Saint-Sang¹ et l'on croira reconnaître quelque palais magique des bords du Rialto; qu'on examine les frêles et gracieuses tourelles de l'ancienne « maison du Franc » et l'on y retrouvera les minarets élancés de quelque mosquée turque. Quelquefois l'imitation est complète, et plusieurs habitations particulières, décorées de broderies d'arabesques, de tronçons de colonnes et de médaillons encadrés, attestent le souvenir de l'Italie ou celui de l'Orient.

La transformation qui s'opérait ainsi dans la physionomie de la cité frappe encore les regards quand on s'arrête devant quelque édifice dont une partie seulement date de cette période. Tel est entre autres le bâtiment consacré au pesage des marchandises, construction lourde et sombre à laquelle des restaurations modernes ont laissé toute sa nudité

¹ Voir la *Belgique Monumentale*, t. I, p. 71.

antique. A l'angle de cette masse grise se détache un avant-corps

ajouté vers le commencement du xvi^e siècle et dont l'exquise élégance serait digne d'un palais. Ailleurs l'art n'a pas craint d'embellir une habitation que devait entourer une éternelle horreur. Une vieille tour, adossée à l'antique rempart de la ville, avait servi de demeure au bourreau. Soit qu'elle se fût écroulée d'elle-même ou qu'on l'eût abattue pour élargir le passage, une habitation régulière la remplaça et fut destinée au même usage. L'exécuteur des vengeances de la loi, et l'on sait combien elles étaient terribles, put orner de quelques fleurs cet asile où il devait vivre dans la solitude. Un coin de terre, adossé aux arches massives du pont et baigné par les eaux du canal se transforma pour lui en jardin, et à quelques pieds au-dessus l'architecte suspendit un balcon si gracieux qu'on oublie, en le regardant, la fatalité qui s'attachait à sa possession.



Qu'à ce luxe de l'architecture répondit celui des arts d'ornement, c'est ce qu'attestent plutôt les témoignages historiques que les débris peu nombreux conservés dans les collections de Bruges. Les ouvrages d'orfèvrerie et d'ébénisterie, alors si renommés, ont disparu d'autant plus vite que la matière en était plus précieuse et le travail plus délicat. Mais au-dessus de ces branches accessoires on ne voyait plus le génie artistique éclater par des chefs-d'œuvre pareils à ceux des Van Eyck et des Hemling. Ce n'est pas que Bruges manquât de peintres habiles. Les frères Claeysens, qui florissaient vers l'an 1550, ainsi que Lancelot Blondeel et les Pourbus, furent encore des maîtres d'un talent remarquable. Le musée de l'Académie possède deux tableaux d'Antoine Claeysens (*le Jugement de Cambyse* et *le Supplice du Juge coupable*) exécutés avec une vigueur et une vérité d'expression dignes du fameux Quentin Metsys dont il avait été l'élève. Les Pourbus, qui de 1510 à 1622 comptèrent trois générations d'artistes, enrichirent les églises de Bruges d'une foule de morceaux précieux. Peintres sages et coloristes brillants, quoique parfois dessinateurs médiocres, ils marquèrent pour ainsi dire la transition entre l'école antique et celle de Rubens. Mais quoiqu'ils méritent d'occuper dans les annales de l'art une place plus élevée que celle qu'on leur assigne ordinairement, leur défaut et celui de leurs contemporains est de parler davantage aux yeux qu'à l'intelligence.

En effet, depuis Hemling l'art avait changé de tendance. Nous examinerons dans une autre partie de cet ouvrage par quels degrés les peintres flamands du xvi^e siècle, s'écartant des voies de leurs prédécesseurs, avaient renoncé peu à peu au culte de l'idéal, pour s'attacher seulement à la vérité matérielle. L'école d'Anvers, qui s'était engagée dans cette nouvelle route, la suivit avec des succès divers, dont nous n'avons pas encore à nous occuper ; mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est qu'il y eut un moment, avant l'apparition de Rubens, où l'art descendit à imiter sans distinction l'ignoble et le trivial, sous le nom de réal. Et ce ne furent pas seulement les peintres qui se méprirent à ce point sur le but et sur la dignité de leur tâche : les sculpteurs se laiss-

sèrent entraîner au même désordre d'idées, dégradant par la bassesse de l'expression jusqu'aux images religieuses confiées à leur ciseau.

Parmi les preuves trop nombreuses que l'on pourrait citer de cette décadence graduelle, nous retrouvons encore ces cuivres tumulaires, dont les plus anciens nous ont servi à reconnaître les premiers progrès de l'art. A partir de l'époque de Charles-Quint, ils perdent la beauté et la noblesse de style qui les avaient caractérisés jusque-là¹, et ne présentent plus que des portraits d'une exactitude minutieuse. Tel est entre autres une table de cuivre, de l'an 1583, conservée dans l'église de Saint-Jacques, et qui nous montre un gentilhomme castillan accompagné de son épouse. Rien de plus ressemblant sans doute que ces deux figures : le premier est bien un de ces fiers cavaliers espagnols, à la mine arrogante et au maintien superbe : la seconde, née en Flandre, a une expression de simplicité et de modestie. Au soin avec lequel sont traités tous les accessoires, à l'habileté qui brille dans les moindres détails on reconnaît le dessin d'un maître, et l'on pardonnerait presque, en faveur de la fidélité du tableau, l'absence complète de pensée. Mais si cette fois le modèle offre du moins une certaine dignité, il n'en est pas toujours de même, et une gravure un peu plus récente, qui se trouve à côté, rappelle au spectateur ces figures grotesques que Louis XIV appelait *les magots de Teniers*. Qu'on se représente un de ces couples burlesques que semble avoir inventés la verve railleuse de cet artiste; non pas, il est vrai, des gens de village comme ceux qu'il met à table ou à la danse, en veste courte et en jupons de grosse laine, mais de ces bourgeois richement étoffés qu'il associe de temps en temps à la joie populaire; on aura une idée des portraits qui décoreraient la dernière de nos planches sépulcrales. C'est en 1615 qu'une main véritablement profane a tracé cette ignoble image sur le revers du cuivre de 1300 que nous avons déjà cité. Ainsi la même feuille de métal qui d'un côté nous montre les premiers pas de l'art dans sa voie noble et sainte, conserve aussi, d'autre part, le témoignage de sa

¹ On remarque le même changement dans le caractère des tombes anglaises à cette époque.

décadence et du matérialisme où il finit par tomber. Le graveur, loin de reculer devant l'abâtardissement du modèle qui se présentait à lui, semble s'être complu à rendre avec une scrupuleuse exactitude, ce type bas et trivial du citoyen enrichi. Les traits du mort sont hébétés, ses muscles s'affaissent, le ventre seul fait saillie et semble encore gonflé par l'habitude de la boisson. Il appartient à cette espèce dégradée dont Brauwer et Craesbeke peuplent leurs scènes de cabaret, et le burin qui nous a conservé sa ressemblance serait accusé de satire si l'authenticité de la représentation n'était attestée par le respect dû au tombeau. Son épouse, dont le portrait n'est pas moins fidèle, joint à la même épaisseur une effroyable expression d'économie mesquine et d'âpre avidité. Le dessinateur ne lui a pas fait grâce d'un seul trait caractéristique. Il a enluminé impitoyablement jusqu'à ce nez de femme que la mort du moins aurait dû pâlir. Et ce qu'il y a d'étrange, c'est que cette œuvre hideuse est, au point de vue de l'exécution, une œuvre de talent. Tout y est parfaitement rendu, et plus achevé que dans les morceaux antérieurs. Il y a progrès quant à la partie mécanique de l'art : le but seul n'est plus compris.

Pour achever cette esquisse du mouvement rétrograde imprimé au goût et à l'intelligence par ce réalisme dont le culte était devenu triomphant, qu'on nous permette de citer encore quelques statues allégoriques de grandeur naturelle qui servent de décoration à un confessionnal adossé au chœur de l'église de Notre-Dame (c'est du côté droit de l'autel qu'elles se trouvent). Cet ouvrage, un peu moins ancien que le dernier des cuivres, est destiné à représenter des vertus; mais le sculpteur a donné au chêne des formes si disgracieuses et une expression si brutale, qu'en dépit de tous les emblèmes dont il les a chargées l'œil ne peut y reconnaître que l'image des vices les plus bas et les plus ignobles. Il fallait que le goût et la raison publique eussent été profondément altérés par la dégradation de l'art, pour que l'on osât ériger dans l'intérieur d'un temple et offrir au respect de la foule des représentations aussi avilissantes.

Toutefois, pendant le déclin et même après la chute de son école,

Bruges s'enrichit encore d'ouvrages remarquables, tantôt apportés du dehors, tantôt créés dans son propre sein. Il nous reste donc plus d'un objet précieux à y recueillir. Mais ces nouveaux trésors n'ont plus de lien qui les rattache : les uns empruntés à l'étranger, les autres dus à l'inspiration individuelle, ils ne sont plus le produit d'une pensée commune ni d'un progrès successif. Aussi devons-nous les examiner séparément, sans nous préoccuper désormais de chercher entre eux aucun rapport d'origine, de tendance ou de caractère. Le génie de la ville ne se réfléchit plus dans ces richesses fortuites.

La première œuvre de ce genre qui ait droit de fixer notre attention est une magnifique statue italienne, placée dans l'église de Notre-Dame et qui en représente la sainte patronne. Jean Mouscron, l'un des notables marchands de Flandre au xvi^e siècle, en fit don au chapitre, après l'avoir, dit-on, achetée à des corsaires d'Amsterdam. Quoi qu'il en soit de cette dernière circonstance, qui paraît fabuleuse, c'est à tort, croyons-nous, que quelques écrivains ont émis des doutes sur le nom du sculpteur. Non-seulement le génie de Michel-Ange éclate dans ce bel ouvrage, mais c'est peut-être une de ses conceptions les plus fières. Lui seul en effet eût osé choisir le type mâle et sévère sous lequel la Vierge est ici représentée, et dans lequel, au premier abord, on hésite presque à la reconnaître. Bien qu'elle tienne ses yeux attachés sur son Fils, sa figure n'offre plus cette douce sérénité qui forme le caractère habituel de ses images. L'expression que l'artiste lui a donnée est triste en même temps que majestueuse, et tout dans ses traits marque à la fois ses souffrances maternelles et sa royauté divine. Le port de sa tête rappelle ces fières impératrices romaines dont les statues semblent encore commander le respect; mais une amertume indicible est peinte dans son regard et sur ses lèvres; on dirait que Michel-Ange a voulu laisser sur ce noble visage la trace ineffaçable des angoisses que la Mère du Christ avait éprouvées au Calvaire, et que son ciseau a rendues avec tant de vigueur dans le sublime groupe de Notre Dame de Pitié. Le Dieu enfant, debout devant elle, dans une pose ravissante de grâce et d'abandon, est entièrement nu et offre

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A BRUGES.



STATUE DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT
JESUS.

(Michel-Arge.)



cette perfection de formes dont nul autre statuaire n'a eu le secret. A la manière dont il s'entrelace à la main et aux genoux de sa mère, son attitude suffit pour nous révéler sa tendresse pour elle, tandis que son regard, baissé vers la terre, laisse entrevoir sous les traits de l'enfance un rayon de l'intelligence divine.

Telle est l'œuvre hardie que le maître italien a livrée à l'admiration des hommes du Nord. A la manière dont il l'a traitée, on croirait qu'elle était destinée à la Flandre, malgré l'anecdote qui la fait apporter par des pirates. En effet, si la pensée générale est bien celle de Michel-Ange, comme nous venons de le remarquer, si le dessin du groupe atteste sa main vigoureuse et savante, en revanche l'exécution n'a plus rien de cette rudesse et de cette négligence à laquelle on reconnaît d'ordinaire son mépris pour les détails. Tout y est achevé, gracieux, délicat, parfait. Étudiez chaque partie du corps de l'enfant, les mains, les genoux, les pieds, vous n'apercevrez que des contours d'une élégance inexprimable et que relève le fini du travail. Les draperies de la Vierge sont plus étonnantes encore : jamais le marbre n'a mieux pris sous le ciseau la souplesse et le brisé de l'étoffe ; jamais la vérité et la grandeur de l'effet n'ont été jointes à plus de richesse et de légèreté. De là même est né le doute dans quelques esprits ; c'est ce soin minutieux qui a fait parfois méconnaître le grand sculpteur : à peine existe-t-il deux ou trois statues qu'il ait ainsi achevées. Mais depuis qu'un tableau de Jean Van Eyck avait attiré à Bruges Antonello de Messine, l'art flamand avait eu de la célébrité en Italie, et Michel-Ange sans doute n'en ignorait pas le caractère. Il avait vu ces têtes de femmes aux cheveux fins et soyeux, ces étoffes aux mille plis, enfin tous ces chefs-d'œuvre de délicatesse et d'application qui faisaient la gloire de l'école brugeoise. Il comprenait que vis-à-vis de pareils ouvrages le sien ne pouvait rien conserver d'incomplet, et qu'il eût été indigne de lui de paraître inférieur à ces artistes étrangers, même dans le genre de mérite qui leur était propre. Plus le style qu'il avait créé l'emportait par le grandiose, plus il devait tenir à montrer que c'était un jeu pour son ciseau d'atteindre à la plus exquise élégance

jusque dans les accessoires. Il y réussit dès qu'il l'eut voulu, et c'est ce résultat même qui a rendu douteuse pour quelques écrivains modernes l'authenticité de son œuvre. Mais toute incertitude à cet égard doit être dissipée par le témoignage d'Albert Durer, qui, visitant Bruges avec un artiste italien, du vivant même de Michel-Ange (en 1521), le nomme comme l'auteur de ce bel ouvrage.

Ce fut sans doute une impression profonde que celle qu'éprouvèrent les artistes flamands à la vue de ce groupe empreint du génie d'une autre école, d'un monde opposé. L'œuvre fut trouvée admirable, comme le constatent les termes mêmes de l'acte par lequel le chapitre accepta la donation. Elle put être imitée plus d'une fois, quoique les ravages des iconoclastes, ou des causes accidentelles nous aient dérobé ces imitations. Mais elle ne prévalut pas, puisqu'on ne vit point changer le style habituel que les anciens peintres avaient adopté pour la Vierge. C'est qu'en effet Michel-Ange lui-même, avec toute la puissance de sa pensée et toute la supériorité de son talent, était cependant tombé dans l'erreur en supposant que l'expression de la force dût remplacer dans l'art chrétien celle de la douceur. L'antiquité païenne, où il puisait ses inspirations, avait tiré l'image de ses dieux de la grandeur humaine. Elle leur prêtait en quelque sorte avec une beauté terrestre, toutes les émotions passionnées de notre nature. Mais le christianisme a d'autres tendances : l'idée de la Divinité se présente à nous plus sereine et plus pure. Nous ne saurions la personnifier par ces images orageuses qui ne conviennent qu'à l'être matériel. En vain le peintre et le sculpteur, séduits par le prestige de l'effet artistique, se laissent-ils quelquefois entraîner à prêter une expression violente aux personnages célestes : le sens intime des peuples semble repousser cette représentation profane, et ne veut point de nuages sur le front du Dieu qu'il adore. Ne soyons donc pas étonnés que la douce Vierge de Van Eyck soit plus sympathique à celui qui contemple ou qui prie que le marbre imposant de Michel-Ange.

Il est à Bruges une autre statue sacrée, monument de l'école qui se forma au xvii^e siècle sous l'influence de Rubens. C'est une image

de Dieu le Père. placée dans l'église de Saint-Sauveur. et qui, du haut du jubé qu'elle couronne, semble dominer tout l'intérieur du temple. Bien que l'artiste dont elle est l'ouvrage n'ait qu'une célébrité médiocre, ce morceau mérite d'être remarqué : car nul autre, à notre connaissance, n'exprime mieux le caractère que prit l'art en Belgique, à l'époque où Bruges n'en était plus le foyer. Arthur Quellyn, auquel est due cette grande figure, semble en avoir emprunté la première idée à la Création de Raphaël. C'est là qu'il a découvert cette tête divine dont l'expression unit la force à la sublimité; c'est encore là qu'il a pris cette main puissante qui vient d'imprimer la vie au monde. Il n'y a pas jusqu'à la draperie dont le mouvement n'ait été indiqué par le peintre italien. Mais le sculpteur anversois a trouvé froides les lignes que Raphaël avait tracées. Lui, dont le ciseau façonne le marbre, il aspire à être plus brillant et plus animé que le grand peintre. Il prête de la fougue et de l'élan au Dieu, il soulève les draperies sous l'effort impétueux des vents, il transforme la pierre en nuages et fait voltiger à l'entour des anges et des chérubins. Ce style



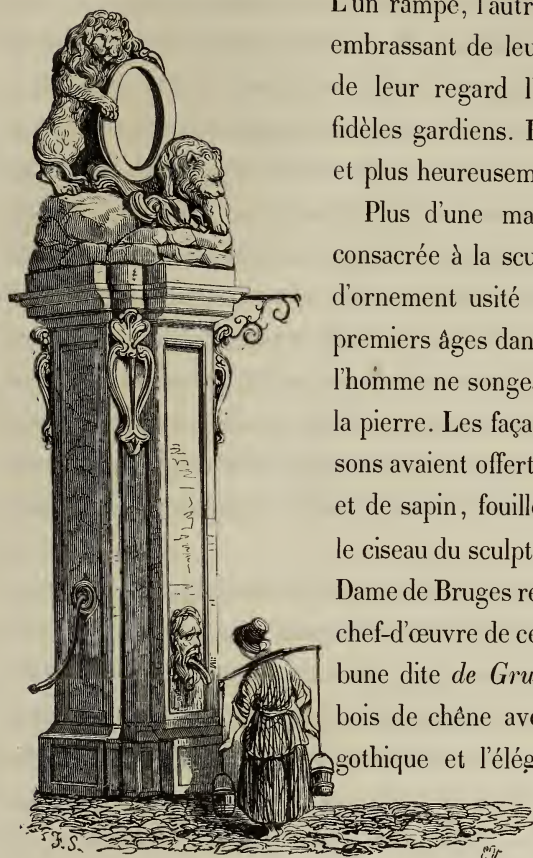
théâtral, si l'on veut nous pardonner ce mot, ne laisse pas que d'avoir quelque chose de frappant : mais à la longue l'œil se fatigue de ces effets outrés ; on voudrait qu'un goût plus pur eût dirigé cette imagination ardente et cette main habile, et l'on ne peut se défendre de regretter qu'à tant d'éclat l'art moderne n'ait pas su joindre plus de sévérité et de profondeur.

Toutefois on doit tenir compte à l'âge de Rubens de la tâche immense qu'il eut à remplir. Les temples avaient été dépouillés pendant la guerre civile et religieuse qui ensanglanta la fin du xv^e siècle. Il y avait à réparer des pertes immenses et de mille espèces, en tableaux, en statues, en ornements. Les peintres, il est vrai, ne manquaient pas ; cette profession avait été si florissante en Belgique, qu'elle put se relever aussitôt après la tempête ; mais pour tout le reste il fallut en quelque sorte improviser les artistes comme les ouvrages. De là tant de sculptures médiocres et quelquefois barbares à côté de tableaux bien supérieurs. Mais souvent aussi l'étincelle du génie qui commençait à briller chez les statuaires fut étouffée par le malheur des temps. Leur art, qui ne trouvait guère d'emploi que dans la décoration des monuments publics ou religieux, s'effaçait pour ainsi dire à chaque grand revers national. Cependant il parut se relever avec la richesse publique sous le règne de Marie-Thérèse, et Bruges eut alors un statuaire dont il serait injuste de passer ici le nom sous silence. Ce fut Pierre Pepers, qui, après avoir obtenu quelque réputation à Paris, vint se fixer en 1759 dans sa ville natale. On doit à cet artiste plusieurs morceaux qui ne sont pas sans mérite, comme une statue de saint Jean Népomucène, des figures d'anges placées sur un autel à Notre-Dame, et un groupe de la Vierge et du Christ imité de Michel-Ange. Mais son talent nous paraît surtout briller dans un ouvrage plus modeste, qui couronne la fontaine du marché aux OEufs : c'est l'écu des armes de la ville, supporté par un lion et par un ours. Ce sujet héraldique, qui semblait n'offrir aucune ressource au génie du sculpteur, lui a fourni le sujet d'une composition charmante. L'ours et le lion, qui se groupent autour du blason de la cité, sont devenus sous son ciseau non plus de simples supports.

mais des animaux vivants, dont l'attitude est à la fois naïve et fière.

L'un rampe, l'autre se dresse, tous deux embrassant de leurs ongles et couvrant de leur regard l'écu dont ils sont les fidèles gardiens. Rien n'est mieux conçu et plus heureusement exécuté.

Plus d'une main habile s'était aussi consacrée à la sculpture en bois, genre d'ornement usité sans doute depuis les premiers âges dans ces pays du Nord, où l'homme ne songea que très-tard à tailler la pierre. Les façades des anciennes maisons avaient offert des poutres de chêne et de sapin, fouillées avec hardiesse par le ciseau du sculpteur. L'église de Notre-Dame de Bruges renferme encore un petit chef-d'œuvre de cette espèce : c'est la tribune dite *de Gruthuyse*¹, construite en bois de chêne avec la richesse du style gothique et l'élégance de goût qui caractérisait les artistes brugeois à la fin du



xv^e siècle. Cette branche de l'art fut portée à une rare perfection dans les boiseries de l'époque suivante², comme nous le verrons dans une autre partie de cet ouvrage. Elle fleurit encore même après la décadence de toutes les autres : car les châteaux de la noblesse et les maisons de la riche bourgeoisie, s'ornaient alors de cette sorte d'ouvrages. Ainsi se formèrent dans l'ombre des talents auxquels manqua presque toujours la renommée. L'inclination naturelle plutôt que l'étude ou l'amour de la gloire créait l'artiste (car il ne s'ouvrit point d'école et la carrière n'eut

¹ Nous l'avons reproduite en tête de cet article.

² Nous n'avons pas cru devoir parler ici de la fameuse cheminée du Franc de Bruges, déjà décrite dans *la Belgique Monumentale*, etc., t. I^{er}, p. 85.

jamais un but éclatant); mais la fantaisie dirigea souvent avec une grâce étrange l'humble ciseau que la science n'avait point guidé.

Ce n'est pas que la sculpture en bois n'ait jamais été grandiose et monumentale, même pendant les deux derniers siècles. On sait qu'elle a enrichi la plupart de nos églises de ces magnifiques chaires dont la composition est aussi variée que le travail est admirable. Bruges en possède une (celle de l'église de Saint-Donat) dont la figure principale offre le style le plus majestueux. Mais il était difficile, dans ce genre d'ouvrages, de savoir déguiser complètement ce qu'il y a de disgracieux dans la forme naturelle de la chaire elle-même; cette lourde caisse, que l'artiste devait encore surmonter d'un couvercle immense, était l'écueil contre lequel presque tous sont venus se briser. Le statuaire brugeois n'a pas été plus heureux que les autres, et l'ensemble du morceau est resté lourd et froid, malgré la noblesse et la grandeur des sculptures dont il l'a embelli.

L'ornementation des confessionnaux offrait moins d'obstacles et est en général d'un meilleur effet. Des deux côtés du siège réservé au prêtre, s'avancent deux piédestaux sur lesquels sont posées des statues emblématiques. D'autres figures, moins saillantes, quelquefois en demi-relief, décorent les côtés et couronnent l'ensemble. C'est d'après le même modèle que paraissent conçus la plupart de ces morceaux, et nous croyons que la première pensée en appartient à Rubens. Ceux qui méritent le plus d'attention se trouvent dans l'église de Sainte-Anne et dans celle des Carmes. Dans ce dernier temple, où ils ont été exécutés par des religieux du couvent, la décoration est à la fois riche et intelligente. Non-seulement chaque composition offre de l'intérêt, mais encore l'ensemble pare et relève avec une certaine majesté tout l'intérieur de l'édifice. Par une sorte d'anachronisme, que les amis de l'art antique pardonneront aisément, celui des moines qui s'était chargé du travail de la grande porte a eu l'idée d'y représenter un de ces sujets allégoriques dont les sculpteurs du moyen âge ornaient les portails des cathédrales. Deux démons, revêtus de la forme d'un singe et d'un griffon, se trouvent enchaînés par des anges qui semblent les avoir

surpris au moment où ils venaient dévaster l'arbre de la science. Les mauvais esprits terrassés sont pour ainsi dire menés en laisse par les enfants du ciel. Mais, contre le gré de l'artiste, le temps a remis en question la victoire : car les chaînes sont aujourd'hui brisées par la rupture de quelques anneaux, comme si l'enfer était enfin rentré en possession de sa liberté longtemps perdue.

Quel que soit le mérite de ces divers ouvrages, nous donnerons encore la préférence à ceux que renferme l'église de Saint-Jacques. Des deux côtés du chœur, se trouvent des stalles d'une structure pesante et disgracieuse, dont la masse repousse d'abord les regards; mais lorsqu'on approche, on découvre au-dessus de chaque siège de petits groupes en plein relief pleins de mouvement et de variété. Les uns offrent des figures allégoriques, les autres des ornements et des emblèmes, tous sont d'un dessin élégant, d'un effet vif et d'un fini parfait.

L'artiste, en entremêlant des trophées de chasses, des corbeilles de fruits et des guirlandes de fleurs aux sujets religieux, sait éviter la monotonie qui naîtrait d'une trop longue suite de compositions uniformes. Plusieurs de ses groupes ont la fierté de la statuaire, d'autres la liberté capricieuse de l'ornementation, et ce mélange de genres divers, qui choquerait dans un ouvrage en marbre, ne fait que donner plus de richesse aux boiseries.

Un autre mérite particulier à la sculpture en bois, était la délicatesse extrême que l'artiste savait quelquefois donner à des ouvrages de faible dimension. De petits chefs-d'œuvre, taillés dans le chêne, dans le buis et surtout dans le tilleul, atteignirent à une perfection et à une légèreté presque incroyables. Il y avait des guirlandes de fleurs si merveilleusement découpées, qu'elles semblaient devoir se briser sous le moindre attouchement, et que l'haleine du spectateur en faisait remuer les feuilles. L'académie de Bruges possède encore un cadre travaillé avec ce soin minutieux, et qui serait déjà tombé en poussière si l'on ne s'était résigné à l'enduire d'une couche de couleur qui le fortifie et le préserve. Chaque côté offre une composition différente, où de larges

festons s'entrelacent à une profusion de plantes de toute espèce, soutenues par des figurines gracieuses¹. C'est un morceau curieux, dont on admirerait l'élégance si l'esprit ne se préoccupait tout d'abord de la difficulté vaincue. Tel est l'inconvénient qui s'attache à ces ouvrages d'adresse et de patience plutôt que d'imagination et d'art : l'intérêt de curiosité qu'ils inspirent est le seul auquel le spectateur reste sensible, et l'ouvrier n'obtient d'attention qu'aux dépens de l'artiste.



Longtemps, comme nous l'avons déjà remarqué, la décoration extérieure des maisons de la bourgeoisie avait appartenu à la même classe de sculpteurs. Mais quand ce fut la brique seule qu'on employa pour les constructions, les figures dont on les embellit furent de plâtre, de terre cuite ou de pierre. En parcourant les rues de Bruges, on rencontre encore un grand nombre d'habitations du xvi^e et du xvii^e siècle, dont les fenêtres, surmontées de bas-reliefs, attestent le goût de cette époque. Ordinairement l'architecte traduisait en sculpture le nom de l'édifice, nom qui servait d'enseigne et qui suppléait aux numéros dont nous faisons maintenant usage. Il était souvent de nature religieuse, comme *les Trois vertus théologales* ou *les Sept œuvres de charité*, qui paraissent avoir formé l'enseigne la plus ordinaire. Quelquefois aussi les dieux de la mythologie venaient parer orgueilleusement la boutique d'un orfèvre. Mais on n'employait pas à l'exécution de ces ornements extérieurs des mains habiles et savantes : c'eût été un luxe exagéré et hors de proportion avec les dépenses ordinaires. Aussi la plupart de ces bas-reliefs, dépourvus de caractère et

¹ Voir la vignette à la fin de cet article.

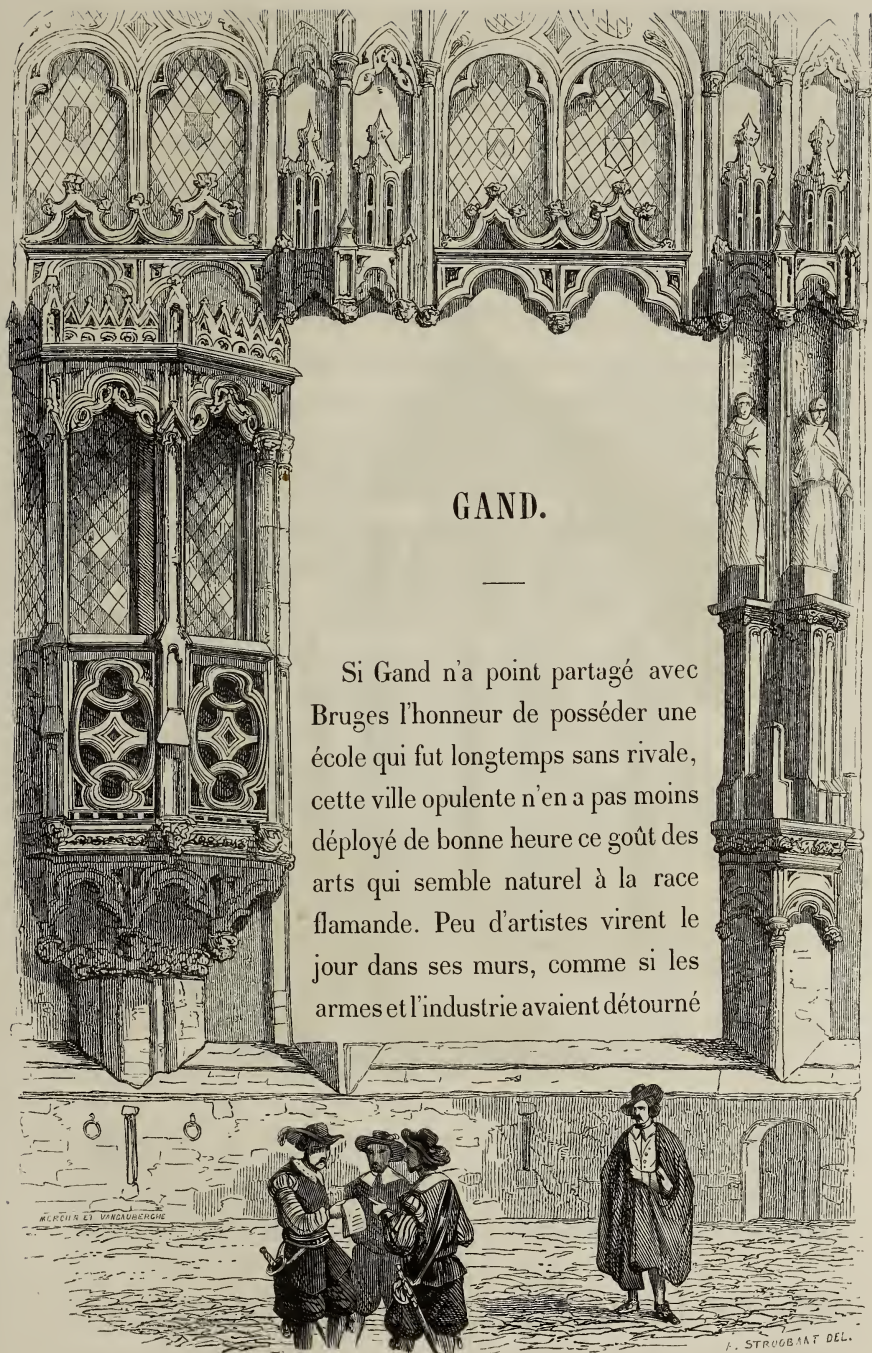
de mérite, ne sont-ils remarquables que comme monuments des usages et des idées de leur époque. Les plus curieux décorent la maison d'un ancien droguiste, située dans la rue aux Laines, et qu'on appelait *le Mortier*. L'honnête citadin, ayant pris pour emblèmes de son industrie les quatre éléments, s'était avisé de représenter le feu par un génie incendiaire conjuré avec les Hollandais pour dévaster la Flandre. C'était quelque temps après que le prince Maurice, passant près de la ville pour aller assiéger Nieuport et gagner la bataille de ce nom, avait brûlé en chemin une partie du village de Sainte-Croix. Telle fut la scène que choisit l'artiste, et qu'il figura dans trois compositions placées au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée. Dans la première, les forces hollandaises se déploient autour de Bruges, dont elles espéraient se rendre maîtresses au moyen d'intelligences secrètes avec quelques bourgeois protestants. On voit la cavalerie des gueux qui fait sonner ses trompettes, leur infanterie qui s'avance en colonnes, leur flotte qui longe au loin la côte de Flandre. Mais les citoyens, fidèles à leur religion et à leur roi, ont fermé les portes et tirent sur l'ennemi du haut des murailles. Un deuxième tableau montre les soldats de Maurice brûlant les maisons de Sainte-Croix, sous l'inspiration du démon du feu qui semble souffler l'incendie. Mais au-dessus de la fenêtre qui suit, les hérétiques s'éloignent en désordre poursuivis par la vaillante milice bourgeoise qui sort hardiment des portes, et qui taillerait les fuyards en pièces, sans la précaution qu'ils ont prise de rompre les ponts derrière eux. Tout ce petit poème est peint aussi bien que sculpté et se trouve dans un excellent état de conservation, grâce aux soins du propriétaire actuel, qui est un des échevins de la ville. Si ce n'est pas une œuvre de talent et de génie, c'est du moins l'expression d'un enthousiasme patriotique dont on aime à retrouver ainsi les traces même à l'époque de la décadence de la cité.

Mais l'inspiration artistique, si familière aux anciens maîtres brugeois et qui perce encore dans les essais des générations suivantes, semble avoir été étouffée dans les derniers temps par un concours de circonstances funestes. Bruges eut vers la fin du siècle dernier quelques bons peintres, dont le talent resta obscur et incomplet faute d'occasions et

d'encouragements. Deux artistes distingués, Odevaere et Ducq, qui florissaient il y a vingt-cinq ans, firent usage de couleurs si mal préparées que leurs tableaux, alors pleins d'éclat, sont aujourd'hui méconnaissables. Un jeune sculpteur, Houvenagel, qui promettait de parvenir au premier rang, s'est éteint, il y a peu d'années, au milieu des études qu'il achevait en Italie. Espérons que ceux qui maintenant sont appelés à disposer des ressources qui restent à la ville, à orner ses monuments et ses temples ou à les enrichir de leurs dons, se feront aussi un devoir d'offrir à de nouveaux talents l'occasion de se développer avec gloire. Il est pénible de voir une obscurité complète succéder à l'éclat des anciens jours ; il est presque honteux de laisser l'ignorance et la barbarie envahir les sanctuaires que la piété de nos ancêtres avait su entourer de grandeur et de magnificence. Dans l'état où sont aujourd'hui les beaux-arts à Bruges, les effets mêmes du zèle de l'administration et de la générosité des particuliers, sont plus dangereux qu'utiles pour les monuments qu'on défigure quelquefois dans l'intention de les embellir.

H. G. MOKE.



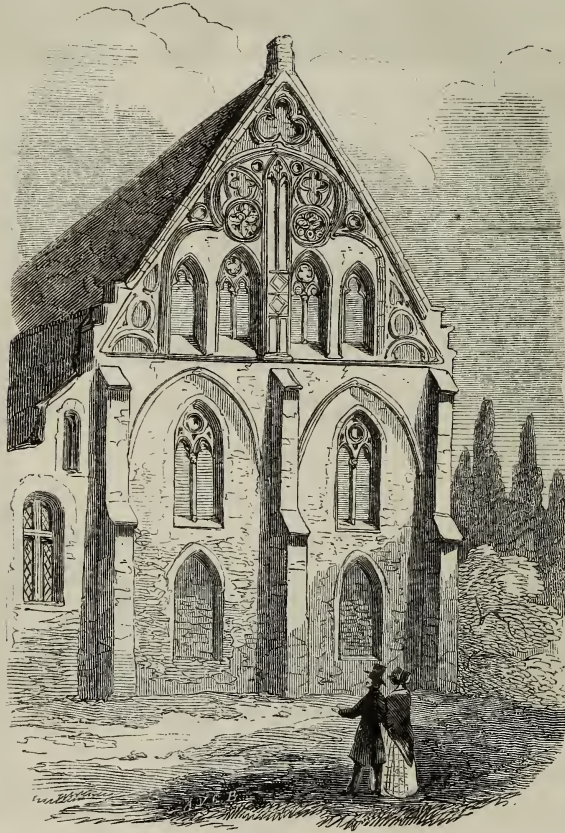


GAND.

Si Gand n'a point partagé avec Bruges l'honneur de posséder une école qui fut longtemps sans rivale, cette ville opulente n'en a pas moins déployé de bonne heure ce goût des arts qui semble naturel à la race flamande. Peu d'artistes virent le jour dans ses murs, comme si les armes et l'industrie avaient détourné

de toute autre voie le génie actif de ses citoyens. Mais elle sut recueillir sa part de chefs-d'œuvre en appelant à elle les talents étrangers.

En interrogeant avec soin les débris des plus anciens édifices de Gand l'on y distinguerait peut-être de curieux vestiges des traditions artistiques que la Flandre avait conservées pendant les âges d'ignorance et de barbarie. Mais sans s'arrêter à cette tâche difficile et



incertaine, on trouve encore dans les monuments que le temps a épargnés des traces intéressantes du développement successif de l'art. Une église du ^{xiii}^e siècle, qui sert aujourd'hui d'hospice pour les vieillards, mérite sous ce rapport toute l'attention de nos lecteurs. Les parties inférieures en ont été mutilées au dehors par l'application de

¹ Voyez *la Belgique monumentale*, etc., t. I^{er}, p. 27, 59, 45, etc.

constructions plus récentes, à l'intérieur par de nouveaux aménagements qu'on y a pratiqués, et qui divisent en plusieurs étages la hauteur de la nef. Mais, par un heureux hasard, le faite du bâtiment est resté intact et presque dans le même état que vers l'an 1230, époque présumée de sa construction. Les siècles ont à peine dégradé sur quelques points la muraille antique du pignon, dont les briques, d'un rouge vif, semblent avoir la dureté de la pierre. Ogives, rosaces, ornements et moulures, tout a gardé sa hardiesse et sa grâce. On croirait même, au premier abord, que cette façade, si pittoresque et d'un effet si frappant, ne peut appartenir à une époque si reculée. Mais lorsqu'on pénètre dans l'intérieur, c'est l'impression contraire qu'on éprouve, et l'on se croirait dans un édifice plus ancien encore. Les colonnettes, qui garnissaient la muraille et qui montaient jusqu'au sommet, montrent encore leurs chapiteaux de forme romane¹. Au-dessus s'élève la voûte en bois, peinte des trois couleurs sacrées, le jaune, le rouge et l'azur. Aux deux extrémités, des figures gigantesques, de style byzantin, représentent quelques-uns des sujets favoris de l'art religieux, saint Jean, saint Christophe et, dans l'espace qui surmontait l'autel, la Vierge recevant la bénédiction du Christ. Ces tableaux, peints en détrempe sur la muraille, n'ont subi aucune autre altération que celle qui devait résulter du temps. Les couleurs ont pâli et quelques traits sont presque effacés; mais nulle main profane n'a porté atteinte à l'œuvre primitive en s'efforçant de la corriger ou de la rajeunir. Cette partie de l'ancienne église ayant été transformée en grenier depuis l'établissement des étages inférieurs, l'abandon où elle était laissée en a assuré la conservation. L'obscurité même qui règne sous cette voûte, à peine éclairée par quelques lucarnes, a pu contribuer à préserver la peinture d'une destruction plus rapide, qu'eût causée l'action du jour. Le spectateur se trouve donc transporté en face des mêmes images que la pieuse vénération de nos pères entourait jadis de tant de solennité. On les distingue

¹ Elles avaient à peu près la même proportion que celles de l'église de la Chapelle (*Belgique monumentale*, etc., t. I^{er}, p. 155); mais les chapiteaux sont plus simples.

à peine au premier aspect ; mais quand l'œil s'est accoutumé à la faible clarté qui les éclaire , l'esprit s'étonne de les trouver si expressives que la barbarie du dessin n'ôte rien à la profondeur de la pensée. Saint Jean, l'apôtre de tendresse et de paix, porte dans ses mains l'agneau qui est l'emblème de la douceur chrétienne ; saint Christophe, le géant aux formes d'Hercule, se courbe humblement sous l'Enfant Jésus, comme l'orgueil farouche des races barbares pliant sous l'empire de la foi. Contemplez ces deux figures en vous reportant à l'époque qui les a produites, et vous comprendrez l'amour et le respect qu'elles ont inspirés.

L'imagination se prête avec moins de facilité à reconnaître les objets d'un culte intelligent dans le groupe principal qui représente le Christ et la Vierge. C'est le même sujet que nous avons vu reproduire dans un bas-relief du même temps à l'hôpital de Bruges ; mais le sculpteur, plus hardi ou plus avancé que le peintre, avait su s'affranchir de la roideur et de la sécheresse des types byzantins. Ici, au contraire, on croirait voir l'ouvrage d'un copiste servile, reproduisant trait pour trait quelque peinture mystique de Jérusalem ou de Constantinople, comme si la conquête de ces deux cités par des princes belges avait rendu ce genre de modèles plus familier aux artistes et au peuple. Rien de plus inanimé que les figures du Christ et de sa Mère. La solennité du sujet augmente la circonspection du peintre : il n'ose plus même donner de mouvement aux draperies, et les esprits célestes qu'il a placés dans les angles du tableau sont réduits à des proportions si faibles qu'il ne leur reste aucun caractère distinctif, à l'exception de leurs ailes. Mais plus cette composition a pour nous un cachet de bizarrerie, plus elle offre d'intérêt au point de vue historique : car elle ressemble de tout point à d'autres peintures chrétiennes d'origine grecque conservées en Italie, et qui sont en général d'une époque antérieure à celle du monument gantois.

Quand cessa-t-on de se régler, dans la décoration des églises, sur ces modèles tirés de l'Orient ? Ce fut, croyons-nous, à la fin du xiii^e siècle, ou au commencement du xiv^e. Une chapelle, construite vers l'an 1330

et dédiée à saint Jean et à saint Paul, nous fournit la preuve d'un changement total de système chez les peintres de ce temps. Cette chapelle, qui appartenait aux hospices, a été récemment aliénée et acquise par un brasseur de la ville¹, auquel elle sert de magasin. En détachant les couches de chaux dont les murailles se trouvaient enduites par suite de badigeonnages successifs, le nouveau propriétaire découvrit des peintures antiques appliquées sur le fond même, et qui n'étaient pas tellement altérées qu'on ne pût en distinguer quelques parties. La passion du Christ paraît faire le sujet de celles qui couvraient un des côtés. On y reconnaît une manière moins âpre et moins roide, des figures empruntées à la nature réelle et qui ne manquent pas d'une certaine vérité. Il y a de l'ampleur et de la grâce dans les draperies d'une Vierge ou d'une sainte maintenant à demi effacée, qui s'élevait au-dessus de l'autel. Mais ce qui marque le plus complètement une révolution dans les idées comme dans la manière de peindre, c'est le tableau qui couvre la paroi opposée aux fenêtres, et qui paraît s'être étendu sur une longueur d'environ 50 pieds. En soulevant avec précaution la croûte de chaux qui couvrait encore le mur de ce côté, nous avons vu d'abord apparaître des pointes de piques et des extrémités d'arbalètes, qui semblaient annoncer le martyre de quelque saint. A mesure que l'opération avançait l'appareil guerrier devenait plus imposant. On découvrait des drapeaux, des cors, des casques, des boucliers, enfin une armée entière en bon ordre. Étaient-ce les Hébreux sortant d'Égypte, ou les Machabées prêts à combattre les phalanges d'Antiochus? Notre incertitude ne cessa que par l'examen des bannières sous lesquelles marchaient les combattants. La première portait une croix rouge sur un



¹ M. Vander Haegen-Delbecque, qui nous a guidé dans l'exploration des peintures de ce vieil édifice, et qui attache le plus grand prix à leur conservation.

fond blanc. Ainsi le sujet n'appartenait point à la Bible : il s'agissait d'une expédition chrétienne. La vue de la deuxième bannière acheva de dissiper tous nos doutes. Elle était divisée en six quartiers dont quatre offraient des croix, les deux autres des lions. Ce sont les écussons de Flandre et de Hainaut, les armoiries de Baudouin de Constantinople, unis à l'emblème des croisés. L'artiste a donc pris pour sujet la croisade dont un prince flamand fut le chef et le héros. C'en est fait des figures mystiques et des types de convention : la peinture historique a commencé.

Un sentiment légitime d'orgueil patriotique se mêlait sans doute aux émotions religieuses des vieux Gantois lorsqu'ils voyaient ainsi éclater sur les murailles de leurs temples, l'image des grandes actions de leurs pères. Les vieillards qui avaient combattu à Courtrai et à Mons-en-Puelle suivaient des yeux le peintre qui leur retraçait d'autres journées de gloire. Artevelde, alors dans la force de l'âge, s'agenouilla peut-être devant ces représentations héroïques, après avoir prié devant l'autel. A en juger par l'étendue des vestiges que nous avons pu découvrir, le tableau avait au delà de 40 pieds de longueur, et, d'un bout à l'autre, il n'offrait que guerriers sur guerriers et bataillons sur bataillons. En tête de la colonne, et immédiatement après l'étendard de la croix, marchent les arbalétriers rangés en bon ordre et portant des cottes rayées de rouge et de jaune. A en juger par les proportions que l'artiste leur a données, c'étaient des hommes de taille médiocre, et peut-être représentent-ils ici des Génois ou des Vénitiens : car ils ne sont point placés sous la bannière de Flandre et de Hainaut. C'est aux piquiers que cet honneur est réservé. Cette troupe d'élite, dont les soldats sont beaucoup plus grands et plus forts, porte des boucliers chargés d'armoiries, privilège commun aux bourgeois et aux gentils-hommes. L'étoffe à carreaux, dont ses cottes sont formées, rappelle les tartans écossais et nous indique peut-être un vieil usage national. Nulle part ne figurent ces massues à pointe qu'une erreur trop accréditée prête aux vainqueurs de Courtrai. Les guerriers ne portent que des épées, des piques ou des pertuisanes. On n'y voit pas non plus ces fameux *goedendag*, si redoutables entre les mains des ouvriers flamands. C'était

une arme plébéienne, composée tout simplement d'une boule de fer surmontée d'une longue pointe et fixée au bout d'une sorte de perche.



Comme les croisés étaient de « riches hommes, » le peintre leur a donné des armes travaillées avec une sorte d'élégance, dont le manche va quelquefois en s'élargissant vers le sommet, à la manière des épieux que les chasseurs anglais emploient encore dans l'Inde¹. De là sans doute la différence que signalent quelques anciens chroniqueurs entre les lances que portaient les fantassins ordinaires, et les piques flamandes faites comme pour la chasse au sanglier. Cette forme, qui reportait tout le poids vers l'extrémité de l'arme, en rendait les coups plus sûrs et plus terribles. Le reste de l'armure paraît régulier et conforme aux usages militaires de l'époque. Sur la poitrine des guerriers brillent de larges cuirasses qui avaient remplacé les anciennes cottes de mailles. Mais le cou est encore garni de ce tissu de fer qui, tout en protégeant le corps, laissait aux mouvements une certaine liberté.

A l'intérêt historique qu'offre cette peinture, paraît s'être joint un mérite artistique dont nous ne pouvons plus juger qu'imparfaitement. Ce qui reste encore des figures principales placées auprès de l'autel

¹ Nous regrettons qu'on ait négligé de rendre ces épieux dans la vignette ci-jointe, exacte pour tout le reste.

rappelle le style des plus anciens cuivres tumulaires découverts à Bruges. Mais il n'existe à Gand aucune autre œuvre du xiv^e siècle où l'on puisse suivre les progrès de l'art à cette époque, et il faut franchir un second intervalle de cent années à peu près pour arriver aux premières peintures à l'huile avec lesquelles commence une ère nouvelle. Cette lacune nous fait passer brusquement des premiers essais que nous avons signalés jusqu'aux œuvres où l'école flamande fait déjà éclater sa force et sa majesté virile. Les productions de l'âge intermédiaire ont disparu. Toutefois si quelque chose peut faire oublier la perte des ouvrages que le temps nous a ainsi dérobés, c'est sans doute l'importance du trésor que nous a légué le siècle suivant. Nous voulons parler de l'*Adoration de l'Agneau*, qui est à la fois la plus grande composition d'Hubert et de Jean Van Eyck et le triomphe de l'art au moyen âge.

L'inventeur de la peinture à l'huile était originaire de Maseyck près de Maestricht; mais on ignore complètement l'histoire de sa vie jusqu'au moment où il entreprit l'admirable tableau dont nous allons parler. Quelques auteurs allemands ont prétendu qu'il devait appartenir à l'école de Cologne; mais cette conjecture n'a aucune vraisemblance¹, et la tradition l'a toujours désigné comme un peintre flamand. Du reste, l'obscurité qui couvre les premières années de sa vie s'attachait alors à presque tous les artistes, et si l'on ne peut prouver que son père, dont on le croit l'élève, eût jamais habité Gand, et que lui-même y fit sa demeure avant 1420, l'on ne saurait en conclure qu'il eût vécu dans un autre pays que celui où nous l'apercevons d'abord. Il en est de même de son jeune frère, Jean Van Eyck, qu'on voit à la vérité paraître à Anvers en 1419, mais seulement pour y montrer une tête de Christ peinte à l'huile. Tout porte à croire que si ces grands peintres avaient été appelés de loin pour exécuter l'ouvrage dont ils enrichirent l'église de Saint-Bavon à Gand, les biographes ou la tradition auraient conservé le souvenir de cette circonstance remarquable. Comme on n'en trouve aucune trace, il est à présumer que les deux frères étaient déjà fixés

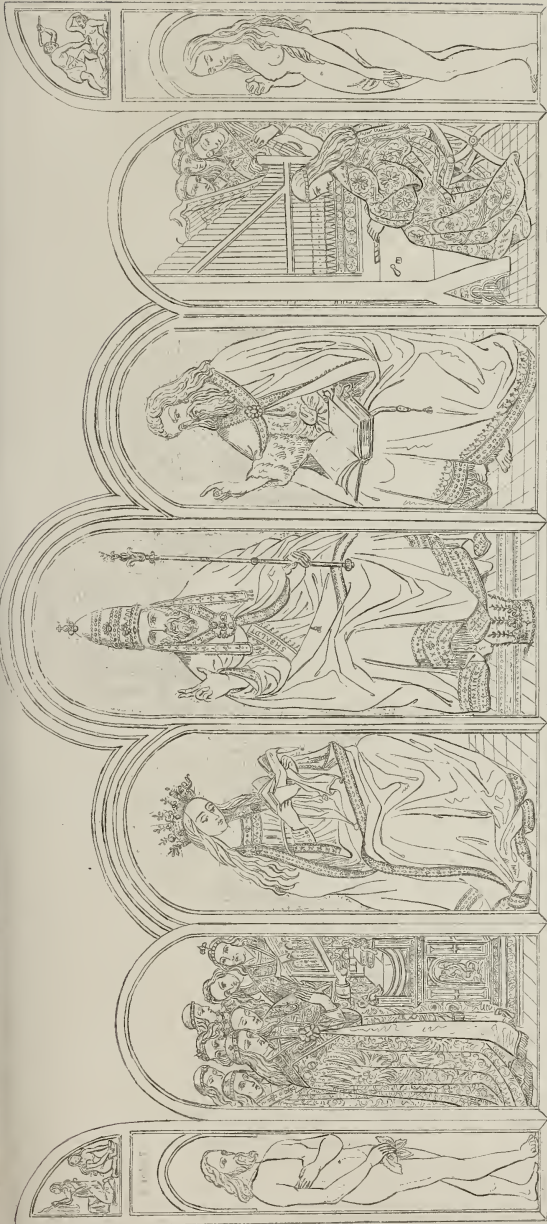
¹ Voir ce que nous avons dit plus haut de sa manière, p. 20 et suivantes.

GAND.



L'AGNEAU CÉRÉSTE.

(Les frères van Eyck.)



1850. Ben. Day. Paris.

dans cette ville, et le soin qu'ils ont pris de représenter dans leur tableau la maison qu'ils habitaient, semble prouver que ce n'était pas pour eux une résidence passagère. C'est donc à la Flandre qu'ils appartiennent comme artistes, et à Gand qu'ils paraissent avoir dû sinon commencer, du moins perfectionner leur précieuse découverte.

L'ouvrage qui atteste encore leur séjour dans cette dernière cité fut exécuté par l'ordre et aux frais de Messire Josse Vijt, seigneur de Pamèle, pour embellir une chapelle que venait de construire ce gentilhomme. Plusieurs descriptions ont été faites de ce tableau vraiment capital. La plus intéressante, au point de vue historique, est celle du docteur Waagen, directeur du musée de Berlin¹ : mais pour pénétrer le sens intime de l'œuvre, pour saisir l'ensemble du poème esquissé par Hubert et que son frère termina, il faut recourir à l'ouvrage d'un savant théologien de Fribourg, le professeur Staudenmaier, qui s'est initié à l'idée religieuse du peintre, et qui en a expliqué tous les mystères. C'est d'après lui que nous exposerons la pensée qui anime cette composition immense, et le point de vue sous lequel le peintre paraît l'avoir conçue. Car ce qui nous sépare le plus des maîtres du moyen âge, ce qui nous empêche souvent de les comprendre et de les apprécier, c'est que nous méconnaissions trop souvent le but qu'ils se proposaient. En frappant les yeux, c'est à l'âme qu'ils voulaient parler : en traitant des sujets mystiques, ils s'élevaient à toute la hauteur où la science et la contemplation peuvent porter l'intelligence. Dans l'adoration de l'Agneau, Van Eyck a vu non pas l'occasion de grouper quelques figures plus ou moins majestueuses, mais celle de faire rayonner aux regards humains le spectacle sublime de la grandeur de Dieu et de sa miséricorde. La conception du tableau était pour lui la partie sérieuse de sa tâche ; et quand il eut arrêté la forme qu'il devait donner à sa pensée, l'exécution, quoiqu'elle demandât dix ans de travail, n'offrit plus rien qui l'inquiât : le chef-d'œuvre de l'ancienne école flamande était créé dans l'esprit du maître.

¹ Elle est traduite dans le *Messenger des sciences et arts* de 1824.

« Le sujet de ce tableau, dit l'auteur allemand, embrasse le monde entier. Différents panneaux sur lesquels est représenté cet ensemble forment deux rangs, et tout, dans cette suite de peintures, se trouve disposé dans un ordre intelligent pour représenter le culte de l'Agneau comme nous le montre le livre sacré, et pour diriger l'esprit du spectateur vers cette adoration. Mais que de choses étaient nécessaires pour élever la pensée jusqu'à ce but sublime ! toute la vision de saint Jean, depuis le commencement jusqu'à la fin, doit être citée pour établir l'adoration de l'Agneau, de manière à reproduire en quelque sorte cette parole divine : « Je suis l'alpha et l'oméga, le principe et la fin. » (Apoc. 1, 8, — xxii, 13). Au milieu du rang supérieur, est assis majestueusement Dieu le Père. Sur son front se trouve une couronne, semblable à celle du souverain pontife. Dans la main gauche il tient le sceptre qui est l'emblème du pouvoir ; sa droite s'étend comme pour affirmer la vérité éternelle. Sur sa poitrine se croise une étole attachée par des pierres précieuses, dont la bordure est ornée de caractères et de symboles divins. Sa tête est environnée d'une auréole brillante, sur laquelle on lit ces mots : « Voici le Dieu tout-puissant dans sa divine majesté, le Dieu infiniment bon dans son tendre amour, le généreux rémunérateur dans sa munificence inépuisable. » La marche sur laquelle reposent les pieds du Père céleste porte les mots suivants : « Autour de sa tête est la vie immortelle, sur son front l'éternelle jeunesse ; de sa main droite découle la joie exempte de souffrance, de sa gauche la sécurité sans crainte. » La tapisserie qui se trouve derrière lui offre la couleur de l'espérance. Un pélican avec ses petits, symbole de l'amour divin, couronne le tableau. Aux deux côtés du Dieu tout-puissant et dans une attitude qui indique la contemplation et le recueillement, sont placés saint Jean-Baptiste, choisi par l'Éternel pour annoncer au monde l'heure de la rédemption, et la Vierge, à laquelle il fut donné d'enfanter le Christ. Leur mission de salut est écrite autour des auréoles qui surmontent leur tête, et tous deux ont les regards fixés sur les livres sacrés où est écrite la volonté de celui qui s'est servi d'eux pour la délivrance de l'humanité. Plus loin et des deux côtés nous apercevons

les anges et les saints, associant leurs accords pour répéter ces mélodies célestes familières aux esprits bienheureux, et dont les harmonies de la terre ne sont qu'un écho vague et lointain. A droite de la Vierge, ce concert divin est célébré par huit anges, revêtus de robes d'une étoffe précieuse et portant des diadèmes ornés de pierreries¹. Ils se tiennent réunis devant un pupitre, sur lequel se trouve le livre qui contient la musique sacrée. L'ange qui se trouve sur le premier plan a placé la main gauche sur le cahier ouvert, et de la droite il bat la mesure. Ce groupe est si plein d'expression et d'une vérité si naïve, que Van Mander a raison de dire qu'on lit sur la figure de chacun des chanteurs quelle est la partie dont il est chargé. Mais ce n'est pas leur voix seule que nous entendons, nous distinguons encore le son des instruments dont ils s'accompagnent. Ainsi sur le tableau qui se trouve à gauche de saint Jean-Baptiste, on voit sainte Cécile assise et touchant l'orgue, tandis que cinq anges, munis de harpes et de violoncelles, se joignent à elles pour soutenir les chants. Rien de plus noble, de plus chaste et de plus majestueux que les traits que le peintre a donnés à ces habitants du ciel. Chacun d'eux semble absorbé dans l'ineffable jouissance de cette harmonie divine, à laquelle ils se trouvent associés. Un doute s'est élevé dans l'esprit des critiques à l'aspect de ces figures aériennes, dans lesquelles les uns ont cru reconnaître les âmes des bienheureux, les autres des esprits d'une nature supérieure à l'homme. Mais cette incertitude même fait l'éloge du génie de l'artiste qui a su s'élever au-dessus des images que lui offrait la terre, et ennoblir les habitants d'une sphère plus pure.

L'humanité occupe enfin les deux derniers panneaux de cette rangée, et avec elle apparaît le péché. Du côté gauche se trouve Ève, offrant à Adam le fruit défendu. Adam, qui est représenté à droite, contemple la pomme fatale. Le penchant vers le mal est éveillé : cependant comme par une crainte secrète, il semble se détourner de la jouissance qu'il désire déjà. C'est pourquoi il place la main gauche sur son cœur. Mais

¹ On peut douter que ce soient des anges, car ils n'ont pas d'ailes.

le péché doit être commis et entraîner ses conséquences funestes. La première fut le fratricide, qui est peint au-dessus d'Ève, ainsi que le premier sacrifice au-dessus d'Adam. Le salut de l'homme exigera le sacrifice du Fils de Dieu : car le premier homme a perdu sa postérité, et le peintre a écrit sous son image : « *Adam nos in mortem præcipitat.* »

La rangée inférieure est consacrée à l'adoration de celui qui a racheté la race humaine. « Une grande multitude, de toute nation, de toute tribu, de tout pays, de toute langue, » vient adorer l'Agneau « en s'écriant d'une voix forte : C'est de lui que vient notre salut. » (Apoc. VII, 9 et 10). Dans le panneau qui se trouve le plus à droite, des rois, des princes et de hauts dignitaires s'avancent sur de nobles coursiers. Ce sont ceux auxquels Dieu a confié le pouvoir et le gouvernement de la terre : c'est pourquoi on y voit inscrit : *Justi judices*, c'est-à-dire les justes juges. Toutes les conditions, toutes les classes de l'humanité, sont appelées à l'adoration et au festin de l'Agneau divin. Sur le second panneau, chevauchent des gentilshommes couverts d'armures étincelantes, avec des casques brillants ou des coiffures ornées d'hermine. Leurs armes luisent au soleil et leurs bannières flottent au gré des vents. Ce sont les chevaliers du moyen âge que vous voyez devant vous, avec leur courage, leur grandeur, leur force héroïque et surtout leur foi sacrée, qui les pousse à combattre pour la sainte cause du Christ. Aussi le panneau porte cette inscription : *Christi milites*. Ils ont la tête ceinte de lauriers. L'artiste a placé ce groupe, comme le précédent, au sein d'une délicieuse vallée, que dominant dans le lointain de hautes montagnes couronnées de châteaux et de tours. On croirait y reconnaître les plus beaux sites des rives de la Meuse et du Rhin. Les panneaux opposés offrent au contraire une nature inconnue aux peuples du Nord. C'est l'Orient qui se déploie dans sa magnificence. Aux chênes et aux hêtres ont succédé les cèdres et les orangers; au ciel gris de l'Europe septentrionale, la lumière éclatante de l'Asie. Au milieu de cette scène brillante, s'avance une troupe innombrable de pèlerins qui se dirigent vers le même but. Mais quel est le géant qui précède et dirige toute l'armée? c'est saint Christophe qui porta Jésus-Christ. Appuyé d'une

main sur le tronc d'arbre qui lui sert de bourdon, de l'autre il montre à ceux qui le suivent la route où il les conduit. Sur ses pas marche une multitude de fidèles de tous les âges et de toutes les conditions de la vie, revêtus des costumes les plus variés, et représentant la chrétienté tout entière : car la vie est-elle autre chose pour le chrétien qu'un pèlerinage? Cependant le peintre a distingué des simples fidèles (*peregrini sancti*), les religieux (*hyeremite sancti*), qui occupent le panneau situé immédiatement après. Là viennent ceux qui, s'étant consacrés à Dieu seul, ont concentré en lui toutes leurs affections et toutes leurs pensées. Ils portent l'habit monastique et sont munis de rosaires; car c'est pour prier qu'ils ont vécu.

Ils sont enfin arrivés à ces saints lieux si vivement désirés. De quatre côtés différents ils s'approchent du sanctuaire en autant de groupes. Ici des pontifes, des archevêques, des évêques; là des prieurs, des abbés; ici une troupe de saintes femmes; là une multitude innombrable de gens de toutes les conditions, de tous les pays et de tous les temps. Ils tiennent à la main des branches de palmier et d'olivier, signes de la victoire et de la paix éternelle qui commence pour eux. Un profond respect les tient à distance; les uns restent frappés d'admiration, les autres prient en silence, comme les vieillards placés plus loin. Au milieu du céleste paysage s'élève un autel que recouvre un voile blanc. Sur ce piédestal se trouve l'Agneau sans tache, de la poitrine duquel découle un sang pur que reçoit un calice. Sur l'autel est cette inscription : *Voyez l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde; Jésus le chemin, la vérité et la vie.* Tout autour sont agenouillés des anges avec les divers emblèmes de la rédemption. D'autres agitent sur l'Agneau leurs encensoirs. Plus loin, et vis-à-vis de l'autel, coule un ruisseau bordé de roseaux, avec cette inscription : *Voici la source du fleuve de la vie, qui découle du trône de Jésus-Christ.* Du haut du ciel descend le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, les rayons qu'il projette semblent répandre une clarté divine sur tout le paysage. Enfin, au-dessus de l'autel apparaît Dieu le Père assis sur son trône, prenant part à la glorification de son Fils. Ainsi se trouve déployée à nos regards, dans son ensemble majestueux et

sublime, la vision mystique de l'apôtre : « Et il me montra un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau, et au milieu des quatre animaux et au milieu des vieillards je vis un agneau, qui était debout et comme égorgé. Les vingt-quatre vieillards avaient chacun des harpes et des coupes pleines de parfums, qui sont les prières des saints. Je regardai encore et entendis autour du trône et des animaux et des vieillards, la voix d'une multitude d'anges, et il y en avait des milliers de milliers, qui disaient à haute voix : L'Agneau qui a été égorgé est digne de recevoir puissance, divinité, sagesse, force, honneur, gloire et bénédiction ; et j'entendis toutes les créatures qui sont dans le ciel, sur la terre, sous la terre et dans la mer, et tout ce qui est dans les cieux qui disaient : A celui qui est assis sur le trône, et à l'Agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles. » (Apoc. v, 6, 8, 11, 13 ; vii, 9, 10 ; xxii, 4).

Tel est le monument ineffaçable de la pensée par laquelle l'art se trouvait animé au xv^e siècle. Tout y est intelligence et contemplation. La vérité du dessin, la perfection du coloris, le fini merveilleux des détails, ne forment que la partie secondaire de l'œuvre. Ce n'est pas même dans le tableau, mais dans l'idée que réside la puissance et l'harmonie. Voilà l'époque où les productions de l'art avaient un sens profond, une influence forte, une autorité légitime. La peinture parlait à l'âme et devenait sœur de l'enseignement et du sacerdoce. Mais la période suivante vit changer le caractère de ses œuvres, et nulle part peut-être le contraste entre le génie de la vieille école flamande, et celui des artistes du xviii^e siècle, ne peut frapper davantage que dans la cathédrale de Gand : car les productions des deux âges viennent en quelque sorte s'y heurter, nulle œuvre des temps intermédiaires ne rappelant par quelle transition graduelle l'art s'était transformé¹. A Van Eyck succède Rubens ; au maître des peintres de Bruges le roi des peintres d'Anvers.

¹ Il faut cependant remarquer dans une des chapelles latérales une œuvre unique de Gérard Vander Mere, élève d'Hubert Van Eyck. Ce tableau qui représente le *Calvaire*, est vaste et bien entendu. Sans avoir la vigueur de son illustre maître, Vander Mere le rappelle par la finesse et la pureté de l'exécution.

Quoique l'un et l'autre de ces grands noms aient illustré l'école flamande, on retrouverait à peine dans les ouvrages des deux artistes quelque trace visible d'une origine commune ou d'un point de départ voisin. Que s'était-il donc passé pendant l'intervalle de ces deux cents années qui eût rompu en quelque sorte la chaîne des idées et des traditions, qui eût détourné les esprits de leurs premières voies, qui eût ouvert à la pensée une sphère nouvelle en brisant le monde ancien? — Pour répondre à cette question il faut revenir au principe même de l'art du moyen âge : chrétien par son essence, mystique dans sa forme, il s'était développé jusqu'au temps de Van Eyck sans mélange avec aucun élément étranger. Mais dès le xv^e siècle un autre art, celui des temps antiques et de l'Italie païenne, se révéla aux maîtres florentins. Brunelleschi en ciselant les portes d'un baptistère faisait revivre, dès le temps de Claus Sluter et des imagiers de Bruges, les formes harmonieuses de la sculpture grecque. Michel-Ange fut le contemporain de Hemling. Rien n'est plus loin de notre pensée que de vouloir affirmer, comme on l'a fait de nos jours, qu'il est impossible à l'artiste d'allier cette beauté extérieure qui éclate dans les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, à la signification sublime qui caractérise les images chrétiennes. Les figures que crée l'artiste n'étant, ou du moins ne devant être que le symbole d'une pensée, jamais l'élévation de cette pensée ne peut exclure la pureté de la forme. Il ne faut donc pas craindre que la peinture pour être expressive, pour parler à l'âme, pour l'élever jusqu'au monde idéal, doive se condamner à n'atteindre qu'à une vérité imparfaite, et ne produire que des images dépourvues de force, de correction et de vie. Les premiers essais des maîtres italiens pour se rapprocher des modèles que l'antiquité leur offrait, montrent cette alliance des deux genres de beauté, celle qui naît de l'idée et celle qui tient à la forme. Ils laissèrent à leurs tableaux le caractère de l'art religieux, tout en épurant ce qu'il y avait eu jusque-là de défectueux et d'irrégulier dans le dessin. Le Pérugin, qui de nos jours même a excité de nouveau l'admiration et l'enthousiasme, fut le plus profond et le plus significatif des peintres de l'école chrétienne, quoique un premier reflet du génie antique semble déjà

éclater dans le choix et l'arrangement de ses figures. Raphaël qui vint ensuite et qui, dans l'époque de sa force, s'écarta entièrement de la manière et de l'esprit des maîtres du moyen âge; Raphaël, qui brisa les liens de la tradition et ne demanda de règles qu'à l'inspiration et à la nature, ne peut cependant être accusé d'avoir attaché plus de prix à satisfaire les yeux qu'à éveiller la pensée. Dans ses pages immortelles c'est l'expression qui domine : la grâce et la vigueur n'y servent qu'à faire triompher l'intelligence. Ainsi la peinture religieuse, qui servait de règle et de modèle pour les genres inférieurs, put conserver jusqu'alors un caractère sérieux et solennel qui maintenait ses productions à la hauteur des sujets chrétiens. Elle n'éprouva point encore d'altération bien sensible dans nos provinces, où les admirateurs et même les élèves de Raphaël furent plus nombreux qu'on ne le croit en général. Ils se distinguèrent par la science du dessin et par l'entente de la composition, sans se détourner brusquement de la voie qu'avaient suivie les écoles précédentes. Il y avait progrès plutôt que changement de marche et de tendances. Mais les peintres italiens ne s'arrêtèrent pas au point où Sanzio était arrivé. Idolâtres de la beauté physique, ils l'adorèrent avec une sorte de violence. Déjà le génie impétueux de Michel-Ange avait presque dépassé les limites de la nature, en imprimant au marbre l'énergie d'un mouvement effréné. Les Carrache qui firent consister la puissance de l'art dans la reproduction savante des formes les plus compliquées, triomphèrent dans les scènes de lutte et de désordre dont ils se plurent à représenter les détails. Les modèles vivants étudiés avec un soin minutieux ne suffirent plus à l'instruction de l'artiste; et l'on vit le Corrège suspendre dans son atelier des figures modelées dont il variait à l'infini les positions. Alors les sentiments que la peinture exprima devinrent violents et outrés comme les attitudes des personnages. L'ordre, le calme, la sérénité, ces conditions essentielles de toute image divine ou sainte, furent remplacées par le tumulte et le fracas du monde matériel. On représenta le mouvement et le choc au lieu de faire parler la pensée.

Cette révolution, produite par les dessinateurs, fut complétée par les

coloristes. L'attention des anciens peintres se bornait en quelque sorte à l'effet de chaque figure considérée isolément. Ils ne donnaient pas à toutes la même importance; mais ils n'avaient pas imaginé de concentrer sur quelques-unes toute la lumière et tout l'éclat des couleurs, et de plonger les autres dans une obscurité plus ou moins complète pour faire ressortir le seul groupe bien éclairé. Cette distribution artificielle de la lumière et de l'ombre, qui a reçu le nom de *clair-obscur*, semble avoir été inconnue à Raphaël dont les tableaux sont, en général, éclairés par un jour égal. La découverte en est attribuée à un de ses contemporains, qui n'avait pas moins de droits que lui à tenir le sceptre de l'art. C'est dans *la Cène* de Léonard de Vinci que l'on vit pour la première fois la lumière ainsi ménagée. Ce chef-d'œuvre, où la force et la solennité de l'expression se combinaient merveilleusement avec la perfection du dessin et de la couleur, offrait un mélange habile de tons différents, mais sans opposition heurtée et sans contrastes saillants. La sagesse de la disposition en ramenant tous les regards vers l'image lumineuse du Christ, ne la faisait pourtant pas ressortir d'une manière forcée, et laissait à chaque figure sa part de jour et de couleur. Il n'y avait rien d'éclatant, rien de théâtral dans l'effet du tableau. Mais il n'en fut pas de même dans les compositions des peintres suivants. Si Giorgione, le Titien et Paul Véronèse firent de l'opposition des jours et des ombres un usage heureux et modéré, le Corrège et le Tintoret réunirent au centre de leurs tableaux des masses de lumière, rendues plus éblouissantes par l'obscurité profonde des parties voisines. Tandis que ces diverses combinaisons doubleraient la vigueur de l'effet général, elles contribuèrent aussi à donner à la couleur proprement dite plus d'éclat et de prestige. On trouva le secret de faire paraître vives et chaudes les nuances douces, qui avaient été jusque-là froides et languissantes. On étudia tous les procédés, tous les artifices du coloris, et on lui donna autant d'importance qu'en avait reçue la forme.

Mais pendant que la science et l'habileté des artistes étaient portées si loin, que devenait la pensée? Elle disparaissait en quelque sorte sous le mouvement et sous la couleur. Paul Véronèse nous offre un

curieux exemple de ce triomphe passager de l'art matériel sur l'intelligence : c'est son célèbre tableau des *Noces de Cana*. Il est impossible de concevoir un ensemble mieux ordonné que cette vaste page, où se déploie dans tout l'intérieur d'un palais la magnificence d'une fête royale. Le crayon de l'artiste unit la correction à une facilité magique : son pinceau répand à profusion l'éclat et la vie. On se plaît à le suivre dans les mille détails de cette scène somptueuse, où tout s'agit dans l'empressement ou dans la joie. Seulement on ne s'y intéresse que de l'intérêt qu'inspire une belle décoration. Le banquet frappe de tous côtés, nulle part le miracle. Chez quel spectateur s'éveillerait une pensée religieuse devant cet appareil d'un immense festin ? Les images sacrées semblent y perdre leur caractère. Le Christ est cependant traité de main de maître ; mais ce n'est pas lui qu'on voit, et nous n'exagérons rien en disant qu'il fait moins d'effet dans le tableau que les musiciens qui jouent de la basse et les *pifferari* qui soufflent dans leurs cornemuses, sur la terrasse la plus élevée du palais.

Telle avait été la marche de l'art en Italie pendant le cours du xvi^e siècle, et l'école belge n'avait pu échapper au même mouvement. En effet, les peintres que la Flandre avait vus naître pendant cette période ne pouvaient balancer l'influence des maîtres italiens. Quand même ils auraient tenu de la nature le même génie que Raphaël et Michel-Ange, ils n'avaient pas comme eux l'occasion de se perfectionner par l'étude des anciens, et de se consacrer ensuite à l'exécution de ces grands ouvrages avec lesquels semble grandir aussi le talent de l'artiste. Les souverains pontifes et les princes voisins s'étaient appliqués sans relâche à décorer des plus nobles productions de l'art ces monuments de toute espèce dont la splendeur étonnait l'Europe. En Belgique, au contraire, il n'existait même plus de cour permanente depuis la mort du dernier duc de Bourgogne. Aucune rivalité ne pouvait donc s'établir entre les peintres des deux pays ; la Flandre ne luttait plus : elle était traînée à la remorque. Aussi envoyait-elle ses jeunes peintres étudier à Rome et à Venise, et le maître de Rubens s'y était formé avant lui.

Ce maître, Otto Venius, paraît avoir allié au sentiment de l'art un

esprit calme et circonspect, qui ne se laissa point entraîner à la fougue italienne. Il devint un dessinateur correct et savant, un coloriste plein de vérité et d'harmonie, sans admettre dans sa manière rien d'extrême ni de violent. Son tableau de *la Résurrection de Lazare*, qui se trouve aussi dans l'église de Saint-Bavon, est une production remarquable qui mérite d'être mise en contraste avec celles de Van Eyck et de Rubens. Les parties secondaires de l'ouvrage sont traitées avec supériorité. Deux figures de femmes, placées aux côtés du Christ (peut-être Marthe et Marie), rappellent le pinceau suave de l'Albane, tandis que le souvenir du Titien éclate dans la tête du Christ. Les personnages, habilement groupés, se détachent bien, et chacun pris séparément est à peu près irréprochable; enfin une touche savante donne de la vie aux chairs et de la souplesse aux étoffes drapées avec autant d'intelligence que de soin. Mais l'artiste, satisfait d'avoir rempli ce qu'on pourrait appeler les conditions classiques d'une bonne peinture, n'a pas imprimé à son œuvre ce caractère de force qui éveille la pensée et fait impression sur l'âme. Ses figures sont moins immobiles que celles de Van Eyck; mais elles n'en ont point la vigueur et la majesté. Toutes prennent part à l'action, comme dans les toiles de Rubens; mais il y a de la mollesse dans le sentiment qui les anime, et la résurrection du mort ne paraît pas les frapper beaucoup plus que si c'était un malade ordinaire, soulagé pour un moment par quelque potion bienfaisante. Préoccupé de mettre en harmonie les lignes de sa composition et de distribuer régulièrement la lumière, Otto Venius a rejeté en arrière et dans l'ombre le haut du corps de Lazare, tandis que la partie inférieure vivement éclairée se prolonge sur le devant du tableau. Il en résulte un effet qui plaît à l'œil et qui atteste l'habileté pratique du peintre; mais à cet effet se trouve sacrifié le sens de la figure et de l'œuvre entière: ce sont les jambes de Lazare qui revivent, tandis que sa poitrine et sa tête paraissent encore inanimées; la parole du Christ n'a été entendue que par les extrémités du corps; le cœur ne bat point; l'intelligence n'est point revenue! — Et cependant Van Veen n'était pas un esprit vulgaire; mais l'exagération des peintres dramatiques

l'avait effrayé, et une pensée de réaction semble avoir ôté toute énergie à sa main et à sa pensée.

Le génie plus puissant et plus fier de Rubens s'appropriâ toutes les qualités des grandes écoles de l'Italie, et ne fut ni dominé par un seul modèle, ni enchaîné par aucune crainte. Ce n'est pas l'homme froid et méthodique des pays septentrionaux, résistant à l'ardeur qui éclate autour de lui; c'est l'artiste supérieur saisissant d'un coup d'œil le caractère de chaque œuvre, le secret de chaque talent, la portée de chaque conception. La page dont il a enrichi l'église de Gand, et qui représente *Saint Bavon faisant distribuer ses biens aux pauvres avant d'embrasser la vie monastique*, eût fait le désespoir de cet Otto Venius si régulier et si méthodique. Deux scènes s'y trouvent superposées. Sur le premier plan c'est la distribution des richesses; sur le second l'arrivée du saint dans le couvent. La plate-forme de l'escalier où l'a placé le peintre s'élevant au-dessus de la tête des personnages situés au devant, les deux parties de la composition se séparent sans désordre et sans difficulté; mais l'action étant double comme la scène, il en résulterait deux tableaux au lieu d'un si Rubens n'était pas l'homme des prodiges. Il a répété avec une audace étrange les mêmes lignes sur les deux plans. Ainsi à gauche du spectateur, saint Amand apparaît debout sur la terrasse, et, au-dessous de lui, au pied de l'édifice, deux femmes dans la même attitude regardent répandre les aumônes; à droite saint Bavon s'incline devant l'apôtre de la Flandre, et, en abaissant le regard, on voit se pencher de même les malheureux qui vont avoir part à ses bienfaits. Cette disposition uniforme, qui rendrait lourde et froide l'œuvre d'un autre peintre, disparaît si bien dans l'harmonie de l'ensemble, qu'à peine l'aperçoit-on avant d'entrer dans l'examen des détails. Ce qui frappe, ce qui captive, c'est la chaleur et le mouvement que l'artiste a donnés aux diverses figures; les bras nus de ces indigents semblent sortir du tableau pour s'étendre vers celui qui leur distribue les aumônes : leurs traits et leur attitude expriment à la fois la souffrance, l'espoir et l'avidité; c'est une nature forte, mais vulgaire et tourmentée qui, tout en frappant d'abord les yeux, ne détourne point l'intérêt des personnages

GAND.



**SAINTE BAVON DISTRIBUTANT SES BIENS
AUX PAUVRES.**

(Pierre-Paul Rubens.)

l'œuvre d'art, et une pensée de réaction semble avoir été toute émise
à l'œuvre et à sa pensée.

Un amour plus puissant et plus fier de Robens s'approprie toutes les
qualités des grandes œuvres de l'État, et ne les a données par un seul
modèle, et enlaidit par un autre grand. Ce n'est pas l'homme froid et
catholique des pays septentrionaux, résistant à l'œuvre qui éclate
autour de lui, c'est l'artiste supérieur, qui n'a pas d'œuvre le caractère
de chaque œuvre. Le secret de chaque œuvre, le caractère de chaque
œuvre. La page dans le manuscrit l'éclaire de Gaud, et qui mentionne
Saint Bonon (même d'ailleurs au titre d'un passage d'un livre
beaux, la vie manuscrite, et d'un de l'histoire de cet Otto Verius si
réussit à se reconnaître. Dans certains y trouve ou superposés. Sur le
premier plan, et sur le second, les deux se trouvent sur le second l'œuvre
de son œuvre, et sur la plate-forme de l'œuvre où la place le
premier plan, et sur le second, les deux se trouvent sur le second l'œuvre.
Les deux parties de la composition se séparent sans dissidence et sans dé-
ficence, mais l'action étant double comme la scène, il en résulterait deux
résultats, et l'on dirait si Robens Gaud pas l'homme des prodiges. Il a
réussi avec une œuvre étrange les mêmes lignes sur les deux plans.
Avec le caractère de l'œuvre, et sur l'œuvre apparaît d'abord sur la
œuvre, et sur l'œuvre de la œuvre de l'œuvre. Dans l'œuvre dans
l'œuvre, et sur l'œuvre, et sur l'œuvre, et sur l'œuvre, et sur l'œuvre.
L'œuvre d'art, et une pensée de réaction semble avoir été toute émise
à l'œuvre et à sa pensée.

REVUE DES TRADUCTIONS NOUVELLES
REVUE DES TRADUCTIONS NOUVELLES

(Paris-Paul Robens)



principaux. Saint Bavon, au contraire, qui les domine de toute sa grandeur, porte le cachet de l'homme de race, et s'avance avec une dignité tout espagnole vers le pontife qui a fait un pas à sa rencontre, et dont le noble visage respire la joie et la tendresse. C'est une scène importante et complète, où la réalité de l'imitation est portée à ses dernières limites. Elle est bien plus vraie, dans le sens de la vérité matérielle, que l'œuvre antique de Van Eyck. Étonnante de dessin, de couleur et d'ensemble, elle atteste des ressources bien plus étendues, des moyens bien plus puissants. Mais là se borne l'avantage du peintre d'Anvers. Le sentiment religieux qui règne dans *l'Adoration de l'Agneau* ne se retrouve plus dans l'œuvre moderne. Sans doute il serait injuste d'exiger que, représentant un simple épisode de la vie d'un saint, Rubens eût éveillé en nous la même émotion profonde qu'inspire le tableau où son prédécesseur avait exprimé tout le cercle des plus sublimes croyances. Mais le mouvement et l'éclat qu'il jette dans sa composition semblent détourner la pensée de se fixer. On voit s'accomplir un fait, on ne songe pas à lire dans une âme. Ce saint qui marche, et ces pauvres qui s'agitent, ne reportent l'esprit du spectateur ni vers ces siècles de paganisme grossier au milieu desquels la lumière de l'Évangile vint briller tout à coup aux yeux des barbares, ni sur la conversion miraculeuse de ce guerrier farouche qui naguère vendait ses captifs, et qui maintenant renonce au fer et à l'or pour implorer une mission de pénitence. Rubens a peint admirablement un sujet donné; mais il ne s'était pas recueilli en lui-même pour arriver à l'intelligence de l'événement que célébrait l'Église : ce n'est pas ici l'art qui lui a manqué, c'est la méditation.

Qu'on ne pense pas que nous voulions lui en faire un reproche. D'autres ouvrages de ce grand artiste nous permettront de montrer ailleurs qu'il fut le plus complet et le plus profond des peintres de son siècle, par la pensée comme par le talent. Mais si grand que soit un homme, son époque le domine, et ce manque de signification, qui fait pâlir l'œuvre moderne à côté de celle des Van Eyck, marque l'esprit du temps et non celui de Rubens, dont les chefs-d'œuvre conservés à Anvers nous offriront dans la suite de cet ouvrage de glorieux exem-

ples de ce genre de mérite comme de tous les autres : car il n'est aucune des facultés du génie que ce grand maître n'ait su déployer quand il l'a voulu, et cette universalité qui n'appartient guère qu'à lui seul entre tous les peintres explique l'empire immense qu'il exerça. Chacun de ses contemporains semble avoir cherché à se rapprocher de sa manière ; chacun de ses élèves le suit pas à pas, ou plutôt vit des reflets de sa pensée. C'est Rubens qu'on retrouve dans tout ce qui l'entoure et dans tout ce qui vient après lui. Van Dyck lui-même, ce peintre admirable dont les portraits rayonnent d'une noblesse et d'une beauté presque idéales, Van Dyck redevient le disciple et le copiste de Rubens, dès qu'il aborde la peinture historique. Sa plus grande œuvre en ce genre est aussi celle où l'imitation est le plus frappante : je veux parler du *Christ en croix*, tableau que ses contemporains semblent avoir placé au-dessus de tous les autres et qui avait été composé pour l'église de Saint-Michel à Gand, où il se trouve encore. Peu de pages des maîtres les plus illustres seraient aussi précieuses que cette belle composition, si elle avait conservé, comme tant d'autres ouvrages de Van Dyck, l'éclat et la vérité de son coloris. Mais soit qu'elle eût été exposée autrefois à l'action du soleil ou à celle de l'humidité, soit que des mains maladroites l'eussent altérée en voulant lui rendre sa première splendeur, elle se trouvait déjà dans un tel état de dégradation quand sir Josuah Reynolds put l'examiner, que la couleur originale lui sembla entièrement perdue. Aujourd'hui l'on a fait disparaître la plupart des retouches imprudentes qui la défiguraient ; mais les teintes restent effacées, et le tableau ne présentera plus que l'ombre du chef-d'œuvre de Van Dyck, jusqu'au moment d'une restauration dont la nécessité est évidente, et dont la possibilité nous paraît incontestable¹.

Mais dans cet état même, où il n'a plus rien de ce qui séduit les

¹ Il existait au musée de Gand un *Saint François* encore plus effacé et dont on ne soupçonnait même pas l'auteur. Le restaurateur du musée, y ayant reconnu la touche d'un maître, s'est attaché avec un soin religieux à faire revivre ce tableau qui semblait détruit, et qu'on attribue maintenant à Rubens, tant la couleur a repris de vivacité et de transparence.

regards, il mérite encore d'être admiré par tous ceux qui comprennent



Antoine van Dyck.— Le Christ en croix.

ce qu'il y a de sublime dans l'art religieux. Adorable à la fois d'har-

monie et de souffrance, le corps du Christ s'affaisse sous la froide atteinte de la mort, sans que la tête ait rien perdu de son caractère céleste. On sait quelle poésie Van Dyck a su répandre sur cette image du Dieu crucifié, qu'il a souvent reproduite : la grandeur de la page qu'il avait à tracer lui a permis de se surpasser lui-même, et cette figure du Christ qu'il n'a jamais aussi complètement achevée, est peut-être sa plus belle création. Moins grandiose que celle du Titien, elle semble d'une noblesse plus parfaite et d'une douceur plus divine. Les groupes placés au pied de la croix ne sont pas conçus avec moins d'intelligence, ni touchés avec un pinceau moins savant ; mais ici la pensée créatrice n'appartient plus à Van Dyck : ce sont les types favoris de Rubens, la Vierge, le saint Jean, surtout sa Madelaine à la chevelure d'or, et jusqu'à ces cavaliers romains auxquels son génie a donné de si fières allures. Loin de chercher à s'ouvrir de nouvelles voies, le disciple suit avec fidélité les traces de son maître ; on dirait qu'au lieu de ne prétendre s'appuyer que sur lui-même, il est fier de l'accepter pour modèle et pour guide. Approcher de Rubens lui paraît le comble de la gloire : ce fut l'éloge qu'il obtint des artistes de son siècle et le seul évidemment qu'il eût ambitionné.

Un autre contemporain, Gaspard de Crayer, avait été mis un moment en parallèle avec le grand peintre d'Anvers : c'est à Gand qu'il se retira quand son étoile eut pâli devant celle de ce rival victorieux, et plusieurs de ses principaux ouvrages enrichissent encore les églises de cette ville. Son dessin toujours pur et d'une correction irréprochable, son coloris suave et argentin, sa composition sage et bien ordonnée justifient l'estime dont jouissent ses tableaux. Mais bien qu'il eût précédé Rubens de quelques années et qu'il eût une manière toute différente, il ne laissa pas que d'obéir malgré lui à son influence irrésistible. Il lui emprunte sans le savoir quelques traits de son crayon, quelques secrets de sa palette : en dépit de l'intervalle qui sépare les deux artistes, une tradition locale attribue au pinceau de Rubens la tête que Crayer semble avoir traitée avec le plus de soin. C'est dans un tableau qui orne l'église de Saint-Michel et qui représente l'*Exaltation de*

sainte Catherine, que se trouve cette belle figure, dans laquelle on veut reconnaître la reine Catherine d'Aragon, reproduite sans doute d'après un ancien portrait de l'époque. Quelle que soit la princesse que l'artiste ait ainsi représentée, on ne peut nier que ce ne soit une noble et gracieuse image, que Van Dyck lui-même n'eût pas désavouée. Debout aux pieds de la sainte qui s'élève vers le ciel, elle la suit d'un regard plein d'amour et de ferveur, et le sentiment pieux qui l'anime rayonne sur son visage. On s'étonne, en la voyant, que le pinceau qui a su produire une figure aussi parfaite nous laisse froid et indifférent devant ses ouvrages les plus harmonieux. C'est le sort du peintre, qui avec un mérite remarquable, est cependant dépourvu de force réelle : on ne peut lui refuser les qualités qui font le maître, et néanmoins il n'exerce aucun empire sur notre imagination et sur notre cœur. Pour faire impression il est réduit à imiter.

Van Thulden, Honthorst et Van Oost, dont quelques bonnes pages décorent aussi les deux églises que nous avons déjà nommées, prennent franchement Rubens pour modèle : le dernier pourtant descend à une vérité plus matérielle, et représente une nature qui n'a pour poésie que sa vigueur. Il se rattache sous ce rapport à une autre branche de l'école anversoise, celle dont Jordaens était le chef. Peindre d'après la réalité, sans s'appliquer à la corriger et à l'ennoblir, semble avoir été le principe de cet artiste fameux, qui ne fut jamais surpassé ni pour la facilité du pinceau ni pour la magie de la couleur. Malheureusement les toiles que l'on possède de lui au musée de Gand ne sont pas assez importantes pour que nous puissions nous y arrêter : elles ne donneraient qu'une idée incomplète de ce talent si merveilleux. Remarquons seulement que le reproche si souvent adressé à cette école d'avoir négligé l'étude du dessin pour celle du coloris est démenti par de nombreux exemples. On peut citer comme un des plus frappants un vieux tableau de la *Flagellation du Christ*, qui paraît antérieur au xvi^e siècle, et qui se trouve relégué dans un coin de l'église de Saint-Michel. Quel que soit le maître auquel on doit attribuer cette page remarquable, elle indique un crayon aussi ferme que

savant, bien qu'avec une singulière inintelligence des qualités qu'exige la peinture religieuse. Le Christ, dépouillé de ses vêtements et attaché à une colonne, a déjà le corps meurtri par les coups : mais les tressaillements de la douleur font ressortir les chairs qui frémissent sous les verges sanglantes, et telle est la fidélité, telle est la vie de cette étrange image que jamais martyr réel ne fut plus saisissant. A la vérité ce corps nu dont le peintre a reproduit chaque muscle palpitant et chaque veine gonflée, est celui d'un robuste matelot, qui posait devant lui et dont les formes athlétiques ne se prêtent nullement au rôle divin que lui assigne le peintre. Des deux bourreaux qui l'entourent et qui sont exécutés avec la même supériorité, l'un est surprenant de force et de mouvement; l'autre, d'une laideur ignoble, semble emprunté à Quinte Metsys, qui le premier ne craignit pas d'introduire dans le domaine de l'art jusqu'aux difformités de la nature. Sans doute de pareils contrastes peuvent quelquefois faire ressortir la beauté des images voisines : mais c'est à condition que les figures grossières ou hideuses ne forment qu'un accessoire qui demeure presque inaperçu, et qui repousse les regards au lieu de les attirer.

Nous ne dirons rien d'une autre *Flagellation* exécutée par Gérard Seghers pour la même église, et où le peintre s'est également trompé dans le choix du modèle : c'est en examinant les riches collections d'Anvers qu'on peut classer la foule des grands artistes qui s'élevèrent en Flandre au commencement du xvii^e siècle, et dont notre jeune école est appelée à recueillir l'héritage. S'il faut faire une exception, c'est en faveur de Jean Van Bronckhorst, vulgairement appelé Lange-Jan, dont Gand possède les plus nombreux et peut-être les plus beaux ouvrages. Ce maître, qui avait été l'élève de Jordaens, se détache entièrement de ses contemporains : comme les peintres des premiers siècles, qui cherchaient dans la pensée religieuse la source de l'art, il vécut dans l'ombre, s'abandonnant à une foi vive, qui lui faisait repousser tout autre costume que celui des serviteurs de l'Église. Il était né à Utrecht en 1603 : on ne sait pas même l'époque de sa mort, et son nom a été

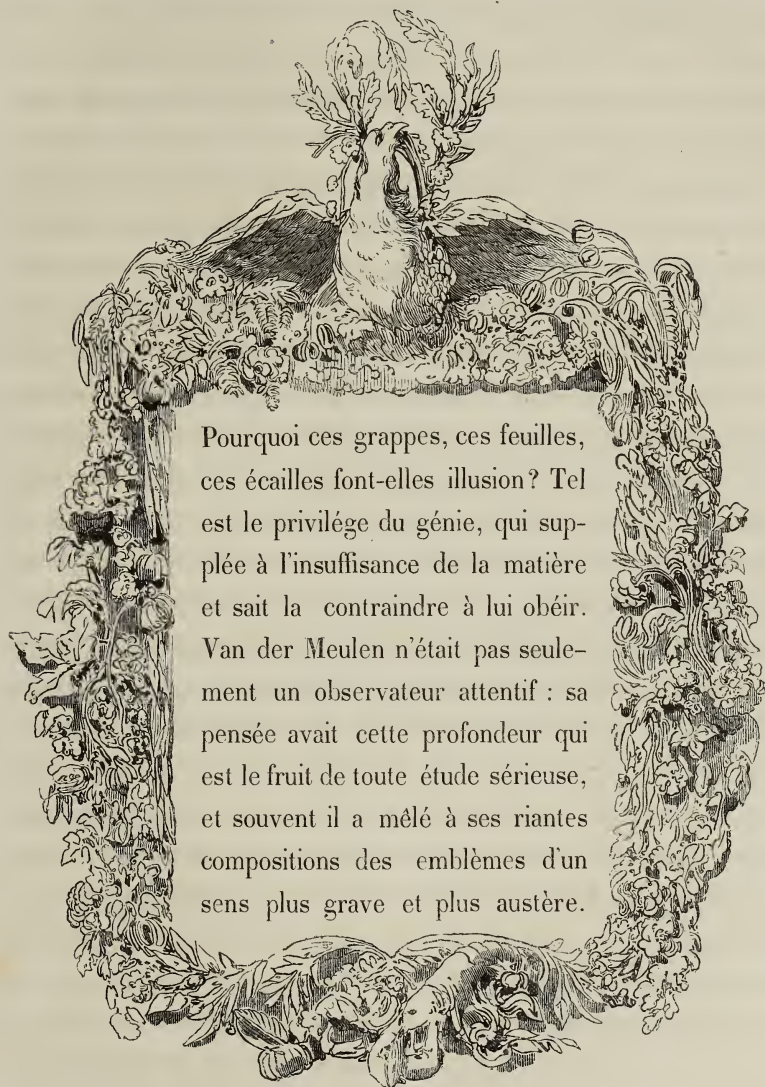
oublié par quelques-uns des historiens de la peinture : telle est néanmoins la beauté de ses chefs-d'œuvre qu'ils soutiennent sans désavantage la comparaison avec les tableaux de Rubens et de Van Dyck. On assigne le premier rang à sa *Pêche miraculeuse*, vaste composition qui orne le maître-autel de l'église Saint-Jacques ; mais celle de ses productions qui nous frappe le plus, bien que la moins riche, est le *Repentir de David*, qui appartient à l'église de Saint-Michel. Qu'on s'arrête quelque temps devant ce tableau et qu'au lieu de l'étudier avec cet esprit d'examen qui anime notre époque, on s'abandonne à ce besoin de contemplation qui inspirait les âges passés, l'on éprouvera la même impression profonde que nous font ressentir les sublimes créations de Van Eyck et de Hemling. Ce David agenouillé est bien celui de l'Écriture ; le peintre n'a pas reculé devant ses cheveux roux : il n'a voulu l'ennoblir que par l'expression de la douleur et de la pénitence. C'est en lui brisant le cœur qu'il l'a rendu beau, touchant, majestueux. Nous comprenons en le voyant le pardon infini qu'il implore et qu'il ne peut obtenir que d'une miséricorde infinie. Mais ce qu'aucune parole ne peut dépeindre, c'est le caractère ineffable de tendresse et de pitié que l'artiste a su répandre sur le visage de l'Éternel. Autant la force et la toute-puissance éclatent avec majesté sur le front glorieux du Créateur quand Raphaël nous le montre donnant à l'univers l'ordre et la vie, autant sa bonté paternelle semble ici s'allier à l'austérité de sa justice. Nulle tête humaine n'a pu servir de modèle au peintre : son génie seul a conçu l'image que sa main a su exécuter. Le Dieu qu'il offre à nos regards parle à notre âme, et reste longtemps présent à notre souvenir.

Nous terminerons à Lange-Jan cette longue suite de peintres dont les œuvres enrichissent les vieux temples de Gand : une autre classe d'artistes doit à son tour occuper notre attention, et les mêmes édifices sacrés nous offrent quelques-unes des meilleures productions de la sculpture flamande. Toutefois il ne faut pas y chercher un genre de décoration presque toujours employé dans nos anciennes églises, ces riches boiseries d'où le ciseau de l'artiste faisait sortir des figures vivantes. C'est à peine si quelques chaires rappellent l'élégance accou-

tumée de ce genre d'ouvrages ; le chêne semble presque banni des églises de Gand, et aucun chef-d'œuvre de la sculpture sur bois n'y a trouvé sa place. Mais le zèle d'un particulier a suppléé sous ce rapport à l'indigence des monuments publics, et conserve à la Flandre les merveilles dues au ciseau de Laurent Van der Meulen. Ce célèbre artiste, originaire de Malines, et qui était de la même famille que le peintre des batailles de Louis XIV, avait reçu l'ordre d'exécuter pour l'Espagne un certain nombre de cadres sculptés où devait se déployer toute la magnificence de son talent. La guerre de la succession ayant changé les relations des deux pays, l'ouvrage qu'avait terminé le sculpteur devint la propriété d'une abbaye du Hainaut, qui fut plus tard dépouillée et détruite par la révolution française. Le commerce s'empara de ces précieux débris, et un pharmacien de Gand, M. de Rudder, n'hésita pas à les racheter. Son fils, qui en est le possesseur actuel, a su compléter cette belle collection ; elle se compose principalement aujourd'hui de deux grands cadres d'une proportion colossale et de quatre médaillons représentant les quatre éléments. Rien de plus digne d'occuper l'attention des artistes de notre époque, parmi lesquels semble enfin renaître le goût longtemps perdu de l'ornementation. Van der Meulen avait passé sa vie à étudier scrupuleusement cette branche de l'art dans laquelle il n'eut jamais de rivaux. Agé d'environ cinquante ans quand il exécuta ces morceaux précieux, il conservait toute la force de son talent, que l'expérience avait rendu plus complet. Épris de sa tâche et jaloux d'atteindre à la perfection jusque dans les moindres détails, il travaillait avec un soin qui explique le petit nombre d'ouvrages qu'il a laissés ; aussi chacun de ces ouvrages est-il inimitable. Voyez ce cadre au sommet duquel un aigle déploie ses ailes puissantes, tandis que ses bords sont couronnés de fleurs et de fruits et qu'au bas semblent ramper ces formidables crustacés qui s'abritent dans les fentes des rocs voisins de la mer. Tout ce que la nature nous offre de richesses et de contrastes est mis à contribution par la main du sculpteur, qui sait marier avec autant de grâce que de variété les formes les plus diverses.

Mais comment l'artiste a-t-il pu donner au bois le velouté de ces

fruits et la transparence de ces fleurs. Par quel secret a-t-il rendu avec le secours unique de son ciseau la différence des tissus et des couleurs?



Pourquoi ces grappes, ces feuilles, ces écailles font-elles illusion? Tel est le privilège du génie, qui supplée à l'insuffisance de la matière et sait la contraindre à lui obéir. Van der Meulen n'était pas seulement un observateur attentif : sa pensée avait cette profondeur qui est le fruit de toute étude sérieuse, et souvent il a mêlé à ses riantes compositions des emblèmes d'un sens plus grave et plus austère.

C'est ainsi que, groupant dans un de ses médaillons tous les attributs des arts du génie et des grandeurs humaines, il a placé au centre un pipeau d'où s'échappent des bulles de savon. Un autre symbole de la brièveté de notre carrière se trouve mêlé, dans un autre morceau à toutes les richesses de Flore et de Pomone. Du sein de la terre semble

sortir avec les fleurs l'âme d'un jeune enfant qui naît à la vie : ses ailes et son regard s'élèvent à la fois vers le ciel, mais du côté opposé la mort a déjà saisi sa proie, et la dépouille d'un autre ange descend inanimée vers le tombeau qui l'attend. Le sculpteur fait parler ainsi son œuvre à notre âme et il agrandit par l'intelligence la tâche modeste à laquelle il a borné sa gloire.

La place que Van der Meulen occupe à la tête des sculpteurs qui ont taillé le bois, les Duquesnoy l'obtinrent parmi ceux qui travaillaient le marbre. Les deux frères de ce nom, nés à Bruxelles vers l'an 1600, se perfectionnèrent dans leur art en Italie, où l'aîné, appelé François, se montre un artiste du premier ordre. Jérôme, qui était le plus jeune, revint seul dans sa patrie, et son dernier ouvrage, regardé comme son chef-d'œuvre, fut le tombeau de l'évêque Triest, situé dans l'église de Saint-Bavon. Rien de plus parfait comme exécution que la statue principale, qui représente le prélat étendu sur sa couche funèbre : la tête est d'un grand caractère, les chairs d'une morbidesse exquise, les mains d'une vérité inimitable. C'est un portrait qui ne le cède en rien à ceux des meilleurs peintres : seulement ce n'est rien de plus qu'un portrait. Deux petits génies, placés des deux côtés du tombeau, et traités avec amour, captivent davantage : ce sont de charmantes figures, les plus enfantines qu'ait jamais conçues l'imagination d'un artiste, et dont tous les contours portent le cachet gracieux de leur âge. Si nous les détachons du monument dont elles font partie pour les examiner comme œuvre d'art et comme étude de la nature, nous ne pourrions assez admirer le ciseau qui les a créées. Mais quand on vient à les considérer comme accessoire d'un mausolée grandiose et sévère, on se demande si Duquesnoy a compris sa tâche. Homme de mœurs grossières, il avait le sens de la beauté matérielle, qu'il s'est montré capable de reproduire, sans s'élever jusqu'à mettre la forme en harmonie avec la pensée; ces enfants délicieux qu'il a jetés aux deux coins d'une tombe n'appartiennent à l'ensemble de sa composition que par les emblèmes funèbres qu'il a placés entre leurs mains; mais ils n'expriment ni l'effroi ni la douleur, et la grâce même que le sculpteur a su leur donner a quelque chose de

doux et de riant qui détourne l'esprit des idées que devait éveiller le monument funèbre. On ne saurait trop le redire, il ne suffit point à l'artiste de posséder le talent qui exécute, s'il n'a pas le génie qui conçoit : l'art inintelligent n'est plus qu'un métier.

Quelques tombeaux situés dans la même église font honneur au ciseau de deux sculpteurs liégeois, Delcour et Helderberg. Delcour a commis la faute de placer à côté de ses figures de marbre un affreux squelette en cuivre, image hideuse de la mort qu'il fallait laisser aux mausolées du moyen âge. Helderberg, dont la manière est plus sage, avait un mérite réel, et l'on peut s'étonner de l'oubli où son nom est tombé. Mais il lui manquait, comme à presque tous les artistes de la fin du xvii^e siècle, cette sévérité de goût qui fait la force et la grandeur. Laurent Delvaux, dont il fut le premier maître, et qui devint dans la suite un des grands artistes de son époque, enrichit la cathédrale de Gand d'une de ses compositions les plus vastes, mais les moins heureuses : ce sont les figures du Temps et de la Vérité, placées au-dessous de la chaire et entourées de groupes d'anges. Il y a de la confusion dans cet ouvrage dont les détails seuls offrent quelques beautés. En vain y chercherait-on cette simplicité de lignes à laquelle la sculpture se trouve condamnée par sa nature même et qui lui donne un caractère noble et mâle. On disait que Delvaux, chargé de l'exécution d'un morceau où le chêne se trouve marié au marbre, a cherché à imiter les compositions moins sévères des sculpteurs en bois. Ses figures s'entrecroisent et se pressent comme dans un tableau, et quoique chaque partie offre l'empreinte d'un talent distingué, l'ensemble est sans vigueur et sans effet. Il a manqué à la sculpture en Belgique une école qui rendit familière à tant de maîtres, d'ailleurs habiles et heureusement doués, l'intelligence des grandes règles de l'art.

Le sculpteur Van Poucke peut être cité comme un dernier exemple de ce talent naturel dont une meilleure direction eût sans doute assuré le développement complet. Cet artiste, qui vécut jusqu'au commencement du xix^e siècle, a laissé à Gand une foule de morceaux remarquables ; tous ont du mouvement et une certaine énergie ; mais en rap-

prochant ces dernières productions de la sculpture flamande au XVIII^e siècle des essais glorieux qui avaient marqué son début, on est conduit à reconnaître que le sculpteur avait à peu près parcouru les mêmes voies que le peintre. Après avoir abandonné le style simple et chaste des anciens maîtres, après s'être affranchi des règles sévères de l'art religieux, il avait fini par ne plus s'attacher qu'à la beauté matérielle, et dans ses efforts pour y atteindre il avait perdu le secret de la grandeur véritable. Mais la décadence de la statuaire ne fut jamais si complète que la Belgique ne conservât plus d'artistes remarquables ; au contraire la peinture historique, après avoir jeté un vif éclat assez longtemps encore après Rubens, finit par dégénérer entièrement. Elle n'existait plus que de nom vers la fin du siècle dernier, et l'indicible médiocrité des peintres de cette époque ne nous permet pas même d'indiquer ici les pages sans effet et sans couleur qui rappellent leurs derniers efforts.

C'est sans doute à l'état de langueur où se trouvait ainsi tombée cette branche de l'art jadis si florissante, qu'il faut attribuer l'empire qu'exerça bientôt après l'école de David. Toute une génération d'artistes courba la tête sous les lois de ce dictateur étranger, dont la domination semblait s'étendre à l'abri du drapeau tricolore. Sous son influence les jeunes peintres se remirent à l'étude des statues antiques, redemandant à l'art païen les modèles qu'ils ne savaient plus trouver dans la nature. Le goût du moment n'attachait plus de valeur qu'à la froide reproduction des formes classiques, et ne faisait consister la peinture que dans le dessin. Ce fut le temps des figures académiques et des tableaux sans couleur. Il existe cependant à Gand une page tracée à cette époque et digne d'être étudiée : c'est *l'Invention de la croix* de Paelinck, qui se trouve aujourd'hui placée à côté du *Christ en croix* de Van Dyck. L'auteur de ce tableau, était un de ces hommes que l'instinct de l'art fait sortir d'une condition obscure, mais souvent trop tard pour que leur esprit s'élève à toute sa hauteur. Né à Oostacker, près de Gand, Paelinck avait dû à des protecteurs généreux les moyens de cultiver les dispositions qu'il annonçait pour la

peinture. Après avoir achevé ses études à Paris, où il fut distingué par David, il était revenu en Flandre déjà précédé d'une sorte de renommée. Mais à peine sorti de l'atelier du maître, le jeune artiste se sentit mécontent de lui-même et des modèles qu'il avait suivis. Les œuvres de ces anciens peintres, dont les modernes ne savaient plus égaler la force et l'éclat, éveillèrent en lui le sentiment de la couleur. Il se refit une nouvelle manière, et partit pour Rome afin de s'y perfectionner. Son tableau de *l'Invention de la croix*, exécuté dans cette dernière ville, est dessiné dans le style qu'affectait alors l'école française, mais peint d'un pinceau plus riche et plus suave. On y reconnaît le genre de figures que David avait adoptées et dont les traits, la pose, les draperies rappellent les bas-reliefs romains : mais la touche est celle d'un peintre flamand et la chaleur des tons révèle un coloriste¹. Malheureusement Paelinck ne comprit jamais bien ni l'artifice de la composition, ni la magie du clair-obscur. *L'Invention de la croix*, qui est peut-être la plus remarquable de ses productions, pourrait passer pour un chef-d'œuvre, s'il n'y avait quelque confusion dans cette vaste scène, où les personnages s'agitent presque également et sont à peu près éclairés de la même lumière. Malgré ce double défaut, qui ôte à l'ensemble une partie de son effet, le spectateur peut encore s'arrêter avec plaisir devant cette belle page dont chaque partie est exécutée avec un rare talent. Quoique la réputation de Paelinck fût dès lors devenue brillante, il n'eut pas longtemps le courage de s'adonner aussi sérieusement à la grande peinture : son style s'amollit, et dans les productions de son âge mûr on le vit chercher la grâce aux dépens de la vigueur. Mais peut-être ne lui manquait-il, pour devenir un peintre du premier ordre, que de persévérer dans la voie qu'il avait su ouvrir.

Nous venons de parcourir la plus grande partie des œuvres dont

¹ Cependant les couleurs employées par Paelinck, comme celles de tous les peintres contemporains, se sont mal conservées, et quelques-uns de ses tableaux ont déjà perdu tout leur éclat.

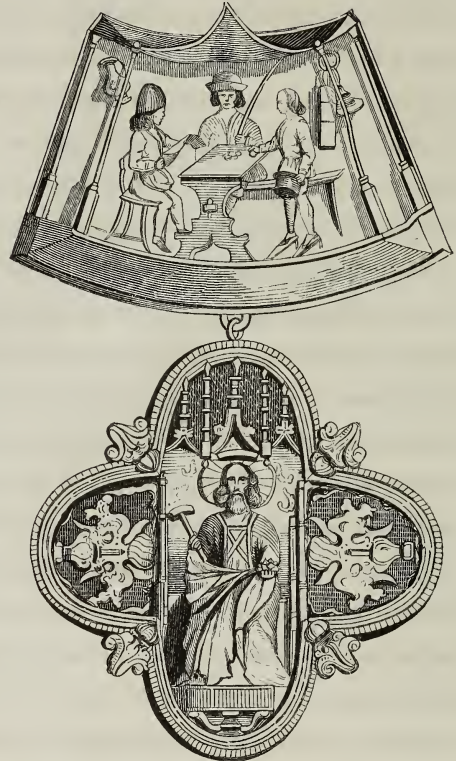
l'art a enrichi les principales églises de Gand, et dans cette énumération nous n'avons pas même pu nommer les tableaux dont se compose le musée de la ville. C'est qu'à l'exception d'une *Extase de saint François*, attribuée à Rubens, le musée de Gand ne possède aucune toile importante d'un grand maître. Quelques productions de Jordaens et de Crayer, ces dernières destinées à embellir un arc de triomphe, et un beau paysage de Van Artois, formeraient presque toute sa richesse, s'il ne s'y trouvait pas un morceau capital de François Duchâtel, artiste digne d'une plus grande célébrité, mais qui n'a laissé qu'un petit nombre de tableaux. Celui dont nous voulons parler représente *l'Inauguration de Charles II comme comte de Flandre (1666)*, sujet officiel dont la froideur semblait exclure le mouvement et l'intérêt. Déjà en effet cette solennité autrefois si imposante se trouvait réduite à une simple cérémonie, plus remarquable par la pompe qu'on y déployait que par le sens qui y restait attaché. Mais Duchâtel, à l'exemple de David Teniers, qu'il avait eu pour maître, excellait dans l'art de grouper sur la toile de petites figures dont chacune était un chef-d'œuvre, et il en a mis un monde entier dans la page immense où il s'était chargé de constater l'avènement du nouveau souverain. Elle nous offre la place du Vendredi toute couverte d'une foule de peuple et de soldats, tandis qu'une longue cavalcade s'avance en serpentant de l'une à l'autre extrémité. Le gouverneur général et sa brillante suite, la noblesse flamande, les magistrats et tous les chefs du clergé y apparaissent dans les costumes variés et souvent magnifiques de la période espagnole. La plupart des cavaliers sont des portraits achevés avec un soin merveilleux et une vérité qui a pour nous quelque chose d'étrange. On dirait presque une scène de théâtre, tant ce pompeux appareil, cette cavalcade sans fin, ces gentilshommes couverts de plumes et de broderies, ces abbés à cheval avec leurs habits blancs, bleus ou noirs, semblent déjà éloignés de la réalité à laquelle nous sommes faits. Les maisons du marché, encore bâties en bois suivant l'ancien usage, reportent la pensée du spectateur aux époques les plus reculées : c'est tout le passé qu'on voit renaître. Mais à cet intérêt historique l'œuvre de

Duchâtel joint le mérite d'une exécution admirable. Rien de mieux groupé que ce nombre infini de figures diverses, rien de plus parfait que cette longue suite de chevaux dont l'allure toujours élégante n'est jamais répétée, rien de plus expressif que le maintien, le geste, la physionomie de chaque personnage. A peine Van der Meulen lui-même, dans ses magnifiques peintures de guerre, a-t-il égalé la variété et le mouvement que nous voyons ici prodigués, et surtout cette délicatesse de pinceau qui ne laisse échapper aucun détail. Nul doute qu'il n'ait fallu au peintre des années de travail pour reproduire avec tant d'exactitude une scène de pareille étendue; et cependant rien ne trahit la fatigue de la main et l'épuisement de l'imagination. Pour reconnaître la supériorité de Duchâtel, il suffit de comparer son tableau à celui de Jean Van Volsum, entrepris cinquante ans plus tard pour rappeler l'inauguration de Charles VI¹. Là encore l'imitation est exacte et minutieuse; mais les figures ont cessé de vivre et la peinture de faire illusion.

Le souvenir de ces solennités dont la ville de Gand fut jadis le théâtre, n'a pas suffi pour garantir de la destruction tous les vieux insignes d'indépendance et de nationalité que nos aïeux aimaient à étaler dans leurs fêtes, depuis la bannière de la commune jusqu'à l'épée du souverain. Il aurait été facile, après la chute de nos anciennes institutions, de recueillir les objets qu'avait si longtemps consacrés la vénération populaire, et qui méritaient d'être transmis aux âges suivants. Depuis lors un grand nombre ont été dispersés ou anéantis; mais quelques-uns existent encore dans les dépôts publics et dans les collections particulières, et il en est qui ne sont pas sans intérêt au point de vue de l'art. On peut mettre au premier rang d'antiques vases de bronze, qui servaient de mesures au xiii^e siècle et dont la fonte offre une beauté parfaite. Plus curieux encore est le collier que portait dans les grandes occasions le doyen des orfèvres, et qui se compose de quinze compartiments exécutés à différentes époques. Chacun de ces compartiments forme un cadre dans l'intérieur duquel se trouvent

¹ Ce morceau, peint en 1718, sert de pendant au premier.

placées plusieurs petites figures représentant une scène relative au métier. Tantôt c'est l'extraction et la fonte du métal : tantôt le travail de l'atelier et la vie du compagnon. Nous le voyons passer maître dans un de ces petits tableaux qui se répète plusieurs fois. Le candidat, la tête nue, étend la main pour prêter serment, tandis qu'un clerc lit la charte du métier et que le doyen muni d'une verge de justice siège en magistrat sur le banc qui lui est réservé. L'image de saint Éloi, patron des orfèvres figure au bas du collier dans un médaillon de forme gothique, que nous croirions volontiers du milieu du *xiv^e* siècle.



Il est fâcheux que la plus grande partie de ces intéressantes reliques se trouvent dispersée entre les mains de différents propriétaires. dont la complaisance n'est pas toujours égale. Depuis l'amateur méticuleux qui se fait le géôlier de ses tableaux, jusqu'au collecteur stupide réclamant l'admiration pour les puérités qu'il amasse, les possesseurs de cabinets exercent plus d'une sorte de tyrannie sur ceux qui aspirent à tout voir. Mais il se trouve aussi des collections qui sans être publiques sont toujours accessibles, et l'on en compte plusieurs de ce genre à Gand. Nous citerons en première ligne celle de M. Verelst, non moins remarquable par sa variété que par sa richesse. Peut-être n'existe-t-il nulle part en Belgique autant de vestiges curieux du luxe et de la magnificence de nos pères dans une seule salle où le propriétaire a rassemblé les meubles

et les boiseries des temps voisins de la renaissance. Là nous reconnaissons pour ainsi dire la vie intérieure de ces fiers marchands de Flandre aux habitudes princières. Les murailles tendues de cuir à fleurs d'or sont lambrissées de chêne sculpté. La porte, d'une épaisseur prodigieuse, est travaillée à compartiments, et du sein des festons qui l'enlacent semblent sortir des figures de guerriers en plein relief. Chaque meuble décoré d'arabesques et de statuettes annonce une main également habile à manier le crayon et le ciseau : tantôt ce sont les dessins du célèbre Vreedeman de Vries qui semblent avoir dirigé l'artiste ; tantôt le goût des ornements révèle l'imitation des maîtres italiens. Mais ce qui éclipse encore tout ce luxe de décoration, ce sont les précieuses verrières qui éclairent de trois côtés cette vaste pièce et qui semblent émailler de mille couleurs les boiseries où leur lumière va se refléter. Dans aucun palais moderne le faste des rois n'a rien qui puisse éblouir davantage, et qui soit plus digne de fixer l'attention.

L'art de colorier le verre remonte au moins au ^{xiii}e siècle, et ceux qui le possédèrent les premiers en firent un secret. Le célèbre Suger raconte que, voulant orner son abbaye de vitraux de couleur, il fit venir des artistes étrangers et leur remit des pierres fines qu'ils mêlèrent au verre en les fondant ensemble¹. On obtenait ainsi des glaces des teintes les plus riches, mais de nuance uniforme, sur lesquelles on appliquait ensuite des couches plus foncées. Bientôt on parvint à en composer des figures, en rapportant des morceaux détachés qu'on fixait l'un à l'autre à l'aide du plomb. Ainsi naquirent les vitraux historiés, dont nous ne connaissons aucun exemple plus ancien que les

¹ On a prétendu qu'il avait été trompé par les peintres, qui lui auraient dérobé ses saphirs, parfaitement inutiles à leur opération. Mais il faut remarquer que les oxydes minéraux employés depuis n'étaient pas encore connus, — que les saphirs et les rubis (coryndons) pouvaient servir à l'usage indiqué, puisqu'ils deviennent fusibles après avoir été réduits en poudre, — et que le bleu et le rouge des anciens vitraux sont en effet d'une qualité particulière à tout ce qu'on a fait depuis. Il semble donc probable que l'habile Suger ne fut nullement pris pour dupe, et qu'il put s'assurer lui-même de l'emploi des pierres qu'il fournissait.

portraits d'un comte et d'une comtesse de Flandre conservés dans la collection qui nous occupe. Tous deux sont agenouillés dans l'intérieur d'une chapelle, et aux détails de leur costume, qui se rapportent exactement à celui des statues de l'époque, on ne peut douter que ce ne soient Louis de Crécy et Jeanne de France son épouse. Ce curieux vitrail doit donc avoir été exécuté vers l'an 1330, et presque un siècle avant la peinture à l'huile. Mais le style en est plus barbare que celui des autres ouvrages du même temps que nous avons déjà examinés. Les mains surtout, d'une longueur excessive, semblent appartenir à l'enfance de l'art. On dirait que ce genre de peinture n'était encore exercé que par des maîtres plus habiles à tailler le verre qu'à manier le crayon.

Il suffit de jeter les yeux sur les vitraux de cette espèce pour reconnaître que les procédés suivis par le peintre verrier étaient plus ou moins difficiles, suivant les couleurs qu'il mettait en usage. Avait-il besoin de rouge, de vert ou de bleu, il fallait qu'il employât des verres colorés dans le creuset, et dont il ajustait les morceaux comme des pièces de marqueterie. Au contraire le noir, le jaune et le brun pouvaient s'appliquer au moyen du pinceau et se fixer sur une même feuille¹. De là naquit bientôt un genre spécial de compositions où ces dernières couleurs furent seules employées, ce qui exemptait l'artiste de recourir sans cesse au plomb et à la soudure. La collection de M. Verhelst renferme un grand nombre de ces *grisailles*, dont quelques-unes appartiennent aux meilleurs peintres du xv^e et du xvi^e siècle. C'est qu'en effet cette espèce de peinture cessait de former une branche

¹ On faisait les ombres avec le noir sur le bleu, le vert et le rouge comme sur les fonds blancs ou jaunes. Quelquefois on adoucissait des nuances vives, en creusant le verre de manière à enlever une partie de la couleur. Mais ce dernier moyen, d'invention plus récente, ne paraît guère avoir été employé que par exception. C'est ainsi que dans les grandes verrières de l'église du Temple, comptées parmi les chefs-d'œuvre d'Albert Durer, la prunelle des yeux avait seule été amincie au foret. Peut-être même trouverait-on peu d'exemples de ce procédé, ailleurs que dans les ouvrages des artistes allemands et suisses.

à part, dès qu'il ne fallait plus que l'adresse du vitrier se joignît au talent de l'artiste. Une Vierge et une Sainte Catherine de Hemling, divers sujets bibliques d'Albert Durer et de Lucas de Leyde et une suite de figures de saints par Jean de Maubeuge, montrent que le pinceau de ces grands maîtres ne perdait rien de sa grâce et de sa facilité quand il s'exerçait à peindre sur le verre. L'effet harmonieux de leurs compositions, qui fait contraste avec la dureté des autres vitraux, semble résulter surtout de l'emploi d'une couleur aujourd'hui perdue. C'est un brun chaud et doré, dont les nuances ont autant de douceur que de richesse.

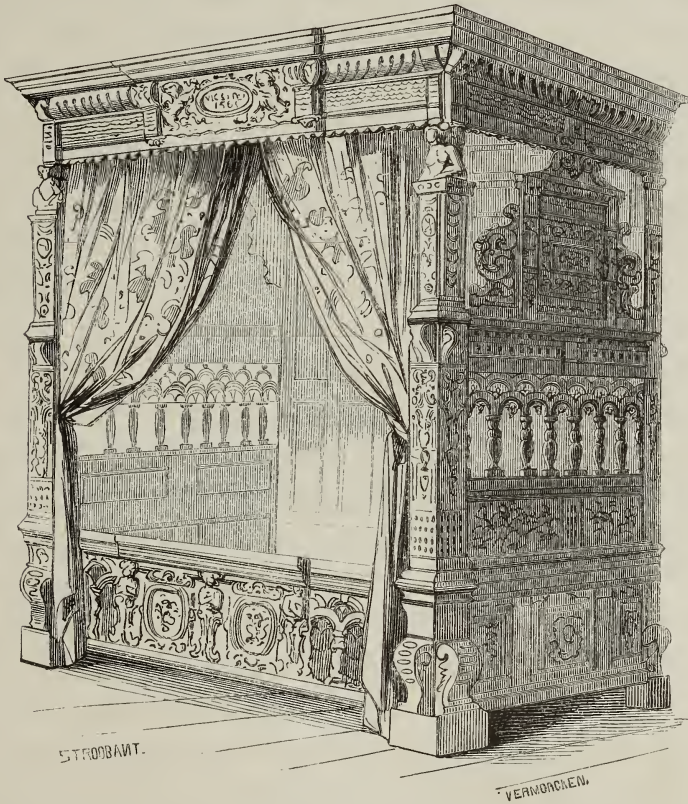
Il existe aussi des verres où toutes les couleurs ont été appliquées au pinceau, sur un fond uni et incolore : car il n'était pas impossible de fixer par la cuisson, sur la surface d'une même feuille, diverses teintes bleues, vertes et rouges. Mais ce procédé, qui se répandit au xvi^e siècle, ne donnait que des nuances sombres et froides, la matière coloriée formant alors comme une couche opaque qui n'acquerrait de la vigueur qu'aux dépens de la transparence. Indépendamment de ce défaut, la difficulté de l'opération (car chaque couleur exigeait une nouvelle recuite) était de nature à rebuter les artistes. Aussi trouve-t-on peu de verres ainsi coloriés qui soient l'œuvre d'une main savante. Ceux qui ornent le salon de M. Verhelst offrent toute espèce de sujets, depuis le genre historique jusqu'au burlesque ; mais, bien que d'un excellent choix, les meilleurs sont loin d'égaliser la beauté de ses grisailles. En général, ce genre de peinture semble avoir été considéré moins comme une branche de l'art que comme une industrie dont la pratique était laissée à ceux qui s'y consacraient exclusivement. Leurs productions ordinaires étaient de dimension médiocre : quant aux grandes verrières, dont les églises continuèrent à se parer et qui furent souvent exécutées par des peintres célèbres, on y suivit jusqu'à la fin la méthode antique, qui seule réunissait l'éclat à la solidité¹.

Les boiseries que M. Verhelst a rassemblées ne sont ni moins riches

¹ Les couleurs appliquées à la recuite sont sujettes à s'écailler, particulièrement le bleu. De là les altérations qu'offre fréquemment ce genre de peintures.

ni moins intéressantes que ses vitraux. C'est d'abord une chapelle gothique tout entière avec d'innombrables figurines représentant des scènes de la Passion, telles que les concevait l'imagination naïve des artistes populaires. Bien qu'il existe encore un assez grand nombre de morceaux de ce genre, aucun peut-être n'égale celui-ci pour l'élégance de l'architecture, dont les moindres détails sont rendus avec une finesse incroyable. Mais rien n'indique l'époque et l'auteur de ce chef-d'œuvre de découpe, qui provient des contrées rhénanes. Au contraire les boiseries qui ornent le reste du salon portent un cachet facile à reconnaître : c'est celui du xvi^e siècle. Le génie de la renaissance qui commençait alors à dominer, mêlait à la reproduction des formes antiques je ne sais quelle profusion d'ornements qui en altérait la vigueur sévère. Toutes les colonnes étaient chargées de cannelures et de festons, tous les panneaux de médaillons et d'arabesques. C'était dans les riches cités de Flandre, et surtout à Anvers, que ce goût de l'ornementation se déployait dans toute sa magnificence. Aussi cette dernière ville a-t-elle offert à M. Verhelst les débris précieux d'une habitation presque royale, où le chêne du Nord était mis en œuvre avec le même art que le marbre dans les palais du Midi : ce sont des corniches sculptées, un portail à colonnes et d'autres morceaux du plus beau travail, qui décoraient jadis la grande salle de la *Maison des Anglais*. A ne considérer que la fierté de la composition et le sentiment de grandeur qui éclate dans l'ensemble de l'ouvrage, on l'attribuerait sans balancer à une main italienne ; mais les détails d'un dessin plus froid et d'un style moins relevé, trahissent chez le sculpteur la timidité de l'imitation. Jamais, en effet, les artistes flamands qui reproduisaient ainsi les merveilles de Rome et de Florence n'imprimèrent à leurs ouvrages le cachet de leurs modèles ; il y a quelque chose d'incomplet et de mal assuré dans leurs essais pour suivre le mouvement de l'art italien : on dirait que l'habitude ou la nature résiste chez eux à l'entraînement d'un génie étranger, et tout ce qui fut exécuté en Belgique dans le style de la renaissance laisse désirer plus de hardiesse et de vie.

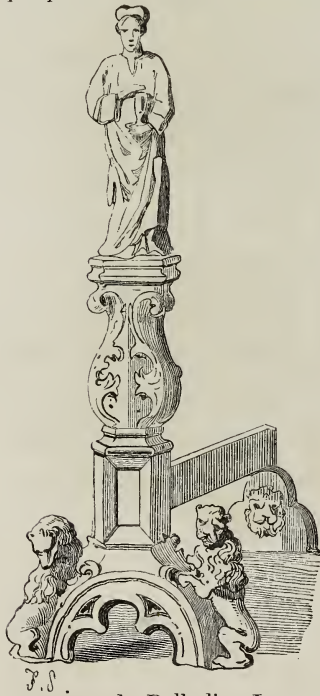
Ce défaut éclate aussi dans les meubles sculptés vers cette époque. Vreedeman de Vries, dont les ouvrages en ce genre sont de véritables créations, donna l'exemple d'appliquer à la menuiserie les formes adoptées par l'architecture antique. Les lignes droites et les encadrements réguliers remplacèrent les trèfles, les festons et les courbes bizarres des sculpteurs du moyen âge. Un vaste lit de sa composition,



qui figure à côté des morceaux précédents, montre à la fois le mérite et les défauts de sa manière. Il parvenait à l'élégance, mais en sacrifiant la simplicité, et à force de multiplier les petits ornements il affaiblissait le caractère de l'ensemble. Aussi les ouvrages du siècle de Rubens sont-ils conçus dans un esprit tout différent. Autant le grand peintre anversois avait surpassé en force et en audace les maîtres de l'époque antérieure, autant il imprima même aux artistes les

plus obscurs le goût des formes vigoureuses et des effets puissants. L'ornementation changea comme les autres branches de l'art, et les vastes armoiries sculptées vers 1660 offrent, au lieu de pilastres et de colonnes, des cariatides et des statues.

On suit sans peine, dans la collection de M. Verhelst, les modifications graduelles de ce genre de sculpture jusqu'au moment de sa décadence; mais comme en parcourant les chefs-d'œuvre des peintres modernes la pensée se reporte quelquefois avec une sorte de regret vers les images sublimes que traçaient des maîtres plus anciens, de même aussi, après avoir admiré tout ce luxe d'ornements des ouvrages en bois du XVI^e et XVII^e siècle, on se prend à chercher des yeux quelque production moins fastueuse des temps gothiques. Alors, si le regard



tombe sur une de ces figures simples et naïves que savaient créer des artistes obscurs, on est conduit à se demander si l'esprit d'imitation a rendu l'art plus fécond ou plus stérile. Tel est le doute qui s'est élevé en nous après l'examen de tant de morceaux si laborieusement ouvragés. Un simple chenet de fer, antérieur à la renaissance, dressait au bas de la cheminée ses figurines forgées au marteau. L'artisan qui façonnait ainsi le métal était-il inférieur par le goût et par l'intelligence aux artistes du siècle suivant? Pas plus, sans doute, que les architectes de nos vieilles cathédrales n'étaient au-dessous des élèves de Vi-

gnole et de Palladio. Le caractère général des œuvres de la renaissance dans les pays du Nord est celui d'une imitation presque toujours pénible et froide; il y a, au contraire, je ne sais quel cachet de grâce et d'originalité dans les ouvrages de l'époque antérieure, soit que la liberté du style gothique favorisât l'essor du génie, soit que le genre de

beauté qui lui est propre fût mieux senti des races septentrionales.

Ce ne sont pas seulement ces deux âges de l'art qui étalent ainsi leur richesse dans les salons de M. Verhelst; le monde antique est aussi représenté là par une foule de débris précieux. Il n'entre pas dans notre sujet de nous occuper des morceaux égyptiens, grecs ou étrusques qui font partie de sa collection; mais parmi ceux qui sont de l'époque romaine, plusieurs appartiennent à la Belgique et ont été recueillis dans la Flandre. Telles sont plusieurs figurines de bronze et de fer, les unes gauloises et informes comme les premiers essais d'un peuple dans l'enfance, les autres d'un travail si parfait qu'on n'y trouve plus aucune trace d'une main barbare. Au nombre de ces dernières se trouve un petit taureau de bronze, modelé avec une hardiesse remarquable. Il s'élance en avant d'un bond impétueux et semble prêt à frapper de ses cornes; mais bien que la vivacité du mouvement indique un artiste d'une rare habileté, les formes de l'animal ne sont pas tout à fait celles qu'avait adoptées l'école antique. On dirait l'œuvre d'un sculpteur indigène chez qui les leçons des maîtres étrangers n'avaient pas effacé la nature vigoureuse de l'enfant du Nord.

Ce que l'on a pu recueillir jusqu'ici d'ouvrages de cette espèce laisse à peine entrevoir comment, à la suite de la conquête romaine, l'art se développa chez les anciens Belges en même temps qu'une civilisation empruntée aux peuples du Midi. Les premières médailles gauloises, frappées à l'imitation des monnaies grecques, sont du dessin le plus grossier, et leurs figures antiques de héros et de dieux ne l'emportent guère sur les idoles hideuses des Caraïbes. Mais sous les successeurs d'Auguste les médailles et les monuments de la Gaule devinrent pareils à ceux du reste de l'empire. Le génie romain dominait le monde barbare et lui imposait son empreinte. A peine quelques bas-reliefs trouvés au bord de la Seine ont-ils encore un caractère celtique; les autres ouvrages du second et du troisième siècle n'offrent plus rien qui les distingue des productions italiennes. C'est à cette époque que paraît avoir été sculpté un Neptune de marbre blanc, trouvé sur la côte de l'île de Walcheren, et qui fait partie du cabinet

de M. Verhelst. Ce beau morceau, bien supérieur pour l'exécution aux figures de Nehalena ¹, était placé dans le même temple, et recevait sans doute les mêmes hommages. Sa grandeur est un peu au-dessus de demi-nature. Le roi des mers est debout et dans une attitude assez imposante; le temps a mutilé ses attributs, mais on le reconnaît aisément au caractère de sa tête, et la rareté des statues de Neptune, dont on ne possède plus qu'un très-petit nombre, ajoute encore à l'intérêt de celle-ci. Mais faut-il l'attribuer à un maître romain ou belge? c'est là ce qui reste incertain. Si d'un côté l'Italie paraît avoir fourni le marbre et le type du dieu, de l'autre elle nous avait appris à reproduire les mêmes images, ainsi qu'à partager les mêmes croyances. Les vaincus avaient cessé d'être étrangers aux talents comme aux lois des vainqueurs, et l'imitation à laquelle le temps les avait habitués semble avoir dû les initier à tous les secrets de l'art. Pourquoi donc supposerions-nous que chaque pierre taillée par un ciseau habile a été sculptée sous un autre ciel? pourquoi refuser aux anciens Belges l'aptitude à travailler le marbre du Midi?

Mais soit que l'on regarde comme l'œuvre d'artistes indigènes ou étrangers les figures de pierre et de métal qui attestent le règne momentané de la civilisation romaine, elle ne devait pas survivre au pouvoir qui l'avait imposée. Bien que les usages, l'industrie, la langue des conquérants aient laissé leurs vestiges sur tous les produits de cette époque, depuis les inscriptions gravées sur la pierre jusqu'aux ustensiles de bronze qu'on découvre encore chaque jour enfouis dans le sol, les siècles suivants ne nous montrent plus que de faibles traces de cette influence du génie latin sur la Belgique rendue à elle-même. Parmi les objets antiques recueillis par M. Verhelst, une seule classe a quelque ressemblance avec certaines productions du moyen âge : ce sont des vases en terre cuite, décorés de figures d'animaux en relief. Les chiens, les cerfs, les oiseaux qui s'y dessinent sont à peu près les mêmes que ceux qu'on reconnaît sur nos plus vieilles poteries, et sur

¹ Voir la *Belgique Monumentale*, t. I^{er}, p. 42.

ces briques ornementées qui formaient quelquefois le pavement des églises. Peut-être les types consacrés par l'ancienne industrie avaient-ils été conservés de génération en génération comme les procédés qu'elle employait, et la main des potiers reproduisait machinalement les derniers symboles de ce monde païen qui avait commencé par adorer des dieux d'argile.

Un intérêt plus vif s'attache aux premières créations du génie moderne, qui furent inspirées par le christianisme. On a déjà vu que les images sacrées apportées de l'Orient avaient d'abord conservé chez nos ancêtres toute la rigidité du style byzantin. mais qu'à partir du ^{xiii}^e siècle, ces figures mystiques subirent une transformation graduelle, et qu'il se produisit des types nouveaux qu'ennoblit et qu'épure peu à peu chaque génération d'artistes. La collection de M. Verhelst renferme une suite de vieilles peintures où l'on peut suivre pas à pas la marche et les progrès de l'école qui se formait ainsi dans le nord de l'Europe. Ce sont d'abord des représentations du Christ et des saints traitées avec plus de finesse et de charme que ne le comportait la manière primitive : puis les compositions s'agrandissent et les personnages se multiplient. L'art allemand, dont l'antique cité de Cologne paraît avoir été la métropole, prit alors un essor rapide, et les pages à fond d'or que ses maîtres couvraient de figures naïves offrirent au peuple émerveillé l'histoire entière d'un apôtre ou d'un martyr. Toutefois l'intelligence des formes et le sentiment du coloris ne se développèrent pas, chez les peintres westphaliens, aussi vite que la puissance de la pensée et de l'expression. Leur dessin est roide, leurs chairs mortes, et les nuances mêmes qu'ils donnent aux yeux et à la chevelure ont quelque chose de froid et d'indécis qui semble accuser une nature languissante. C'est là, croyons-nous, ce qui constitue la différence principale entre les peintures allemandes de cette époque et nos plus anciens triptiques flamands, où règne déjà un caractère plus harmonieux et un ton plus chaud. Mais quelque distinctes que paraissent les deux écoles, leurs productions offrent de nombreux rapports, et l'on reconnaît les mêmes idées, les mêmes habitudes et presque les mêmes modèles dans les premiers

tableaux peints à l'huile, qui appartiennent tous à des maîtres belges, et dans les dernières compositions des artistes de Cologne qui conservèrent jusqu'au milieu du xv^e siècle l'emploi des vieilles couleurs.

Une composition moins importante et moins parfaite, mais également gracieuse, paraît appartenir à la même famille : c'est une Vierge portant sur ses genoux l'enfant Jésus qu'elle contemple avec l'émotion ineffable de l'amour maternel. La couleur est celle des Van Eyck; le dessin moins ferme et moins savant, la touche plus timide et je ne sais quelle mollesse dans l'effet général semblent accuser la main d'une femme. Aussi ce morceau curieux est-il de Marguerite Van Eyck, que la tradition représente comme la sœur aînée d'Hubert et de Jean et l'ange gardien de leur jeunesse. Il forme peut-être, avec une autre Vierge du musée d'Anvers, tout ce qui reste de cette femme artiste, déclarée par nos anciens maîtres « à nulle autre seconde. » Les deux pages offrent à la fois le cachet de son talent et celui de sa délicatesse féminine : en effet, le Christ n'y est pas laissé nu, malgré l'usage universel; une chemise d'une transparence extrême, mais que des plis épaississent quelquefois, lui sert en même temps de vêtement et de voile, conciliant ainsi les exigences de l'art avec celles de la modestie ¹.

Ce fut probablement cette fidélité des peintres westphaliens aux procédés antiques, qui les empêcha d'égaliser dans la suite la célébrité des flamands. Un grand et beau calvaire, peint en Allemagne vers 1440, se trouve exposé dans le cabinet de M. Verhelst en regard d'un chef-d'œuvre d'Hubert Van Eyck, et la comparaison des deux ouvrages rend évidente l'immense supériorité de la peinture à l'huile. Tout ce que l'art avait produit jusque-là semble pâle et terne auprès de ces couleurs vives et transparentes, qui se prêtent également aux effets les plus vigoureux et aux touches les plus délicates. Cette découverte merveilleuse, qui ouvrait une ère nouvelle, ne se perfectionna point par degrés; elle paraît avoir été complète du premier coup, et les tableaux

¹ On a révoqué en doute l'authenticité des tableaux qui lui sont attribués en Angleterre, et il serait difficile de reconnaître les vignettes dont elle paraît avoir orné quelques manuscrits.

d'Hubert l'emportent en éclat sur ceux de Hemling, de Lucas de Leyde et de Jean de Maubeuge qui sont placés alentour. Aussi cette page étonnante est-elle en quelque sorte le triomphe de l'invention que Van Eyck venait d'achever. Elle représente la Vierge environnée des saintes les plus célèbres, et tenant le Christ sur ses genoux. Le tableau ne porte point de date ; mais la chambre de rhétorique de Bruges, à laquelle il appartenait, le possédait déjà en 1427, et l'on y reconnaît le beau type de vierge particulier à Hubert, mais qui n'est pas encore aussi parfait ici que dans le grand tableau de l'église de Saint-Bavon. C'est probablement un des premiers ouvrages où le peintre ait fait emploi de son nouveau procédé, et l'on dirait qu'il s'est complu à en déployer là toute la magnificence. Non-seulement il a donné une richesse incroyable aux draperies, aux ornements, aux moindres accessoires, mais il a multiplié à plaisir les difficultés que lui seul pouvait vaincre. C'est ainsi qu'il a posé sur une robe rouge une ceinture et un chapelet de corail qui s'en détachent parfaitement malgré la similitude de couleur. Une rose de nuance pourprée ressort de même sur un fond d'étoffe pourpre. L'artiste semble fier du pouvoir que l'art vient de conquérir et dont il étale orgueilleusement les preuves. Un hasard favorable a secondé son dessein en plaçant son œuvre à l'abri des dégradations du temps et des restaurateurs. Peut-être n'existe-t-il aucun autre tableau de la même époque qui soit aussi bien conservé et qui permette de juger avec autant de certitude la manière admirable de l'aîné des Van Eyck.

D'autres peintures du quinzième et du seizième siècle, recueillies avec le même soin et choisies avec la même intelligence, complètent ce cabinet précieux. Elles conduisent l'art jusqu'au moment où naît la glorieuse école d'Anvers, destinée à surpasser toutes les autres. Vouloir rassembler aussi les monuments de cette nouvelle époque si féconde en artistes, c'eût été s'imposer une tâche à laquelle un seul homme n'eût pu suffire. M. Verhelst a su limiter la sienne et laisser aux musées des capitales ou aux galeries des rois l'honneur de représenter également le génie de tous les âges. C'est ainsi qu'il a pu réussir à compléter au delà de toute attente la période dont il avait fait choix.

Un seul regret se mêle à l'intérêt qu'inspire l'examen de cette belle collection : c'est qu'elle puisse être un jour dispersée. Quand les objets précieux qu'un amateur se plaît à réunir n'ont d'autre mérite que de satisfaire ses goûts favoris, il importe peu que les objets de sa fantaisie ou de son admiration passent après lui dans des mains étrangères. Mais lorsque la vie d'un homme intelligent a été vouée à éclaircir l'histoire des arts et du génie d'un peuple, en recueillant ceux de ses ouvrages qui portent un cachet distinctif, il serait triste que cet assemblage de monuments qui parlent à la pensée finît par être livré au hasard d'une vente mortuaire. Ces morceaux, dont la réunion fait revivre à nos yeux l'esprit des âges anciens, n'offriraient plus qu'une signification imparfaite s'ils étaient isolés. Il serait digne d'une grande ville de comprendre que l'intérêt national commande de soustraire de pareilles richesses aux chances d'une dispersion qui serait irréparable, et tout ami sincère du pays sans doute a l'idée de leur conservation comme partie de la fortune et de la gloire publique.

H. G. MOKE.



VILLES SECONDAIRES DES FLANDRES.

Maintenant que le lecteur a visité Bruges et Gand, ces importants chefs-lieux des deux Flandres, il nous reste à le conduire dans les villes secondaires de ces provinces, où l'art a laissé des vestiges dignes de notre attention.

En parcourant les deux illustres cités où il a été successivement introduit, il a déjà pu se faire une idée des richesses artistiques qui abondent en Belgique et dont notre livre a pour objet de faire apprécier les merveilles. Il a été placé devant les chefs-d'œuvre de Van Eyck et d'Hemling et devant les toiles de plusieurs autres maîtres qui sont et qui seront toujours la gloire et l'orgueil de l'école flamande. Et, s'il a remarqué qu'il s'est conservé dans ces villes un nombre beaucoup moins considérable de productions dues à nos anciens sculpteurs, — parce qu'elles ont été plus directement exposées au marteau sacrilège des iconoclastes, auxquels les troubles religieux du xvi^e siècle firent commettre tant d'irréparables dévastations, que ne l'ont été les œuvres de nos anciens peintres qu'il était plus facile de dérober à cette fureur impie, — il a pu, en revanche, se faire une idée de la magnificence architectonique que déployèrent autrefois nos fières et opulentes communes.

La ville d'Audenarde est là pour nous fournir un nouvel exemple du luxe et de la richesse que nos vieux architectes savaient donner à leurs constructions. Dans son *Histoire de l'Architecture*¹, Thomas Hope regarde l'hôtel de ville de Louvain comme le *nec plus ultrà* du style ogival fleuri. Eh bien ! nous n'hésitons pas à le dire, l'hôtel de ville d'Audenarde, bien qu'il soit construit dans des dimensions beaucoup plus petites, l'emporte peut-être sur celui-là par l'élégance et la beauté de sa façade. Cet édifice ne remonte guère au delà du premier quart du xvi^e siècle. Il fut commencé en 1525, et on y travailla avec tant d'activité qu'il se trouva entièrement achevé quatre années après. Les architectes les plus habiles avaient été appelés à apporter le tribut de leur imagination et de leur génie à ce monument, dont la ville tenait à honneur de faire une œuvre qui pût rivaliser avec les plus belles maisons communales que possèdent nos provinces : noble émulation qui a créé tant de grandes choses. Le magistrat avait d'abord confié à Jean

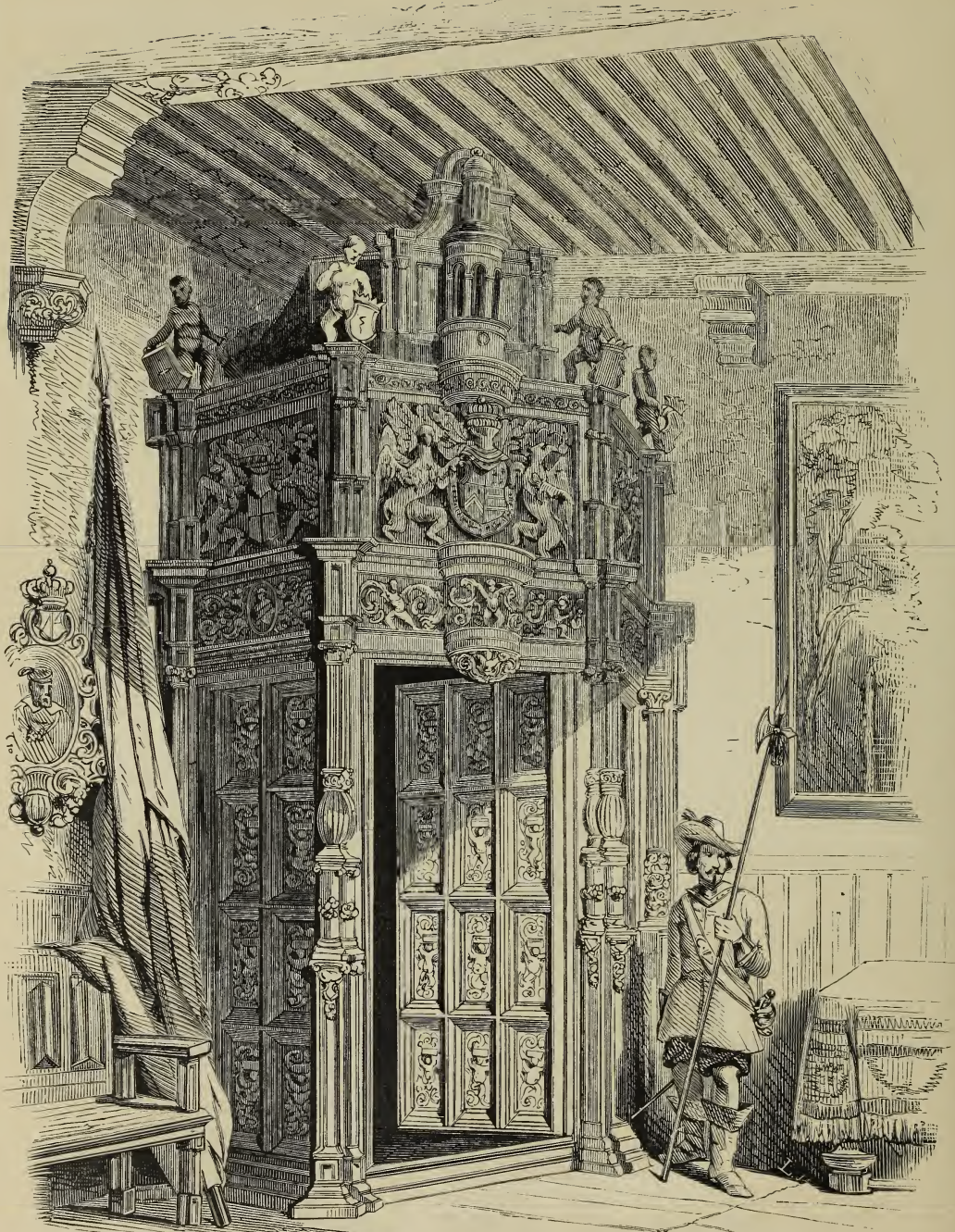
¹ *Histoire de l'Architecture*, traduite de l'anglais, par M. A. BARON. Bruxelles, Melinc, Cans et C^e, 1859.

Stassens, auquel on doit la partie ancienne de l'hôtel de ville de Gand, le soin de dresser le plan et de faire le modèle de l'édifice qu'on se proposait d'élever. Mais le projet de cet artiste ne fut point adopté. Alors on eut recours à l'architecte de la ville de Bruxelles, Henri Van Peede, qui dressa un nouveau plan et fut chargé de la construction du monument.

On n'a qu'à regarder l'hôtel de ville d'Audenarde, pour voir clairement qu'Henri Van Peede a pris pour types la maison communale de Bruxelles et celle de Louvain, dont il a marié les formes et les parties essentielles, pour produire un ensemble qui offrit un mélange de ce qu'il y a de plus élégant dans l'une et dans l'autre. A la première il emprunta la galerie qui supporte la façade sur toute l'étendue du rez-de-chaussée. A la seconde il prit son système de décoration, mais en l'enrichissant de tous les ornements nouveaux et de tous les caprices variés, que le style ogival, parvenu à sa pleine floraison, avait introduits dans l'art depuis le milieu du xv^e siècle. Il alla même demander aux somptueux châteaux des Flandres leurs plus riches détails¹. Aussi il en résulta un des édifices les plus gracieux et les plus splendides que possède la Belgique, une demeure digne d'abriter cette grande chose que les bourgeois flamands tenaient à loger avec tant de magnificence, — la liberté de la commune. Ce monument, qui est situé au milieu d'une vaste place publique, présenterait la figure d'un parallélogramme complet, si l'on n'avait, par un motif d'économie mal entendu, laissé subsister une partie de l'hôtel de ville primitif, laquelle forme le côté postérieur et occupe à peu près la moitié du côté latéral droit de l'édifice actuel. On doit regretter que la chose ancienne se trouve ainsi enchevêtrée dans la chose nouvelle, et on a de la peine à s'expliquer comment un artiste aussi éminent que Van Peede a pu consentir à marier sa ravissante construction à un bâtiment noir, morne et farouche comme celui dont elle fait partie. Quoi qu'il en soit, la façade qu'il y a adaptée est une des créations les plus admirables que l'art ogival ait conçues. Elle est pré-

¹ *Belgique Monumentale*, t. I, pp. 110 et suiv.

cédée d'une plate-forme qui repose sur une galerie composée de sept arcades surbaissées dont les archivoltés sont richement ornées de feuillages, et elle est percée de deux rangs de fenêtres décorées de même et séparées par des niches superposées les unes aux autres et couronnées de baldaquins. Du milieu de la plate-forme jaillit en avant-corps un beffroi qui, travaillé à jour comme une dentelle, s'élève au-dessus de l'édifice et se termine par une espèce de bourrelet sculpté, sur lequel est placée une statue de cuivre qui représente un guerrier. Le bord du toit est ourlé d'une balustrade remplie d'ornements en style flamboyant, et semblable à celles qui sont adaptées, comme des corbeilles, aux étages du beffroi et des minarets qui s'effilent aux angles du bâtiment. Le toit, percé de dix lucarnes et de deux grandes fenêtres ornées de pinacles, porte une crête dentelée de trèfles. Enfin, les deux faces latérales, qui se composent chacune d'un pignon fortement aiguisé et hérissé de pinacles et de clochetons, reproduisent le même système d'ornements que celui que l'on remarque à la façade antérieure. Ici nous n'avons pu qu'indiquer en gros la forme générale de cette magnifique construction. Nous sommes forcé de renoncer à en décrire les merveilleux et nombreux détails; le langage n'y suffirait point. Que l'imagination se représente le bijou le plus délicat que l'orfèvre le plus habile ait ciselé et auquel le pouvoir d'une fée ait donné tout à coup des dimensions colossales, et l'on pourra se faire une idée de l'hôtel de ville d'Audenarde, tout mutilé qu'il est aujourd'hui: car, il faut le dire, le vandalisme n'a pas respecté cette œuvre prodigieuse; il a fait descendre de leurs socles les statues qui décoraient les niches adaptées aux trumeaux extérieurs des fenêtres; il a fait tomber de leur base les génies de bronze doré qui étaient postés sur les pinacles; il a arraché de la balustrade qui borde le toit les grandes et fières figures de l'empereur Charles-Quint et des rois de France et d'Angleterre, François I^{er} et Henri VIII. De tout ce peuple de saints, de princes et de génies, il n'a laissé debout qu'une image de la Vierge, qui se montre pacifiquement au-dessus de l'arcade inférieure du beffroi, en tenant l'enfant Jésus dans ses bras.



En ce qui concerne l'art, les artistes de la ville de Gand ont été les premiers à se faire connaître en France. Ils ont été introduits dans le Palais de la Ville de Paris par le roi Louis XV. Les artistes de Gand ont été les premiers à se faire connaître en France. Ils ont été introduits dans le Palais de la Ville de Paris par le roi Louis XV.

On a vu que les artistes de Gand ont été les premiers à se faire connaître en France. Ils ont été introduits dans le Palais de la Ville de Paris par le roi Louis XV. Les artistes de Gand ont été les premiers à se faire connaître en France. Ils ont été introduits dans le Palais de la Ville de Paris par le roi Louis XV.

L'intérieur de la maison est orné de boiseries en bois massif et de meubles en bois de hêtre. Les murs sont peints en blanc et les plafonds en bleu. Les artistes de Gand ont été les premiers à se faire connaître en France. Ils ont été introduits dans le Palais de la Ville de Paris par le roi Louis XV.

UNIVERSITÉ DES ÉTATS DE LA NATION

(Paris, le 15 Mars 1825)

HOTEL DE VILLE D'AUDENAERDE.



PORTAL DE LA SALLE DES ÉCHEVINS.

(Paul van der Schelden.)

Entrons maintenant dans la salle des échevins où se trouve une somptueuse cheminée, qui fut copiée, dit-on, sur celle de l'hôtel de ville de Courtrai.

Cet ouvrage, qui est orné de figures dues à un sculpteur flamand, nommé Paul Vander Schelden, est conçu dans le style ogival tel qu'il s'était formulé en Belgique pendant la première moitié du xvi^e siècle. Il est fait de grès d'Avesnes et surmonté de trois niches où sont posées les statues de la Vierge, de la Justice et de l'Espérance. Ces statues sont modelées avec un goût plein de délicatesse et taillées avec un sentiment peu commun dans les ouvrages que cette époque vit éclore en Belgique. Le style de ces sculptures ne présente plus dans la forme la roideur morte, ni dans les draperies la brisure exagérée et forcée de lignes que nous offrent les productions de la plupart de nos peintres et de nos sculpteurs de cette période. Il est d'une allure plus libre et plus pittoresque. Il révèle l'étude des beaux modèles auxquels la renaissance était revenue; et, s'il manque peut-être de sévérité, au moins il est empreint d'un charme et d'une grâce vraiment rares. Contemporain de Jean de Maubeuge, on sent que Vander Schelden a déjà subi l'influence italienne. Les nombreux ornements dont cette cheminée est décorée sont exécutés avec beaucoup moins d'art. Peut-être l'artiste a-t-il voulu sacrifier ces détails dans le but de faire mieux ressortir les trois figures dont il l'a ornée. Peut-être aussi les a-t-il abandonnés à un autre ciseau, comme on le croit généralement.

L'intérieur de la même salle est orné d'un portail en bois, dessiné et sculpté également par Paul Vander Schelden¹. Ce morceau, exécuté dans l'intervalle qui sépare les années 1531 et 1534, est regardé avec raison comme une des plus belles productions que le style de la renaissance ait fournies dans notre pays. Rien de plus gracieux que ce petit porche en tambour, où l'artiste semble avoir voulu réunir tous ces charmants caprices, toutes ces délicates arabesques, toutes ces coquettes

¹ *La Belgique monumentale*, t. I, p. 115.

fantaisies dont la renaissance avait composé son répertoire d'ornements, adorable pêle-mêle de formes et de détails, qui rappelle l'escalier du jubé de la cathédrale de Burgos. Cependant, malgré la profusion de ces détails et de ces formes, où l'œil s'égarait d'abord comme dans un rêve, mais où il ne tarde pas à s'orienter en s'y promenant comme dans un dédale délicieux, l'ensemble de cette production est de l'effet le plus pittoresque. Elle assigne incontestablement à Vander Schelden la première place parmi ces admirables sculpteurs en bois qui ornèrent de leurs chefs-d'œuvre nos monuments civils et religieux du xvi^e siècle. Si le dessin en est d'une pureté et d'une légèreté extrêmes, l'exécution n'en est pas moins remarquable et soignée. Les petites figures qui couronnent les angles de ce riche portail sont taillées avec une exquise finesse, et elles font déjà pressentir que le moment n'est pas éloigné où Jérôme Duquesnoy immortalisera son nom par l'art avec lequel son ciseau reproduira la grâce charmante et naïve des petits enfants.

La statue en cuivre qui veille au sommet de la tour de l'hôtel de ville en tenant à la main une bannière aux armes de la commune, regarde, par-dessus un bloc épais de maisons, le clocher de l'église de Notre-Dame de Pamèle. Cet édifice, bien qu'il ne soit guère antérieur à la première moitié du xiii^e siècle (car la construction en fut commencée en 1235), appartient en plein au style de transition. Malgré les altérations partielles qu'on a fait subir à ce beau monument en cherchant à le moderniser, il n'en est pas moins le plus précieux échantillon de ce style que nous possédions; et, sous ce rapport, il est d'un puissant intérêt pour l'histoire de l'architecture en Belgique. Notre pays compte un assez grand nombre d'églises qui datent de la période où le style roman dominait exclusivement dans nos provinces. Mais il n'en est pas une seule qui n'ait été profondément altérée dans l'une ou l'autre partie de sa forme essentielle, soit par des reconstructions postérieures que réclamèrent des destructions opérées par le temps, par les guerres ou par les incendies, soit par des modifications qu'inspira la mobilité du goût, soit par des agrandissements que nécessitèrent les besoins du culte. Ces oblitérations en ont si complètement altéré le caractère, qu'il

est toujours difficile, souvent impossible, de retrouver dans ces édifices, autrement que par des conjectures plus ou moins plausibles, la pensée réelle et première des architectes auxquels ils sont dus. Il n'en est pas de même de l'église de Pamèle. Ici les altérations ne sont pas telles qu'elles empêchent, non-seulement de deviner, mais de voir clairement la pensée complète du maître qui l'a construite. C'est pourquoi nous disions tout à l'heure qu'elle offre à l'archéologue un riche motif d'étude.

C'est dans l'histoire de l'art un spectacle plein d'intérêt que la lutte entre un style qui va finir et un style qui va commencer, entre le passé qui s'efforce de maintenir ses droits et l'avenir qui travaille à faire valoir les siens. Il n'est pas un voyageur qui n'ait éprouvé un secret plaisir à s'arrêter au confluent de deux grands fleuves qui vont se confondre; leurs eaux se heurtent et se débattent, elles bouillonnent, elles écument; mais, à mesure qu'elles roulent dans le même lit, la lutte diminue; le plus fort triomphe du plus faible et l'entraîne. Ce même plaisir on l'éprouve en voyant aux prises, s'il nous est permis de le dire, deux styles, dont l'un va détruire l'autre, l'anéantir et le remplacer. C'est d'abord un pêle-mêle, un mélange de détails disparates, qui constituent un ensemble étrange, où ne se manifeste plus l'esprit de la forme ancienne et où ne se révèle pas encore l'esprit de la forme nouvelle: chose pleine de mystère, qui attire d'autant plus vivement l'attention qu'elle est plus mystérieuse et qu'elle sollicite par ce caractère même la curiosité à y démêler le mot de l'avenir. Peu à peu cette confusion cesse. Le plus jeune, le plus fort reste maître du terrain où ils s'étaient rencontrés, et la chose ancienne disparaît sous le flot de la chose nouvelle. Dans la construction de Notre-Dame de Pamèle le style roman et le style ogival sont encore en lutte; mais on prévoit déjà que celui-ci a vaincu et va soumettre celui-là. Le plein-cintre a déjà presque partout cédé la place à l'ogive lancéolée. Il est déjà chassé de l'église elle-même; et, si on l'aperçoit encore à l'extérieur de la grande nef, se posant sur les étroites lancettes géminées dont elle est éclairée, on voit qu'il fait un dernier mais inutile effort pour les empêcher de s'aiguiser davantage encore et qu'il désespère de les déprimer et de leur imposer de nouveau sa forme.

Cet édifice renferme un monument du xvi^e siècle, que nous ne devons pas laisser inaperçu : c'est un mausolée érigé à la mémoire de Josse de Joigny, seigneur d'Audenarde, ber de Flandre et baron de Pamèle, mort en 1504, et de sa femme Josine de Rockenghien, décédée en 1498. Ce monument, bien qu'il ait été endommagé par les bandes dévastatrices qui ravagèrent la plupart de nos églises au commencement des guerres religieuses dont la Belgique fut labourée au xvi^e siècle, est d'un style fort simple, mais d'une élégance et d'un goût qui nous font regretter d'ignorer le nom de l'artiste auquel la conception et l'exécution en sont dues. Il est fait de pierre bleue du pays et taillé avec une grande facilité de ciseau. Les détails en sont empruntés en partie à la dernière période du règne de l'ogive, en partie aux formes gracieuses et coquettes de la renaissance. Ce mélange constitue un ensemble qui n'est pas dénué d'un certain charme, d'une certaine gaieté, que condamneront peut-être les esprits sévères qui veulent imprimer aux tombeaux un caractère lugubre et farouche, mais que ne repoussent point ceux qui voient dans la mort le couronnement, la glorification de la vie.

Nous transporter d'ici à Courtrai, c'est passer d'une tombe à une autre tombe; car cette ville, qui fut autrefois, après Gand et Bruges, une des communes les plus prospères de la Flandre, n'est plus que l'ombre d'elle-même, le sépulcre de son propre passé. Elle est doublement intéressante par ses souvenirs historiques et par les monuments d'art qu'elle possède. Elle vit, en 1302, se dérouler sous ses murailles la célèbre bataille des Éperons, où les Flamands infligèrent à la France une défaite si complète, que, d'après le témoignage d'un contemporain, il ne se trouva pas dans ce royaume une famille qui n'eût à prendre le deuil d'un de ses membres. Elle fut le lieu de naissance de Palfyn, auquel l'anatomie doit plusieurs découvertes importantes et le perfectionnement du forceps, qu'on appela d'abord *tire-tête de Palfyn*, d'après le nom de ce célèbre chirurgien. Elle donna le jour à Roland Savery, que la Belgique compte au nombre de ses paysagistes les plus estimables et que les empereurs Rodolphe et Mathias avaient attaché à leur cour. Enfin, elle vit naître dans un village voisin, à Meulebeke, le

célèbre Karel Van Mander, qui mania à la fois la palette du peintre, la



Van Mander

lyre du poète et la plume de l'historien, et qui nous a laissé sur l'art flamand, au xv^e et au xvi^e siècle, des lumières d'autant plus précieuses, que son livre est la seule source où nous trouvions des détails un peu circonstanciés sur la biographie et sur les ouvrages des maîtres qui ont fait la gloire de notre ancienne école.

C'est à Courtrai que naquit, en 1536, le peintre Pierre Vlerick, qui fut, au xvi^e siècle, un des maîtres flamands qui étudièrent avec le plus de fruit la peinture italienne, grâce à laquelle la nôtre entra dans la voie où Rubens devait la diriger plus tard et lui imprimer enfin le cachet qui est celui de notre école du xvii^e siècle. D'autres artistes appartenant à nos provinces avaient, il est vrai, visité avant lui l'Italie, cette Mecque de l'art occidental. Mais la plupart s'étaient adressés aux peintres romains : ce furent Bernard Van Orley, Michel Coxie, Lambert Lombart, Jean de Maubeuge. Un seul, Frans Floris, qu'à l'exemple de Vasari nos biographes ont si improprement surnommé le Raphaël flamand, avait pris pour modèles les maîtres de l'école de Florence. Pierre Vlerick fut un des premiers qui étudièrent les Vénitiens. Il suivit vers ces grands coloristes Martin de Vos et y précéda Rubens, auquel Otho Van Veen à son tour montra la route de Parme, le foyer de la science du clair-obscur. Admis dans l'atelier du Tintoret, il y fut initié au secret de la couleur et à ce style que les biographes italiens ont si bien qualifié par l'épithète de *furioso*. Après avoir passé un temps assez long à Venise, il visita successivement les autres villes italiennes, où il y avait quelque belle production à étudier, quelque grand peintre à voir, quelque secret du métier à surprendre. Riche de toutes ces études, de tous ces travaux, de tous ces souvenirs, il rentra dans sa patrie et essaya

de fonder à Courtrai une école de peinture et de réaliser un grand rêve, car il ne s'agissait de rien de moins que d'opérer la transformation de la peinture flamande, que Van Orley, ce glorieux disciple de Raphaël, n'eut pas le courage d'entreprendre, et à laquelle il était réservé à Rubens d'attacher son nom.

Malheureusement les conditions défavorables où Vlerick se trouva placé dans cette ville si profondément déchue de son ancienne puissance, et le temps de guerres et de troubles où il vécut, ne lui permirent point de réussir dans cette tâche dont il avait fait le but suprême de sa vie. Aussi, après s'être borné à faire de son élève Van Mander un savant plutôt qu'un peintre, il se retira vers 1569 à Tournai, où il végéta et mourut douze ans plus tard, après s'être usé dans des travaux sans importance : pauvre étoile qui s'éteignit au ciel de l'art flamand avant d'en avoir atteint le zénith.

Courtrai n'a pas conservé un seul ouvrage de ce maître, si digne d'un meilleur sort. Cette ville, qui avait naguère été si florissante par son industrie et par son commerce et qui serait peut-être devenue, grâce à lui, un des rayonnants foyers de l'art flamand, ne vit plus que de ses illustres souvenirs. Toutes les riches productions de nos maîtres anciens qu'elle possédait autrefois ont été dispersées, ruinées, anéanties. Son hôtel de ville, qui ne date que de l'an 1526, a pris la place d'une maison échevinale aussi pittoresque au dehors que riche au dedans; il n'offre plus à l'admiration du voyageur que deux cheminées sculptées et ornées de trois rangs de niches superposées, qui sont toutes peuplées de statuettes, splendides créations de la fin du xvi^e siècle. Cet édifice, morne et mutilé aujourd'hui, regarde d'un air désolé le beffroi muet et rabougri qui lui fait face et qui se cache humblement derrière un misérable corps de garde, comme s'il comprenait que le rôle de la turbulente cloche des communes est fini pour toujours. Les églises de Courtrai n'ont pas été mieux traitées par les guerres qui dévastent, par le temps qui détruit, par les hommes

¹ *La Belgique Monumentale*, t. I, p. 111 et 112.

COURTRAI.



COURTÈRE DE L'HOTEL DE VILLE.

de l'acier à Courtrai avait été de premier ordre et réalisée un grand succès si ce n'est aussi de rien de moins que d'opérer la transformation de ce pauvre flamand qui Van Orley, un élève de Raphaël avait par le courage d'émigrer, et à l'aquabi il était résolu à faire étendre son nom.

Malheureusement les conditions de fer n'étaient pas favorables et furent placées dans cette ville si profondément dans les entrailles de la terre que le temps de passer et de revenir en était devenu un peu plus long de chaque côté de la frontière et avait été le but principal de ce voyage. Quant à ce pauvre flamand de son élève Van Mander qui avait plutôt qu'un parent, il ne vint vers 1465 à Tournoi, ce vil végétal et animal, avec un peu plus de temps dans des travaux sans importance, pour le moins qui se trouva au ciel de l'art flamand, avec un peu plus de temps et de talent.

Courtrai n'a pas non plus un peu de talent et de caractère et n'est qu'un médiocre ville. Une ville, qui avait naguère été si florissante par son industrie et par son commerce et qui serait peut-être devenue, avec le lui, un des premiers lieux de l'art flamand, ne vit plus que de ses débris fumants. Toutes les autres productions de son industrie furent en très grande quantité, tant les uns des dépense, rautes, machines, les autres de l'art, qui ne peut pas en l'an 1776, à près de plus de cent ans, avec une grande quantité de machines qui, outre un certain nombre, par l'augmentation de l'usage que deux chimistes célèbres et autres de trois rangs de machines superposées, qui sont toutes pleines de machines, et d'autres et d'autres de la fin de l'industrie. Ces choses, même à l'égard de l'art, regardent à l'usage de la machine, sans la machine qui lui fait face et qu'on voit immédiatement devant lui, comme, d'après la parole, comme s'il comprenait que la machine de la machine, même des machines est lui pour toujours. Les autres de Courtrai n'ont pas été mieux traités par les autres qui, comme, par le temps qui détruit, par les hommes



J.S.

Hubert

qui laissent périr les choses de l'art, si fragiles déjà par elles-mêmes. Les toiles de Jordaens, de Quellyn, de Seghers, de Porbuys et de Van Oost, dont elles étaient décorées autrefois, ont disparu sans que l'on sache ce qu'elles sont devenues. Il ne leur en reste qu'une seule, dont nous parlerons tout à l'heure. Quant aux édifices religieux eux-mêmes, ils ont été exposés à toutes les causes possibles de dégradation. Les établissements monastiques que l'on comptait dans cette ville ont péri avec leurs richesses dans le grand cataclysme de 1794. A peine si l'église de Saint-Martin a pu sauver de la destruction son charmant tabernacle qui, sculpté en 1383, présente la forme d'une tour ogivale et s'élève à une hauteur de quarante-cinq pieds, et un triptyque du vieux Pourbuys, qui représente *la Descente du Saint-Esprit, la Création de l'homme et le Baptême de Jésus-Christ*. La collégiale de Notre-Dame, qui se glorifiait, il y a moins d'un siècle, de posséder quelques-unes des meilleures productions du pinceau de Crayer, offre un caractère désolant de richesse apparente depuis que ses formes ogivales ont disparu sous un revêtement intérieur de marbre. Rien de plus nu, rien de plus pauvre, rien de plus froid que les pilastres ioniques et cannelés qui se dressent dans le chœur et qui revêtent de leur luxe moderne les piliers du moyen âge.

Heureusement, pour nous consoler de cette intrusion de marbre gris et blanc et de la perte des richesses anciennes dont cette église s'est vu dépouiller, nous y trouvons une des œuvres les plus précieuses que Van Dyck nous ait laissées ; c'est sa fameuse *Érection de la croix*.

Cette toile décore une chapelle placée derrière le chœur. Elle est éclairée d'un jour froid et terne, qui ne s'accorde pas mal avec la scène pénible et lugubre qu'elle représente. Disons cependant que ce n'est pas pour cet endroit qu'elle a été peinte ; car elle ornait primitivement le maître-autel. Elle appartient à l'époque où le talent de Van Dyck avait atteint tout son développement, c'est-à-dire à l'an 1631.

Élevé à la grande école que Rubens avait fondée en Belgique, il était allé puiser lui-même à cette source féconde et vivifiante que les

différents maîtres italiens avaient ouverte à l'art depuis le commencement du xvi^e siècle. Il avait entrepris ce voyage en 1620 et l'avait terminé en 1626. Pendant cette période, il avait visité tous les grands centres artistiques de l'Italie et fait partout des études aussi sérieuses que profondes. Titien, Giorgione, Véronèse, Raphaël, Parmigiano et Jules Romain furent les maîtres auxquels il s'était attaché spécialement. Mais il s'était surtout proposé pour modèle Titien, comme nous l'attestent les nombreux dessins qu'il fit d'après ce maître et qui se trouvent aujourd'hui dans la collection de l'honorable George Agar Ellis en Angle-



Van Dyck.

terre. Par l'étude plus particulière du peintre vénitien, Van Dyck s'éleva si haut dans la peinture du portrait, qu'il n'a dans ce genre aucun rival parmi les artistes flamands, et que dans ses bonnes productions, il est bien près de balancer le mérite éminent du coloriste italien. Le cachet de grandeur, de noblesse et de dignité qu'il sut imprimer à ces œuvres magistrales se retrouve dans les nombreux tableaux d'his-

toire qu'il a fournis. Car, selon nous, on est généralement injuste envers Van Dyck en ne le considérant exclusivement que comme un magnifique peintre de portraits. Il est incontestable que dans cette spécialité il fut supérieur à son maître lui-même, à Rubens, dont le pinceau était trop vif et trop turbulent pour se plier aux exigences de ce genre d'ouvrages. Mais il n'est pas moins incontestable qu'il occupe après Rubens le premier rang comme peintre d'histoire. Les grandes pages qu'il a tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, surtout les scènes dans lesquelles il a représenté la *Sainte Famille* et le *Sauveur mourant*, fournissent d'irrécusables preuves de ce que nous venons de dire. Ajoutons même que peut-être il a montré dans la manière dont il a traité

ces motifs un sentiment profond, intime et poétique, que l'on ne trouve guère dans Rubens. L'élément principal de celui-ci était l'élément dramatique et passionné. Rarement ce grand peintre a choisi des sujets calmes et sereins; et même dans les motifs de ce genre qu'il a peints, tels que *l'Adoration des Mages, l'Assomption de la Vierge, la Sainte Famille*, on s'aperçoit aisément que c'est au point de vue du mouvement, de l'action, du drame, qu'il les a considérés et traités. Aussi ses meilleurs ouvrages sont ceux où son génie, bouillant et tumultueux, pouvait se déployer avec plus de liberté et de chaleur. Ce caractère de Rubens se révèle d'une manière saisissante jusque dans son dessin, comme nous l'attestent les copies qu'il a faites de plusieurs ouvrages de Léonard de Vinci et de Titien. Il ne se manifeste pas moins dans son coloris, dont la fougue, l'ardeur et l'éclat sont toujours les mêmes et qui, toujours conçu dans le mode majeur (s'il nous est permis d'employer ici une expression empruntée à la musique), chante constamment quand il devrait pleurer parfois, selon la nature des sujets auxquels il donne la vie. Enfin, on le retrouve même dans le système de composition qui était particulier à ce maître; car elle se déploie le plus souvent dans le sens d'une ligne diagonale, cette ligne fière, libre et pétulante, se prêtant à la fois à une disposition plus vaste et à une représentation plus vive et plus animée du motif, et offrant, en même temps, le double avantage de donner plus de profondeur au groupe et plus de clarté plastique à l'ensemble.

Si maintenant nous examinons les qualités qui constituent particulièrement le talent de Van Dyck, nous arrivons à de tout autres conclusions. Moins fougueux, moins emporté que ne l'était son maître, Van Dyck apporta plus de correction à son dessin. Sa conception était plus élégiaque que dramatique. Il évita avec soin l'exagération et l'exubérance de la forme que Rubens avait inaugurées; il la rendit plus élégante, moins charnelle, moins matérielle, mais parfois aussi un peu malade, s'il nous est permis de le dire. Quant à l'effet pathétique dans les scènes qui l'exigeaient, il chercha à le produire moins par le mouvement extérieur et passionné de ses personnages, que par le reflet des sentiments intimes qui rayonne sur les figures dont il peupla ses toiles.

Dans les œuvres de Rubens les corps expriment tout par leur propre langue. Dans les œuvres de Van Dyck les corps ne traduisent la pensée de l'artiste que par le langage de l'âme. Parfois, il est vrai, il arriva par là à être un peu théâtral, un peu affecté. Mais, en somme, dans cette région plus idéale, il est parvenu le plus souvent à donner à ses compositions un cachet de noblesse et de dignité que l'on regrette de ne pas trouver dans la plupart de celles que son maître a fournies et dont les qualités suprêmes qui font la gloire de ce grand peintre ne rachètent pas toujours l'absence. Le système de composition qu'adopta Van Dyck n'est pas moins éloigné de celui que suivait Rubens. Nous avons dit quelle prédilection ce dernier avait pour la disposition diagonale. Van Dyck, au contraire, adopta une disposition plus calme, plus tranquille. Il employait communément la ligne horizontale, ondoyante et balancée avec autant d'intelligence que de goût. Enfin, il est peut-être le seul artiste flamand qui ait compris et observé constamment cette règle qui est aussi fondamentale en peinture qu'elle l'est en musique et qui veut que le coloris particulier de chaque tableau soit en harmonie avec la nature du sujet qu'il représente. Rubens, on le sait, n'en tenait aucun compte; il peignait constamment en dièse, entraîné qu'il était par la fougue de son pinceau, toujours également énergique, toujours également brillant. Mais Van Dyck avait-il à figurer sur la toile une de ces suaves et gracieuses scènes de la Sainte Famille à laquelle il dut tant d'heureuses inspirations, il donnait à son œuvre un ton général plein de gaieté et de charme; la couleur, d'accord avec le motif auquel elle prêtait la vie, souriait et chantait. Au contraire, avait-il à représenter le Christ mourant sur le Calvaire, ou la Vierge éplorée au milieu des anges auprès du corps de son fils expiré, le mode de son coloris, d'accord avec ces sujets lugubres, était triste et plein d'une indicible mélancolie; les tons gris y dominaient; la couleur pleurait. Cette harmonie, que nous appellerions volontiers l'harmonie intime du tableau, ajoute aux productions de Van Dyck un effet qui agit puissamment sur le spectateur: elle concourt à augmenter le pathétique de l'expression qu'il savait si bien donner à ses figures, et il en résulte un ensemble où les



VILLI. — SECONDALE. — 1871. — 1872.

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A COURTRAI.

gout habituel à la splendeur exorbitante de la période baroque, pouvait imaginer de ne pas retrouver toujours l'édifice démesuré et inachevé, représentant que Balcon donne à tous ses ouvrages, mais qui serait complétement les yeux de l'esprit.

C'est véritablement dans son temps surtout durant le grand tableau que Van Dyck, comme pour *Église de Courtrai* il représente, comme une vision de l'Éternité de la croix. Plusieurs hommes sont assis à la descente et à la phase dans le ciel. L'un d'eux le sentant par son dos, l'autre que les autres font d'une façon effrayante pour l'édifice. Le Christ y est attaché, son corps devant une courbe légère, l'ensemble de la position dans une telle se crée l'impression de l'apoplexie. Deux cavaliers montés sont à ses côtés, et l'un d'eux, avec d'une manière, semble par son geste donner des ordres aux hommes. On ne saurait imaginer une composition plus simple et un autre genre plus grandiose et plus pathétique. Le ciel est d'un bleu uniforme, qui vous frappe et vous épouvante à l'aspect de la peinture terrible et pleine de sang que Balcon a fait d'un autre genre et que l'on voit dans le cathédrale d'Anvers. C'est un tableau, une œuvre remarquable et belle, qui vous laisse penser au lieu de l'œuvre, mais que l'on voit dans l'œuvre d'effort, qui vous rappelle l'œuvre et de plus pour ce genre, mais de la terre, mais que ne vous inspire pas l'œuvre, mais que l'on regarde à la vue d'un homme, mais que l'on imagine de l'œuvre de la terre. Ce tableau est véritablement remarquable, et l'on voit dans l'œuvre remarquable et d'une telle œuvre. Le mouvement des lignes est vit et saint, sans être rigide et immédiat. L'expression des lignes est pleine d'élevation et de noblesse, surtout celle du Christ, dont le corps est modelé avec une douceur et un sentiment peu communs. La forme des cavaliers semble le résultat d'un travail habilement et cependant un peu simple, mais qui n'est pas une œuvre et une habileté de l'œuvre, mais qui est une œuvre d'œuvre, et qui est une œuvre d'œuvre, et qui est une œuvre d'œuvre, et qui est une œuvre d'œuvre.

L'œuvre de la **L'ÉRECTION DE LA GROIX.** — 1871.

(Ant. van Dyck)



yeux, habitués à la splendeur accoutumée de la palette flamande, peuvent regretter de ne pas retrouver toujours l'éclat éblouissant et la chaleur vigoureuse que Rubens donna à tous ses ouvrages, mais qui satisfait complètement les yeux de l'esprit.

Ces réflexions nous ont frappé surtout devant le grand tableau que Van Dyck composa pour l'église de Courtrai. Il représente, comme nous l'avons dit, *l'Érection de la croix*. Plusieurs hommes sont occupés à la dresser et à la planter dans le sol. L'un d'eux la soutient par son dos, tandis que les autres font d'énergiques efforts pour l'élever. Le Christ y est attaché, et son corps décrit une courbe légère à cause de la position diagonale dans laquelle se trouve l'instrument du supplice. Deux cavaliers romains assistent à ce spectacle, et l'un d'eux, vêtu d'une cuirasse, semble par son geste donner des ordres aux bourreaux. On ne saurait imaginer une composition plus simple et en même temps plus grandiose et plus pittoresque. Ici rien de cette turbulence sauvage qui vous frappe et vous épouvante à l'aspect de la peinture terrible et pleine de sang que Rubens a faite du même sujet et que l'on voit dans la cathédrale d'Anvers. C'est au contraire une scène solennelle et grave, qui vous touche jusqu'au fond de l'âme, mais qui ne vous fait pas reculer d'effroi, qui vous remplit d'amour et de pitié pour le divin sauveur de la terre, mais qui ne vous inspire pas l'émotion pénible que l'on éprouve à la vue d'un homme livré aux angoisses déchirantes de la mort. Ce tableau est réellement imposant. Le dessin est d'une correction remarquable et d'une rare énergie. Le mouvement des figures est vif et animé, sans être exagéré ni tumultueux. L'expression des têtes est pleine d'élévation et de noblesse, surtout celle du Christ, dont le corps est modelé avec une science et un sentiment peu communs. La fonte des couleurs semble le résultat d'un travail laborieux, et cependant on remarque dans cette œuvre une franchise et une facilité de pinceau dont peu de maîtres flamands offrent l'exemple. L'harmonie est admirable, et le ton général de cette page glorieuse s'accorde merveilleusement avec le motif lugubre et triste que le peintre y a représenté.

L'Érection de la croix est célèbre à un double titre dans l'histoire de

l'art flamand. Elle l'est d'abord par le haut mérite du travail lui-même, ensuite par une de ces mille anecdotes apocryphes que les écrivains du xvii^e et du xviii^e siècle semblent avoir pris plaisir à clouer à la biographie de la plupart de nos artistes, et que les écrivains modernes répètent aveuglément et sans les avoir examinées avec l'œil de la critique. Voici ce que nous lisons, à propos de cette production de Van Dyck, dans le livre si recherché, mais si inexact de Descamps : « Il sembloit, dit-il, que ce grand homme fût fait pour essayer des difficultés. Il fut appelé à Courtray par les chanoines de la collégiale, et il fit prix pour un tableau du grand autel de leur église. Il le peignit à Anvers, et alla lui-même pour le placer. Le chapitre accourut pour le voir. En vain le peintre demanda-t-il jusqu'au lendemain pour le placer, disant que l'on en jugerait mieux. On ne se rendit point à tout ce qu'il put dire. On fit venir des ouvriers. On le déroula. Mais quelle fut la surprise de Van Dyck quand on vit le chapitre entier regarder et l'ouvrage et l'auteur avec mépris ! On le traita de misérable barbouilleur. On lui dit que le Christ avoit l'air d'un porte-faix, que les autres figures ressembloient à des masques ; et tous lui tournèrent le dos. Il resta seul avec un menuisier et quelques domestiques, qui crurent le consoler en lui conseillant d'emporter son tableau, en l'assurant que tout ne seroit pas perdu et que sa toile pourroit être employée à faire des paravents. Il ne se rebuta point. Il plaça son tableau, et le lendemain il fut de porte en porte prier ces messieurs de revenir. Il n'eut d'eux que de nouvelles injures. Les ignorants ont, de plus que leur bêtise, le tort d'être incapables d'un meilleur avis. Enfin, au bout de quatre ou cinq jours, il fut payé, mais de si mauvaise grâce que toute sa vie il n'a cessé d'en être indigné. Il retourna à Anvers, et n'osa jamais parler de cette aventure, qui ne resta cependant pas secrète. Quelques amateurs, passant par Courtray, virent ce tableau avec admiration et le publièrent. Bientôt on y vint en foule. L'aventure fut connue et ne tourna pas à l'honneur des chanoines. On les traita d'ignorants (épithète trop modérée). Enfin ils ne purent refuser une espèce de réparation. Ils convoquèrent un chapitre, dans lequel il fut arrêté que le tableau étoit beau ; et, pour

constater le mérite de l'auteur et réparer leur honte, ils ajoutèrent qu'il falloit lui écrire et lui commander deux autres tableaux pour différents autels. Mais Van Dyck leur répondit qu'ils avoient assez de barbouilleurs dans Courtrai et aux environs, qu'ils n'avoient que faire d'en faire venir d'Anvers, et que pour lui il avoit pris la résolution de ne peindre désormais que pour des hommes et non pas pour des ânes. On prétend que ce dernier mot formalisa un peu le chapitre, qui, pour s'en venger, ordonna à Gaspard de Crayer les deux tableaux commandés à Van Dyck. »

Telle est l'anecdote qu'on trouve racontée dans toutes les biographies que nous possédons de ce grand peintre, et cependant elle est détruite de fond en comble par la correspondance qu'il eut au sujet de cet ouvrage avec la collégiale de Courtrai. Ces pièces, qui reposent à la bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles (MS n° 5731) et que nous avons publiées le premier dans les *Bulletins et annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, établissent que le tableau fut commandé, dans le cours de l'année 1630, par le chanoine Roger de Braye, auquel servit d'intermédiaire pour cet objet Marc Van Woonsel, négociant courtraisien établi à Anvers. Le prix ayant été fixé à huit cents florins, Van Dyck peignit une esquisse qui fut envoyée à M. de Braye et obtint l'approbation de cet ecclésiastique. Il se mit aussitôt à l'œuvre, et termina son tableau dans les premiers jours de mai 1631. Le 8 du même mois il le fit expédier à Courtrai par Marc Van Woonsel, qu'il chargea en même temps de transmettre au chanoine des instructions relatives aux précautions à prendre pour dérouler la toile et l'attacher au châssis. Le tableau n'était pas arrivé à sa destination que l'agent du donateur était déjà en possession du prix fixé pour l'ouvrage. Il le remit à Van Dyck, qui lui en donna quittance le 18 mai, après avoir reçu de M. de Braye, le 13, une lettre dans laquelle celui-ci lui exprima, en son nom et au nom du chapitre, la satisfaction qu'ils avoient éprouvée en recevant cette belle toile. Cette lettre était naïvement accompagnée d'un paquet de petites gauffres de Courtrai, qui n'ont rien perdu aujourd'hui de la réputation dont elles paraissent avoir joui dès le xvii^e siècle. Le 20, le

peintre en remercia le bon chanoine, ainsi que de la promptitude mise au paiement, et lui offrit l'esquisse du tableau, dérogeant cette fois, en considération des bons procédés du donateur, à l'habitude qu'il avait de ne jamais se dessaisir de ses études.

Toute cette correspondance prouve la fausseté de l'historiette dont ce tableau a été l'objet ou le prétexte. Elle établit que Van Dyck n'a traité pour cet ouvrage que par l'intermédiaire d'un agent établi à Anvers, qu'il n'a pas été lui-même à Courtrai, et que le tableau y a été envoyé, déroulé et placé en l'absence du peintre.

Dans la chapelle que ce bel ouvrage sert à décorer, on voit un médaillon en marbre blanc dans lequel se trouve le portrait du chanoine de Brayé assez médiocrement sculpté en bas-relief et accompagné de cette inscription qui attache glorieusement le nom de ce digne protecteur des arts à l'une des œuvres les plus importantes de Van Dyck :

MONUMENTUM
ROGERII BRAYE
HUIUS ECCLESIE CANONICI
QUEM
MUNIFICUM DOMUS DOMINI CULTOREM
ARCHIVA CAPITULI
TABULAQUE HUIC ALTARI DONATA
TESTANTUR.
OBIIT XXVII OCTOBRIS MDCXXXII.

R. I. P.

Au bas-côté gauche de cette église est adaptée une chapelle, bâtie en hors-d'œuvre et appelée communément la chapelle de Sainte-Catherine ou des Comtes de Flandre, parce qu'elle fut construite en 1374 par le comte Louis de Male, pour servir de sépulture à ses successeurs, s'il faut en croire la tradition. Elle est célèbre dans les fastes de l'histoire des Flandres ; car on y conservait autrefois les nombreux éperons d'or qui furent recueillis en 1302 sur le champ de bataille de Courtrai, où les communes flamandes firent essuyer une si sanglante défaite à la chevalerie française. Ces reliques historiques ont disparu de la chapelle des comtes ; mais, en revanche, il y est resté plusieurs sculptures fort

intéressantes, qui n'ont point encore été décrites jusqu'à ce jour et qui méritent cependant d'attirer l'attention, parce qu'elles offrent un des échantillons les plus curieux que l'art belge, à la fin du xiv^e siècle, nous ait laissés.

A cette époque l'art flamand avait déjà acquis une notable importance. En 1371, le roi de France, Charles V, avait à sa cour un peintre né en Flandre et nommé Jean de Bruges. Un autre artiste de ce pays était attaché à la maison d'Orléans. Vers le même temps, la ville d'Anvers, si peu peuplée encore qu'elle ne comptait que huit bouchers, six brasseurs, quinze boulangers et autant de tailleurs d'habits, possédait déjà cinq ateliers de peintres et de sculpteurs. Les villes des Flandres où se fabriquaient ces splendides tapisseries que les miniatures de nos manuscrits du xiv^e siècle déploient dans les vignettes dont ils sont ornés, devaient nécessairement entretenir un grand nombre d'artistes chargés d'en peindre les cartons. En 1382 le comte Louis de Male avait à sa cour le peintre Jehan de Hasselt, qui recevait un gage annuel de vingt livres de Flandre. Enfin, parmi les tableaux qui composaient la collection du duc Philippe le Hardi et dont sa femme Marguerite fit donation à son fils Jean sans Peur en 1404, il se trouva indubitablement des ouvrages dus au pinceau des maîtres flamands qui précédèrent l'école des frères Van Eyck¹.

C'est à ces maîtres que se rattache l'auteur inconnu des sculptures dont nous parlions tout à l'heure.

L'architecte a adapté aux parois de la chapelle de Sainte-Catherine, sous les fenêtres dont elle est éclairée, un système de décoration, com-

¹ L'histoire de la peinture flamande ne cite qu'Hubert, Jean et leur sœur Marguerite Van Eyck. Cependant il résulte d'un compte de Jean Abonnel, receveur général des finances de Philippe le Bon, pour l'année 1451, lequel repose aux archives de Lille, qu'il y avait un troisième frère, nommé Lambert et également attaché à la cour du duc. On sait que Jean Van Eyck était varlet de chambre et peintre de ce prince. Un artiste flamand, Melchior Broederlain, remplissait ce double office à la cour de Philippe le Hardi en 1596, et un peintre brabançon, Henri Bellechose, était revêtu des mêmes charges à celle de Jean sans Peur en 1415.

posé d'une série d'arcades trilobées et simulées, dont les extradors sont peuplés de statuettes. Ces figures, dont quelques-unes portent l'empreinte de cet esprit libre, goguenard et naïf jusqu'à l'indécence, auquel les productions littéraires du XIII^e et du XIV^e siècle, et principalement le poème du Renard, avaient habitué l'imagination des artistes, sont singulièrement déplacées dans le lieu qu'elles servent à décorer. Elles offrent par leur caractère licencieux un contraste d'autant plus saisissant, qu'elles se trouvent en compagnie d'une statue plus grande qui représente la Vierge chaussée de souliers à la poulaine. Quelques-uns, se fondant sur la destination que cette chapelle reçut plus tard, lorsque les trophées de la bataille de Courtrai y furent déposés, ont voulu attribuer à ces sculptures une signification historique. Mais, comme nous manquons d'éléments sur lesquels nous puissions asseoir une opinion raisonnée à ce sujet, nous croyons que cette interprétation est au moins hasardée. En effet, la destination primitive que, selon la tradition, le comte Louis de Male donna à cette chapelle, avec laquelle elles font essentiellement corps et dont elles sont évidemment contemporaines, ne nous autorise pas à supposer que ce prince, dont la vie fut une bataille constante contre les communes, ait pu songer à les flatter au point de permettre à l'art d'y installer à demeure une blessante allusion à la défaite des Français, qui avaient été ses meilleurs alliés dans les luttes qu'il eut à soutenir contre les villes des Flandres. Aussi, nous penchons à croire que ces figures constituent tout simplement une représentation symbolique des vices humains, satire sculptée, à laquelle les miniatures des manuscrits du XIII^e et du XIV^e siècle ont fort bien pu servir de modèles, et dont on trouve d'ailleurs de fréquents exemples dans les monuments religieux du siècle suivant. Quoi qu'il en soit, ces statuettes sont conçues avec un esprit remarquable. Elles ont une vivacité de mouvement et une animation qui contrastent singulièrement avec l'immobilité pensive et le calme recueilli des images saintes que les sculpteurs, soumis comme les peintres au joug traditionnel des types, produisirent à la même époque.

Avant de quitter l'église de Notre-Dame, nous signalerons encore

au lecteur deux excellents bas-reliefs, taillés par Lecreux, statuaire tournaisien dont le mérite ne nous semble pas suffisamment apprécié. L'un représente saint Roch et les pestiférés ; l'autre, sainte Marie Madeleine, accompagnée de plusieurs anges. Bien que tous deux soient traités dans le style peut-être plus facile que châtié, plus abondant que réfléchi, auquel les Italiens ont donné le nom de style berninesque ou cortonesque, d'après les deux maîtres qui l'introduisirent, ils se distinguent cependant par des qualités qui placent Lecreux au premier rang parmi les sculpteurs que le xviii^e siècle a fournis à la Belgique.

Il n'y a qu'un pas de Courtray à Ypres, ville singulièrement déchue de son antique prospérité, et dont la population, qui, au xiii^e siècle, était de deux cent mille habitants, ne s'élève plus aujourd'hui qu'à seize mille âmes à peine. Sous le règne de la comtesse Jeanne de Constantinople, elle était déjà rangée parmi les cités les plus florissantes et les plus peuplées des Flandres. Les magnifiques édifices qu'elle a gardés de cette époque restent comme de muets témoins de ce splendide et glorieux passé. Parmi ces monuments se présentent en première ligne le colossal bâtiment des Halles¹, et la cathédrale de Saint-Martin, qui, malgré les reconstructions partielles qu'elle a subies, est une des plus belles églises que possèdent nos provinces, et dont le chœur, commencé en 1221 et bâti dans le style de transition, est, par son caractère imposant et par son élévation, le plus majestueux peut-être que la Belgique puisse offrir à l'admiration de l'archéologue.

C'est pour cette église que Jean Van Eyck peignit (en 1445, d'après un manuscrit contemporain qu'on a récemment découvert) un tableau à volets, au sujet duquel le biographe Van Mander s'exprime en ces termes : « Il y avait à Ypres, dans l'église et prévôté de Saint-Martin, un ouvrage de Jean, représentant la *Vierge Marie accompagnée d'un abbé en prière*. Les volets n'étaient pas terminés, et chacun d'eux était divisé en deux compartiments, dans lesquels étaient figurés divers emblèmes relatifs à la Vierge, tels que l'églantier ardent, la toison de Gédéon, et d'autres de ce genre. Cette peinture paraissait être plutôt

¹ *Belgique Monumentale*, t. I, p. 117 et suiv.

une production divine qu'une œuvre humaine. » Malheureusement ce tableau a disparu depuis fort longtemps, et on n'en connaît plus qu'une ancienne copie, qui se trouve entre les mains de M. Bogaert-Dumortier, imprimeur à Bruges¹. Il fut le dernier ouvrage du célèbre peintre flamand qui y travailla à Ypres même, et il constitue un des éléments les plus précieux que nous ayons pour établir d'une manière approximative l'époque de la mort de Jean Van Eyck, sur laquelle les biographes de ce maître ne se trouvent pas d'accord. Dans sa *Description de la galerie de tableaux du roi des Pays-Bas*, M. Nieuwenhuis avance que notre artiste mourut en 1441. Le baron de Keverberg fixe cet événement à l'an 1442. L'annotateur de l'édition du *Schilderboek* de Van Mander, publiée en 1764, le transporte, selon Sandrart, à l'an 1470. Enfin, le docteur Waagen se range à cette dernière opinion, en s'appuyant sur deux preuves qui, selon nous, ne sont rien moins que concluantes. Cet écrivain attribue positivement à Jean Van Eyck deux tableaux, dont l'un, conservé dans l'église de Sainte-Marie à Dantzic et représentant *le Jugement dernier*, porte le millésime de 1467, et dont l'autre, placé aujourd'hui dans la collection du roi de Bavière et représentant *l'Adoration des Mages*, est orné du portrait du duc de Bourgogne Philippe le Bon et de celui de son fils le comte de Charolais, qui, étant né en 1433 et ayant dans cet ouvrage l'air d'un homme de trente ans, a naturellement amené l'écrivain à conclure que cette peinture fut faite en 1463. Malheureusement l'absence de la signature de l'artiste et l'absence de tout document historique sur l'authenticité de ces productions ne laissent à l'argument du docteur Waagen que la simple valeur d'une conjecture. Du reste, cette opinion, de même que celle des autres écrivains que nous avons cités, tombe devant un écrit du xv^e siècle, qui ne saurait être révoqué en doute. Cette pièce, qui repose aux archives de Bruges, nous apprend que la veuve de Jean Van Eyck prit part à une loterie qui fut tirée en cette ville le 24 février 1446. Le peintre a donc dû mourir au commencement de la même année ou

¹ C'est par erreur qu'il a été dit dans la *Belgique Monumentale* que le tableau original se trouve encore à Ypres.

dans le courant de l'année précédente. Or, nous savons, par les registres de la cathédrale de Saint-Donat à Bruges, où il fut enterré, que jusqu'à la fin du siècle dernier, on chanta tous les ans, au mois de juillet, un obit en sa mémoire et que ce service coûtait trois sous et quatre deniers de gros. Nous pouvons conclure, par conséquent, que Jean Van Eyck mourut en juillet 1445.

Ypres possède une autre église dont plusieurs parties méritent d'être étudiées; c'est celle qui est consacrée à saint Pierre. Elle fut bâtie en 1073 par Robert le Frison, comte de Flandre. Mais elle fut presque totalement reconstruite plus tard dans le style ogival secondaire. Toutefois, dans cette reconstruction, on a heureusement conservé un élément important de l'édifice primitif, c'est-à-dire la porte principale, au-dessus de laquelle s'élève la tour. Cette porte offre un grand intérêt archéologique, car elle est un précieux fragment d'architecture en style de transition. Elle est construite en pierre, fort basse et formée par une archivolt en plein cintre qui, simplement rehaussée de tores et disposée en retraite, retombe de chaque côté sur trois colonnettes dont chacune est appuyée contre un des angles saillants que produisent les grosses moulures des jambages. Les chapiteaux de ces colonnettes sont ornés de sculptures qui représentent des anges aux ailes éployées, des lions ailés et à tête de vautour, des oiseaux fantastiques, des animaux monstrueux. Ces ouvrages sont dénués de saillie, comme le sont, du reste, la plupart de ceux que nous possédons du XI^e siècle. Ils sont plutôt gravés que sculptés, et les figures en sont plutôt indiquées par des traits en creux qu'elles ne sont produites par le relief et le modelé, ils sont conçus avec le sentiment froid, inanimé, mathématique, qui se manifeste dans les productions de cette période. Ainsi les ailes des oiseaux fabuleux qu'on y remarque présentent non-seulement des lignes parallèles, qui ont la prétention de figurer plus ou moins bien les grandes plumes dont ces membres sont composés, mais encore ces lignes sont à leur tour coupées transversalement par deux autres lignes ou bandes également parallèles, de manière que chaque aile est divisée dans le sens de sa longueur en trois zones égales. Enfin ces bandes,

outré qu'elles contribuent à leur ôter leur caractère naturel, sont semées de clous et de toute sorte d'ornements hybrides de la même espèce.

Du style roman au style ogival fleuri il y a un intervalle de quatre siècles au moins. Nous prions le lecteur de franchir avec nous cet intervalle, et nous allons le transporter devant une des plus élégantes productions que l'architecture flamande du xvi^e siècle nous ait laissées. Presque toutes les églises belges possédaient autrefois un jubé travaillé à jour, espèce de chancel interposé entre le chœur et la nef principale, et lointaine imitation de l'ambon qui formait une partie essentielle des anciennes basiliques. Mais la plupart de ces charmantes constructions ont été détruites, les unes dans le cours des guerres religieuses qui sévirent dans nos provinces immédiatement après l'époque où le style ogival, ayant atteint sa pleine floraison, allait subir l'influence victorieuse de la renaissance, les autres par le clergé lui-même, dans le but de donner plus de jour aux sanctuaires. Le jubé de Dixmude, petite ville située à cinq lieues d'Ypres, a échappé à cette double cause de destruction. Nous ne possédons aucune donnée précise au sujet de l'époque où ce bijou architectonique fut sculpté ni au sujet de l'artiste auquel il est dû. Mais il appartient incontestablement au xvi^e siècle, et il doit être postérieur à l'incendie qui dévora, en 1513, une grande partie de la ville et de l'église dont il est un des principaux ornements. Du reste, le caractère de l'ensemble et des mille détails qui le constituent nous autorise à croire que ce merveilleux ouvrage est à peu près contemporain de l'hôtel de ville d'Audenarde, dont nous avons entretenu nos lecteurs. Ce jubé se compose de cinq arcades surbaissées et ourlées d'une dentelle fine et légère. Celle du milieu donne entrée dans le chœur par une porte travaillée à jour et formée de délicats balustres, de même que celles qui la flanquent de chaque côté y donnent vue par une clôture également balustrée. Celles qui se trouvent aux deux extrémités sont bouchées et abritent pieusement un petit autel. Chacune d'elles retombe sur une sorte de coupe évasée, composée de huit sections de cercle et soutenue par un pilier mince et carré,

aux angles duquel s'élancent de sveltes et fines colonnettes annelées dont le chapiteau commun est richement décoré de feuillages. Comment décrire la profusion d'ornements qui revêtent tout l'entablement



de cette adorable construction? Ceux qu'on remarque immédiatement au-dessus de l'archivolte des arcades rappellent, il est vrai, le système de décoration employée dans la partie ancienne de l'hôtel de ville de Gand et adapté au dessus des fenêtres du rez-de-chaussée de cet édifice. Mais le reste présente un ensemble dans lequel l'artiste paraît avoir voulu réunir toutes les formes que l'imagination et la fantaisie de

nos architectes du xvi^e siècle avaient inventées, pour en composer une carte d'échantillons de leur art que le temps pût montrer à l'art nouveau qui allait prévaloir. C'est un prodigieux mélange d'arcs et d'angles enchevêtrés de toutes les manières, de feuillages que l'on dirait sculptés par les mains des fées, de rinceaux qui serpentent dans toutes les directions et courent l'un après l'autre avec une vivacité et une pétulance pleines de charme, de niches peuplées de saints posés sur des socles en forme de culs-de-lampe, et couronnés de baldaquins taillés à jour comme une dentelle de pierre. Devant un pareil chef-d'œuvre, que le crayon du dessinateur est seul capable de reproduire, l'écrivain sent toute l'impuissance du langage et doit déposer la plume.

La partie de cet admirable jubé qui fait face à l'autel, est ornée avec la même richesse. Mais ici le style est déjà légèrement modifié et il semble vouloir se rapprocher de celui qui fut inauguré par la renaissance et qui prêta ses formes aux belles stalles dont le chœur de l'église est décoré, en y ménageant cependant encore çà et là une place à quelque détail emprunté à la dernière période du règne de l'ogive.

De Dixmude transportons-nous à Nieupoort, mais simplement pour déplorer la perte des anciennes peintures murales qui ornaient encore naguère le château fort de cette ville. Cet édifice, qui fut détruit en partie en 1313 par les Anglais, et dont il ne restait plus qu'une tour carrée et quelques constructions basses, où logeaient autrefois, selon la tradition, plusieurs chevaliers du Temple destinés à desservir l'église de la citadelle, fut entièrement démoli en 1822, lorsque l'on procéda à la reconstruction des fortifications de la place. Les travaux de démolition firent découvrir sur les murs d'un bâtiment adossé à la tour, sept tableaux peints à fresque, dont l'interprétation donna lieu aux conjectures les plus diverses et dont la perte est d'autant plus regrettable qu'ils dataient du xiii^e siècle et que l'art flamand a conservé fort peu de productions appartenant à cette époque. Ces peintures, tracées dans des cartouches formés par des quatre-feuilles dont les lobes alternaient avec de petits angles obtus, étaient des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il y en avait deux qui figuraient la gloire et la chute de

Salomon. On voyait dans le premier ce roi assis sur son trône et recevant la reine de Saba, et dans le second, ce prince sollicité par les vices représentés par deux femmes. Un autre tableau représentait les trois enfants dans la fournaise ardente, et le suivant, le retour de Judith à Béthulie. Le cinquième était emprunté à la vie du Sauveur; c'était l'enfant Jésus retrouvé par sa mère au milieu des docteurs. Le sixième était en partie effacé, et on n'y voyait plus qu'un groupe de vieillards et d'enfants ayant l'air d'écouter avec attention; c'était probablement le sermon du Seigneur sur la montagne. Enfin, le dernier représentait un soldat du Christ, tenant un glaive à la main et posant les deux pieds sur un incrédule terrassé. Les dessins de ces curieuses compositions nous ont été conservés par M. Kesteloot, membre de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, laquelle vient de les publier dans le recueil de ses Mémoires. Mais, si l'on doit déplorer la destruction de ces fresques elles-mêmes, on doit regretter aussi que ces dessins ne soient que de simples croquis, où il est impossible de démêler l'expression et la physionomie des personnages, et où l'on n'a pas même songé à reproduire les légendes qui étaient tracées sur les banderoles que quelques-uns d'entre eux tenaient à la main. Il ne nous reste donc à juger que la composition, la pose des figures et l'agencement des draperies. La composition est entièrement conçue dans le goût symétrique qui distingue les vignettes dont les imagiers contemporains ornaient leurs manuscrits. C'est plutôt une juxtaposition de figures, qu'une ordonnance en groupe profond et arrondi. Chacune d'elles semble pétrifiée et se tient dans une pose immobile, roide et forcée. Pas la plus simple étude anatomique. Tous les bras sont pliés à angle droit ou cassés à angle aigu. A peine si l'on remarque déjà quelque sentiment de style dans la manière dont les draperies sont jetées. En un mot, ces productions appartiennent complètement à l'enfance de l'art moderne en Flandre, et peut-être eussent-elles été le point de départ de l'histoire de la peinture monumentale en Belgique, si elles n'avaient disparu avec l'édifice en ruine dont elles faisaient partie.

Si ces fresques, si déplorablement détruites, fournissent une date

certaine aux origines de la grande peinture en Flandre, les sculptures romanes qui décorent les fonts baptismaux de la collégiale de Termonde en fournissent une aux origines de la sculpture dans nos provinces. Ces productions se rattachent à celles que nous avons déjà l'occasion de signaler au portail de l'église de Saint-Pierre à Ypres. Elles sont de la même époque, c'est-à-dire du XI^e siècle, et elles présentent absolument le même caractère. Le travail et le style en sont également barbares. Ce curieux monument, fait en pierre bleue, se compose d'un bassin carré, dont chaque face, ornée d'une sculpture, est large d'environ trois pieds et haut d'un pied et demi. Ces bas-reliefs représentent les différents symboles que les sculpteurs de la période romane avaient coutume de tailler sur les fonts baptismaux et que l'art de cette époque avait consacrés. Sur le premier on voit la sainte cène, image de la communion chrétienne à laquelle les néophytes sont admis après avoir été purifiés de la souillure du péché originel. Le Christ est couronné de l'auréole traditionnelle en forme de croix, et il est placé à l'extrémité de la table, où sont assis les douze apôtres, tandis qu'un quatorzième personnage, — dans lequel le sculpteur, usant d'une de ces licences que les artistes du moyen âge n'hésitaient pas à prendre, a répété visiblement la figure de Judas, — se montre agenouillé et repentant aux pieds du Sauveur. La deuxième face du bassin représente une double scène dans laquelle on aperçoit d'un côté saint Paul vêtu d'une cotte de mailles et tombé de son cheval, et de l'autre côté saint Pierre placé à la porte d'un temple, emblème de l'Église, et tenant de la main droite la couronne du martyr et de la main gauche une énorme clef : c'est là évidemment une nouvelle allusion à la régénération baptismale. Sur la troisième on voit trois disques reliés entre eux par des coulants perlés ; celui du milieu est formé par un cercle losangé ; les deux autres, par un cercle semé de perles. Chacun d'eux renferme une figure de monstre apocalyptique, mélange du lion et de l'aigle. Enfin, la quatrième est également ornée de trois disques, dont l'un, celui du milieu, représente l'agneau divin tenant une croix dont la tête et les deux bras sont pattés, tandis que chacun des deux autres encadre une colombe fantastique.

Ces fonts baptismaux, qui appartiennent sans aucun doute au XI^e siècle, ornaient probablement l'église que celle d'aujourd'hui remplaça au XIV^e. S'ils doivent être rangés parmi les reliques les plus précieuses de l'ancienne sculpture belge, la collégiale de Termonde possède d'autres richesses artistiques qui ne sont pas d'un intérêt moins puissant pour les admirateurs de l'ancienne peinture flamande. En effet, dans la chapelle qui s'étend derrière l'autel principal, il y a deux tableaux de Van Dyck que l'on compte au nombre des meilleures productions de ce maître. L'un représente *l'Adoration des Bergers*, l'autre, *le Christ mourant*. Le premier fut peint, selon la tradition, avant le départ de Van Dyck pour l'Italie. Dans l'absence de toute notion certaine sur l'époque où cet ouvrage fut exécuté, on donne volontiers raison à la tradition populaire. Car il règne dans cette ravissante idylle je ne sais quel charme poétique, je ne sais quelle naïveté touchante, qui nous la font naturellement reporter à la première jeunesse du peintre. La Vierge, enveloppée d'une ample draperie, est assise à droite et tient l'enfant Jésus couché dans son giron. Du côté opposé, on voit deux bergers qui plient le genou et qui adorent le divin nouveau-né, tandis que saint Joseph, qu'on voit parmi ce groupe, a l'air de fixer l'attention de trois autres bergers, disposés un peu plus en arrière, sur le mystérieux Sauveur promis au monde. L'un de ceux-ci lève un petit enfant pour lui montrer l'enfant Dieu. Sur l'avant-plan, on aperçoit un agneau lié; et, derrière la Vierge, la tête d'un âne et celle d'un bœuf, tandis que dans l'air voltigent trois anges qui tiennent une banderole sur laquelle sont écrites ces paroles que leur voix vient de faire retentir dans les cieux et sur la terre : *Gloria in excelsis*. Telle est cette composition aussi riche que gracieuse. La figure de Marie est une ravissante création, qui, sans offrir le type idéal que Raphaël avait imaginé pour ses madones, ni le type un peu trop matériel que Rubens donnait ordinairement à la mère de Dieu, tient à la fois de l'un et de l'autre et réunit dans un adorable mélange le caractère chaste et pudique de la Vierge au caractère saint et pur de la mère. Elle contraste de la manière la plus poétique avec l'expression naïve et candide que le peintre a donnée à tous ces bergers.

empressés autour de la femme céleste qui leur montre avec amour l'enfant prédit par les prophètes. Et maintenant que dire du style dont toute cette page est empreinte et qui vous frappe par la grandeur même de sa simplicité? Que dire de la pureté du dessin qu'on y remarque et dont la correction donne un si éclatant démenti aux détracteurs de l'école flamande, qui lui dénie d'une manière étrangement absolue le sentiment de l'idéal? Que dire de la beauté et de la fraîcheur de ce coloris qui s'accorde si merveilleusement avec la scène riante et poétique qui se déploie dans ce cadre?

Toutes ces qualités intimes se manifestent d'autant plus vivement au spectateur qu'il porte plus brusquement ses regards vers le tableau qui fait face à celui que nous venons de décrire. Cette toile, qui est connue par une planche de Pieter de Jode et dont il existe une belle esquisse en grisaille dans la galerie impériale de Vienne, représente *le Christ mourant*. Ici le motif réclame, par sa nature même, un style plus héroïque. Ce n'est plus la poésie sentimentale de l'idylle; c'est la poésie épique dans ce qu'elle a de plus profond et de plus élevé; c'est le dernier acte du drame sublime de la rédemption. Le Sauveur, attaché à la croix, rend le dernier soupir. A droite la Vierge des douleurs veut se précipiter en avant pour contempler une dernière fois la figure de son fils divin. Mais Marie-Madeleine, affaissée sur elle-même et les genoux en terre, la retient des deux mains pour la soustraire à ce lamentable spectacle. Derrière la Vierge on voit saint Jean. Sur l'avant-plan se présente saint François qui embrasse avec effusion les pieds du Christ expirant. Enfin à gauche, sur un plan plus reculé, se montrent plusieurs cavaliers romains. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Descamps, le biographe des peintres flamands, s'exprime ainsi en parlant de cette page magnifique : « Tout y est dessiné avec la plus grande finesse; tout y paraît en mouvement par le feu que l'artiste y a su répandre. La plus belle et la plus vraie couleur se voit partout; un effet piquant et le plus beau faire n'empêchent point qu'on y trouve une fonte de pinceau toujours vigoureux, quoiqu'en apparence il soit lissé, et cette fermeté facile, qui plaît tant aux artistes, assure bien l'art

du maître. » Ajoutons à cet éloge, donné à la partie matérielle de l'œuvre, qu'ici Van Dyck a réellement atteint au sublime du pathétique par l'expression qu'il a su donner à chacune des figures introduites dans sa composition. Chacune d'elles prend part à l'action avec le sentiment qui lui est propre, et présente le caractère qui lui convient. Voilà saint Jean; il est immobile, il souffre, mais il souffre en homme. Dans la Vierge la mère domine. Elle ne peut se soumettre au sacrifice douloureux que le ciel exige d'elle. Par un mouvement instinctif, elle se porte en avant pour se regarder mourir dans celui qu'elle a porté dans ses entrailles. La nature passionnée de Marie-Madeleine se révèle dans le geste qu'elle fait pour retenir la mère du Sauveur. La figure de saint François n'est pas conçue avec moins de vérité et de poésie. S'il éprouve une angoisse profonde en serrant dans ses bras les pieds sanglants du rédempteur, l'héroïque apôtre entrevoit déjà dans l'avenir le triomphe de la doctrine nouvelle que le Christ est venu donner au monde. Enfin l'indifférence des soldats qui assistent à cette scène déchirante, contraste vigoureusement avec ce spectacle varié, mais complet, de la douleur humaine, que domine l'image sereine et divine du Sauveur. A coup sûr, devant cette toile, il est impossible de dénier à Van Dyck les plus riches qualités du peintre et du poète; du peintre, c'est-à-dire le grandiose du style, la correction du dessin, la beauté de l'exécution, et l'harmonie grave et triste qu'il a donnée à sa couleur et que le motif commandait ici; du poète, c'est-à-dire la vérité de l'expression et du sentiment, et le pathétique sans l'exagération. Aussi l'historiographe de l'école flamande et hollandaise, Campo-Weyerman, nous apprend qu'au xvii^e siècle la renommée de cette production s'était répandue dans toute la chrétienté; et, lorsqu'elle nous eut été enlevée par la France, vers la fin du siècle dernier, elle obtint au musée de Paris une place distinguée parmi les plus belles peintures que les victoires républicaines eussent enlevées à l'Europe.

En sortant de la chapelle que décorent ces deux magnifiques chefs-d'œuvre et en se plaçant devant le maître-autel, on se trouve en face d'un des meilleurs morceaux de Gaspard de Crayer. Ce peintre figure

avec éclat dans l'école flamande, et il fut un de ceux qui prirent rang immédiatement après Rubens et Van Dyck. Il traita à la fois l'histoire et le portrait avec une supériorité peu commune. Moins fougueux mais plus



académiquement correct que Rubens, il atteignit, dans plusieurs de ses tableaux religieux, la force de couleur qui distingue les productions de ce maître. Moins poétique que Van Dyck, il se plaça par plusieurs de ses portraits à la hauteur de ce grand artiste. Il fut d'une fécondité merveilleuse ; mais l'éton-

nante facilité d'exécution dont il était doué l'empêcha fréquemment d'étudier à fond les motifs qu'il traitait. Aussi l'on cherche vainement dans la plupart de ses ouvrages cette profondeur de sentiment qui est le fini de la pensée, et son style manque généralement d'élévation et de grandeur. Du reste, il disposait avec art ses groupes, composait avec sagesse, et savait disposer ses draperies avec une certaine ampleur. Mais c'est surtout par la pureté de son dessin et par le faire gras et moelleux de son pinceau qu'il se fit remarquer et qu'il approcha souvent de Van Dyck.

Le tableau de Crayer que possède la collégiale de Termonde représente la Vierge placée dans une gloire et accompagnée de plusieurs saints. Sur l'avant-plan sont disposés les patrons de différentes confréries, sans doute de celles pour lesquelles cet ouvrage fut exécuté.

Cette production se distingue par la manière large et fière dont elle est traitée, et elle résume toutes les qualités qui constituent le talent du maître qui l'a fournie. Le dessin est d'une précieuse correction ; la composition est belle et sage ; l'expression de la plupart des figures est



VILLE DE SAINT-MARTIN. ÉGLISE DE SAINT-MARTIN, A ALOST.

semble être un ouvrage postérieur, car il renferme une foule de ratures qui sont en contradiction avec les passages de la palette, et même de la manière d'appliquer les couleurs.

Ces deux vers de Rubens, comme le titre le dit, ont été gravés par un artiste du siècle d'Auguste, ou sans allusion au christianisme, ou sans aucun rapport avec le christianisme, c'est-à-dire le fameux tableau qui se trouve dans l'église paroissiale de Saint-Martin et connu par une planche de Paul Pontius que l'on regarde comme une des meilleures productions de ce célèbre graveur, fut commandé à Rubens lui-même par le duc et par les principaux chevaliers de la confrérie de Saint-Roch dans le pays d'Anvers. Il fut gravé en 1644, et il fut en effet le tableau, à l'égard de la manière libre et vive que le grand artiste employa pour tout à cette époque, et que l'on retrouve tout entière dans cette page, ainsi qu'à d'autres égards. Dans le tableau original, le premier à exécuter la composition. Le caractère qu'on remarque en ce qui concerne le dessin, qui est d'ordre d'après le caractère de l'original de Saint-Jean-Baptiste, Saint-Roch, comme les deux autres, par un motif d'opposition à la composition, est une imitation, avec quelques exceptions. Sur une plus-tout sa simplicité par rapport à son caractère, ainsi qu'à la fois tournée vers le Sully, qui devient un motif sur un ensemble, à la fois du point de vue de la composition, et de la façon de peindre, les deux positions, les autres ont été faites par un artiste, et sur lequel on voit tout ce qu'il y a de plus simple. Le grand artiste, qui est disposé devant l'œuvre et de manière à planifier les autres, depuis de la poste, qui, les deux et les deux autres, ainsi qu'il est dit dans les deux autres, emploient son talent et son savoir. Ce tableau est une œuvre de la plus importante que Rubens ait produite, ainsi qu'il est dit dans le titre de la composition qui, par le caractère qu'il a, est de la plus haute importance. Rubens, par sa composition, la poste, ainsi qu'il est dit dans le titre de la poste, est de la plus haute importance. Mais, en ce qui concerne le style, il est de la plus haute importance, et est de la plus haute importance.

**SAINTE ROGE DONNÉ COMME PATRON AVEC
DESURETÉS.**

(Pierre Paul Rubens.)

ÉGLISE DE SAINT-MARTIN A MOST



STANLEY MORTIMER DONOR OF THIS VOLUME

1885

rendue avec une certaine profondeur ; enfin, on y remarque une fonte de couleurs qui, tout en conservant la fraîcheur virginale de la palette, ne trahit ni le moindre tâtonnement ni le moindre travail.

Crayeur est voisin de Rubens, comme la ville de Termonde est voisine de celle d'Alost, où nous allons maintenant admirer une des pages capitales de ce maître, c'est-à-dire le fameux tableau qui représente *Saint Roch donné comme patron aux pestiférés*. Ce magnifique ouvrage, placé dans l'église paroissiale de Saint-Martin et connu par une planche de Paul Pontius que l'on regarde comme une des meilleures productions de ce célèbre graveur, fut commandé à Rubens lui-même par le doyen et par les principaux membres de la confrérie de Saint-Roch dont elle orne l'autel. Il fut peint en 1631, s'il faut en croire la tradition, à laquelle, du reste, la manière libre et vive que le grand artiste flamand pratiquait à cette époque, et que l'on retrouve tout entière dans cette page, tend à donner raison. Disons d'abord comment le peintre a ordonné sa composition. Le système qu'il a adopté ici rappelle à un certain degré celui qu'il a suivi dans la disposition du tableau de Gand, qui représente *Saint Bavon faisant distribuer ses biens aux pauvres avant d'embrasser la vie monastique*. Ce sont également deux groupes superposés. Sur une plate-forme soutenue par une arcade, on voit saint Roch agenouillé, les yeux tournés vers le Sauveur qui, descendu du ciel sur un nuage lumineux, à la voix du pieux pèlerin dont il a exaucé les prières en faveur des pestiférés, lui montre une tablette que tient un ange et sur laquelle sont écrits ces mots : *Eris in peste patronus*. Le groupe inférieur est disposé devant l'arcade et se compose de plusieurs malades frappés de la peste, qui, les bras et les yeux levés vers celui qui doit désormais être leur patron, implorent son intercession et son secours. Cet ouvrage est sans contredit un des plus importants que Rubens ait produits, aussi bien par la chaleur de la composition que par le sentiment qui y règne. La figure de saint Roch est surtout étonnante par la poésie avec laquelle le peintre l'a conçue. Elle est animée d'une si ardente ferveur de dévouement, d'une expression si profonde de courage et d'abnégation, qu'on peut la citer comme des plus pathétiques

que le génie du maître flamand ait imaginées. La vivacité de mouvement que l'on remarque dans la figure du Christ a paru quelque peu exagérée aux yeux de ceux qui ne voient la grandeur et la dignité que dans la gravité et le calme de l'attitude. Mais elle traduit d'une manière si saisissante l'amour immense dont fut rempli pour les hommes celui qui vint sur la terre verser son sang pour assurer leur salut, qu'elle nous paraît, au contraire, exprimer admirablement cette charité sans bornes qu'il prêcha par sa vie et par sa mort. Le groupe des malades, disposés au pied de la plate-forme, est d'une rare énergie d'expression, de dessin et de couleur. Toute cette œuvre, à vrai dire, se distingue par les éminentes qualités que l'on reconnaît dans le chef de l'ancienne école flamande. Parmi les productions que la Belgique lui doit, il en est peu où il ait fait preuve d'une aussi parfaite intelligence dans la manière de distribuer ses masses d'ombre et de lumière, et surtout d'une science aussi complète du clair-obscur. Si les puristes, hommes d'académie et admirateurs de la ligne statuaire, cherchent vainement dans le dessin de cet ouvrage ce qu'ils sont convenus d'appeler la correction, et que nous appellerons la sécheresse et la froideur, personne du moins ne pourra nier qu'il ne serve merveilleusement à imprimer à cette page l'animation et le mouvement, cette condition première de la vérité dans la peinture. Voyez comme toutes ces chairs palpitent, comme tous ces corps remuent, comme toutes ces poitrines respirent, comme le sang circule dans toutes ces veines. Du reste, on sait que c'est principalement par le sentiment avec lequel Rubens savait donner la vie à ses créations, qu'il acquit, parmi les peintres de toutes les écoles, la place éminente qu'il occupe dans l'art. Rien ne posait devant lui. C'était l'action elle-même qu'il surprenait et traduisait avant qu'elle ne se fût immobilisée dans le repos.

La disposition que l'artiste a donnée à la scène devant laquelle nous nous trouvons ici, eût sans doute singulièrement compromis, sous tout autre pinceau, l'unité, sans laquelle une œuvre d'art manque d'une de ses qualités essentielles. Ces deux groupes superposés eussent réellement constitué des tableaux distincts. Mais cette difficulté n'en était pas

une pour le maître flamand. Aussi voyez avec quel art étonnant ils sont reliés, quel ensemble parfait ils composent, grâce à la savante combinaison des lignes et au prestige inouï de la couleur! Il y avait surtout un grand danger à éviter, c'est-à-dire la confusion dans le groupe inférieur, qui présente un incroyable embrouillement de corps, de bras et de jambes. Mais le peintre a su encore se tirer de cette difficulté avec une prodigieuse intelligence. En effet, l'art avec lequel il a varié la carnation de chacune de ces figures n'embarrasse pas un seul instant l'œil du spectateur, et il fait régner dans ce désordre apparent une clarté plastique presque merveilleuse.

Sous le rapport du coloris cette production peut être rangée parmi les meilleures que Rubens ait fournies. Rien n'y manque, ni la force, ni la finesse, ni la transparence, ni l'harmonie, ni la fonte la plus admirable des tons. Et ces qualités sont d'autant plus étonnantes qu'elles sont obtenues avec moins de moyens: car en plusieurs endroits la toile est à peine couverte.

Cette œuvre remarquable à tant d'égards fut peinte en moins de huit jours, s'il faut en croire les comptes de la confrérie de Saint-Roch à Alost: car elle coûta le prix de huit cents florins, et Rubens, comme on sait, se faisait payer cent florins *per diem*. La promptitude que les membres de cette corporation mirent à faire parvenir à l'artiste le prix de son travail et à lui témoigner leur reconnaissance le satisfît au point qu'il voulut leur donner à son tour un souvenir de sa gratitude. Il leur fit cadeau de trois petits tableaux destinés à orner la partie inférieure du retable dans lequel devait être placé le grand tableau dont nous venons de parler. L'un représentait *le Christ en croix*, et les deux autres, des scènes tirées de la vie du patron de l'autel, à savoir, le premier, *Saint Roch en prison*, et le second, *Saint Roch guéri de la peste par un ange*. De ces trois ouvrages, l'église de Saint-Martin ne possède plus que les deux derniers. Ils sont moins importants, il est vrai, que l'œuvre capitale qu'ils accompagnent; car ils sont traités à peu près en manière d'esquisse, et ils manquent du fini et de l'achevé que réclament des peintures d'une dimension aussi petite. Mais sous le rapport du dessin.

de l'expression, de la couleur et de la composition, ils sont dignes du maître illustre auquel ils sont dus.

Tels sont les principaux monuments de l'art que possèdent les deux Flandres, reliques précieuses, qui témoignent à la fois de l'antique prospérité des splendides communes de ces provinces et de l'amour du beau qu'elles savaient allier aux préoccupations plus matérielles du commerce et de l'industrie.

Maintenant notre tâche est finie, et nous allons laisser à un de nos collaborateurs le soin de faire connaître au lecteur les richesses artistiques qui se trouvent disséminées dans la province de Brabant.

ANDRÉ VAN HASSELT.



BRUXELLES.

Bruxelles n'occupe pas officiellement dans les arts le rang que lui assignent de fait ses monuments, ses collections publiques, et des établissements dont la prospérité, fruit d'une centralisation bien entendue, grandit incessamment depuis la renaissance du sentiment na-

J. Stoubaert 45

tional. On cite Bruges pour les curieux spécimens de l'art ancien qu'elle renferme ; on cite Gand pour ses édifices, ainsi que pour les nombreux chefs-d'œuvre qu'y a rassemblés, dans maint cabinet, un goût naturel secondé par des fortunes solides; on cite Anvers, enfin, comme le siège de la brillante école flamande du xvii^e siècle et comme conservant de splendides preuves du génie des artistes qu'elle a vus naître ; tout ce qu'on dit de Bruxelles, c'est qu'elle offre aux étrangers qui la visitent le luxe confortable dont les raffinements de la civilisation moderne ont fait un besoin général. Il semble que l'intérêt soit épuisé, lorsqu'on a montré aux touristes la haute flèche de son hôtel de ville, ainsi que l'élégant portique et les tours jumelles de sa cathédrale. Bruxelles a cependant aussi dans les annales de la peinture et de la statuaire un passé qu'elle peut être fière de revendiquer. Si les événements politiques dont elle a été le théâtre lui ont causé des pertes irréparables, elle a néanmoins conservé de beaux débris de son ancienne fortune. Son état présent la rend plus digne d'attention qu'on ne s'est accoutumé à le croire. Quant à l'avenir, il est destiné à voir ses richesses artistiques s'accroître dans une proportion plus large qu'aucune autre ville de la Belgique, par la raison que le rang qu'elle tient comme capitale fait un devoir au gouvernement de favoriser d'une manière spéciale le développement de son activité intellectuelle.

A l'exception des curieuses constructions qui font de la place de l'hôtel de ville un tableau pittoresque dont l'aspect saisit tous ceux qui le voient pour la première fois, et d'un petit nombre de fragments d'ancienne architecture civile épars dans divers quartiers de la ville basse, Bruxelles possède peu d'édifices particuliers intéressants au point de vue de l'archéologie. Plusieurs causes ont concouru à la rendre en cela moins favorisée que d'autres villes de la Belgique. D'une part, beaucoup de ces constructions se sont écroulées sous le choc des bombes françaises lors du siège de 1695 ; de l'autre, la capitale des provinces que les vainqueurs de Jemmapes annexèrent, un siècle après ce désastre, au territoire de la république une et indivisible, fut particulièrement exposée aux mutilations barbares des agents de la Convention, agissant au nom

de la raison et de l'égalité; enfin la position acquise par Bruxelles depuis 1815, comme siège du gouvernement, devait avoir pour conséquence nécessaire de faire disparaître progressivement ce qui lui restait de son antique physionomie. Le rapide accroissement de sa population rendit indispensable l'édification de nouveaux quartiers soit au centre, soit aux extrémités de la ville; les vieilles constructions firent place à des habitations plus élégantes et surtout plus commodes, des rues droites et régulières furent percées, et les alignements trop accidentés pour la facilité de la circulation furent rectifiés. Nous ne nous dissimulons pas qu'il y a plus de poésie dans des rues tortueuses, étroites et garnies de maisons plusieurs fois séculaires. Cette poésie, Anvers, Gand et Bruges ont pu la conserver, grâce à ce qu'au lieu de progresser, le mouvement de leur population s'étant opéré dans un sens inverse, aucun besoin de constructions nouvelles ne s'était fait sentir chez elles. Mais ce ne sont pas, il faut le dire, quelques façades noircies par le temps et intéressantes seulement par les souvenirs qu'elles évoquent, qui donnent à une ville de l'importance sous le rapport des arts; ce sont de beaux restes de l'ancienne architecture monumentale, civile ou religieuse; ce sont des musées et des collections d'objets divers servant aux études des artistes, en même temps qu'aux loisirs des gens de goût. Or voilà précisément ce que la capitale est en mesure d'offrir.

Bruxelles avait, il y a un siècle, ses nombreuses églises garnies de tableaux des premiers maîtres de notre école. Pour ne citer que les principaux, on voyait dans l'église de la Chapelle une *Assomption* de Rubens et *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre*, par le même artiste; à Saint-Géry, *la Naissance du Sauveur*, par B. Van Orley, et *le Martyre de saint Sébastien*, par Coxie; dans la cathédrale, *la Chute des Anges* ainsi que *Jésus-Christ soutenu par la Vierge*, de B. Van Orley, et un *Ecce Homo* de Coxie; dans l'église des Jésuites, *Saint Ignace et saint Xavier*, par Rubens; dans l'église des Capucins, *Saint Antoine de Padoue* et *Saint François en prière*, par Van Dyck; aux Chartreux, une *Sainte Famille* de J. Van Eyck; dans l'église des Annonciades, une *Adoration des rois* de Rubens; dans la chapelle des

religieuses de Sainte-Élisabeth, un *Ecce Homo* de Quintin Metsys et un tableau à volets d'Hemling. Nous passons sous silence les toiles des maîtres d'un mérite secondaire.

La dispersion de ces chefs-d'œuvre a été en grande partie le résultat des événements de la révolution française, dont nous avons si rudement senti le contre-coup ; mais ce n'est pas à cette seule cause qu'il faut l'attribuer. L'indifférence du clergé pour des objets qui contribuent essentiellement à la pompe du culte catholique occasionna la perte d'une partie de ces richesses. Ainsi le superbe tableau de Rubens représentant *la Vierge donnant la chasuble à saint Ildefonse* fut vendu, avec les portraits de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, pour une somme de quatre mille louis, par les religieux de l'abbaye de Caudenberg, dans le moment où ils avaient besoin de fonds pour reconstruire leur église. Ce fut l'empereur qui enleva ces belles peintures à la Belgique, pour les placer dans le musée de Vienne dont ils ne sont pas un des moindres ornements ; ainsi *l'Assomption* de Rubens qui ornait le maître-autel de l'église de la Chapelle fut transportée à Dusseldorf, à la suite d'un marché du même genre. De pareils faits ne se reproduiraient plus dans de grandes villes ; mais n'a-t-il pas fallu récemment que le gouvernement intervînt pour empêcher les curés de villages d'échanger contre les guinées des touristes anglais leurs verrières et leurs boiseries sculptées ?

Parmi les monuments qui peuvent servir à former une histoire chronologique de la peinture considérée dans ses applications les plus générales, les miniatures des manuscrits tiennent une place considérable. Le dépôt dont la *librairie* des ducs de Bourgogne a fourni le premier fonds est un de ceux qu'on cite partout comme offrant le plus d'intérêt à cet égard. Pour n'avoir pas à revenir sur nos pas après avoir abordé l'examen des monuments postérieurs de l'art de peindre, c'est par quelques détails sur les somptueuses illustrations des manuscrits de Bourgogne, que nous allons commencer.

On a mainte fois signalé l'ignorance des artistes chargés d'exécuter les enluminures des manuscrits des XIV^e et XV^e siècle. Tout en louant l'habileté de la pratique manuelle qui brille dans leurs ouvrages, la délica-

tesse de leur pinceau, l'éclat et la solidité de leurs couleurs, on a fait de justes observations sur leur manque absolu de goût dans le choix des sujets ainsi que dans la composition, et sur les fautes de perspective qu'ils commirent de concert, du reste, avec les peintres dont le talent s'appliquait à des objets plus importants. Quant à l'extrême naïveté dont ils ont fait preuve en donnant aux personnages de l'antiquité, comme à ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, les vêtements en usage de leur temps et en les entourant d'accessoires copiés sur ceux qu'ils avaient sous les yeux, on ne doit pas la leur reprocher, sans ajouter que nous lui devons la connaissance exacte des costumes et en quelque sorte des mœurs du moyen âge. C'est dans les miniatures des manuscrits qu'on a cherché, et qu'on cherche encore tous les jours, des indications précises sur la façon des habits, sur les armes et sur les meubles des époques antérieures à la renaissance du goût, en s'attachant pour chaque siècle, non pas à la date des sujets représentés, mais à celle de l'exécution des peintures. Grâce à ces anachronismes, nous pouvons reconstituer la société du moyen âge dans toutes les conditions de la vie privée ; nous sommes initiés aux usages des différents peuples de l'Europe, car chaque calligraphe a représenté les objets qu'il avait sous les yeux, de sorte que le caractère des miniatures diffère non-seulement suivant le temps, mais suivant les contrées où elles ont été exécutées. On n'a pas assez insisté sur cette considération. L'exactitude historique du costume a-t-elle toujours été, d'ailleurs, observée par les peintres eux-mêmes ? Paul Véronèse, qui vivait à une époque bien plus rapprochée de nous que ces miniaturistes si naïfs dans leur ignorance, n'a-t-il pas habillé Jésus-Christ et les apôtres en seigneurs vénitiens du xvi^e siècle, dans le célèbre tableau des *Noces de Cana* ? Nous citons cet exemple entre mille.

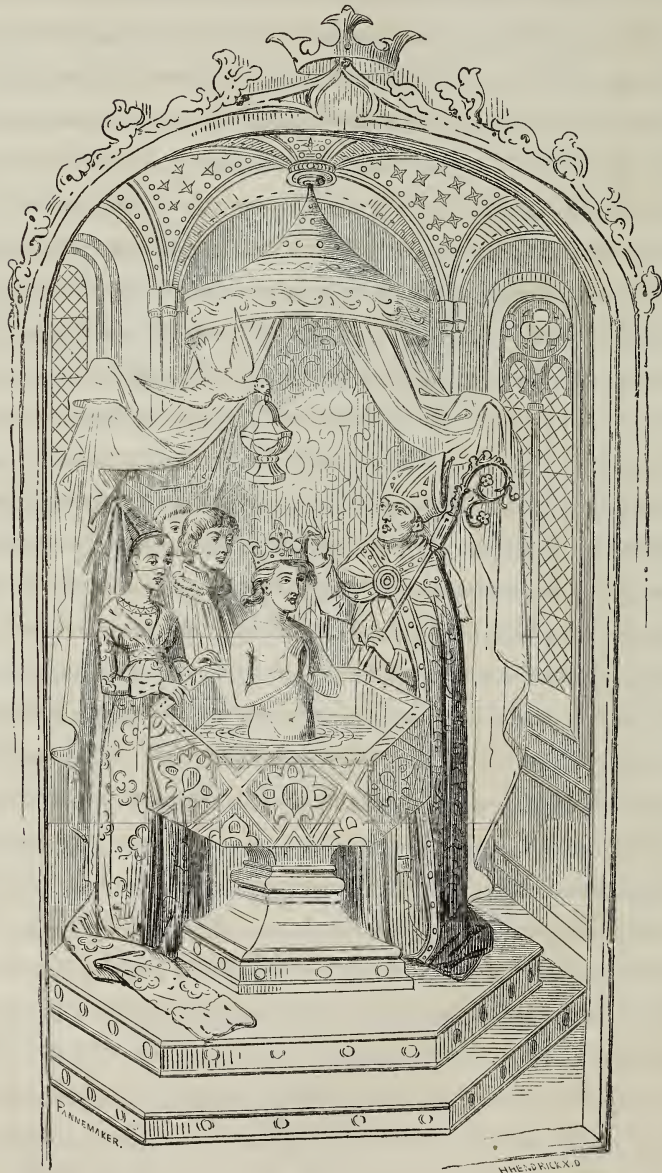
A une époque où les autres princes de l'Europe vivaient dans une demi-barbarie, ne s'occupant, dans les moments de loisir que leur laissait un état de guerre presque permanent, que des exercices qui en étaient le simulacre, de chevaux et de chasses, les comtes de Flandre accordaient une noble protection aux lettres et aux arts. Ils avaient des

bibliothèques que les auteurs du temps s'empressaient d'enrichir, en sollicitant la faveur de leur offrir des copies de leurs ouvrages magnifiquement illustrés. Héritiers du titre et des biens des comtes de Flandre, les ducs de Bourgogne succédèrent à leur goût pour les lettres. Philippe le Hardi ajouta plusieurs volumes à ceux qui lui étaient échus par suite de son mariage avec la fille de Louis de Male. Jean sans Peur fit quelques acquisitions à son tour, puis vint le glorieux règne de Philippe le Bon. Les adjonctions faites par ce prince à la *librairie* des anciens comtes de Flandre furent assez considérables pour qu'on le considérât comme le fondateur de cette bibliothèque, qui était, dès son vivant, unique en Europe par le nombre autant que par le choix des ouvrages dont elle se composait. Philippe le Bon fit exécuter à ses frais des copies de manuscrits que d'habiles miniaturistes décorèrent à l'envi de dessins précieux. Plusieurs abbayes du Brabant, parmi lesquelles on peut citer celles de Gembloux, de Villers, de Grimberg, du Parc, de Groenendal et de Rouge-Cloître, étaient renommées pour le talent calligraphique de leurs religieux. C'est dans ces pieuses retraites, transformées en ateliers de l'art et de la science, que furent transcrits et illustrés quelques-uns des somptueux volumes que nous admirons. De nombreuses dédicaces et diverses circonstances qu'il est inutile d'énumérer, contribuèrent à accroître la collection du duc Philippe. Au nombre des manuscrits les plus intéressants qui entrèrent à cette époque dans la bibliothèque de Bourgogne, figure un ouvrage intitulé *Traité de l'âme dévote*, enrichi de plusieurs miniatures peintes par René d'Anjou, prince malheureux qui, pour se consoler de ses revers, cultivait l'art de la peinture qu'il avait appris de Jean Van Eyck. Ce traité ne fait malheureusement plus partie du dépôt de Bourgogne. On le conserve actuellement à la bibliothèque impériale de Vienne.

Les manuscrits de l'époque de Philippe le Bon sont, pour la beauté des miniatures, les plus remarquables de tous ceux que possède la bibliothèque de Bourgogne. L'un d'eux, celui de la *Chronique du Hainaut*, suffirait seul pour donner une idée exacte de la physionomie de la société flamande au xv^e siècle : on attribue à Hemling les peintures qui le déco-

rent ; mais cette illustre origine n'est attestée par aucun témoignage authentique. Quoi qu'il en soit, plusieurs miniatures, parmi lesquelles on remarque surtout celle qui figure en tête du premier volume, et où l'on voit l'auteur à genoux, offrant son ouvrage au duc Philippe entouré de personnages de sa cour, ne seraient pas indignes du pinceau de cet habile artiste. D'autres sont évidemment d'une main moins exercée. Comme dans la plupart des histoires de cette époque, la relation des faits commence à la prise de Troie. Les Troyens partent pour aller fonder des colonies et viennent aborder en Belgique ; ils sont vêtus comme on l'était dans le duché de Bourgogne au commencement du xv^e siècle. Les représentations de batailles et de sièges de villes abondent dans la *Chronique de Hainaut* ; on y voit les armures, les armes et les machines de guerre qui composaient au temps de Philippe le Bon l'attirail des armées. Ailleurs c'est une ville en voie de construction ; les charpentiers et les maçons sont à l'ouvrage ; d'autres tableaux nous montrent les cérémonies du baptême, du mariage et des funérailles. La petite composition que nous reproduisons, et qui offre un épisode de la double cérémonie du baptême et du sacre de Clovis, est empreinte de la grâce naïve qui caractérisait les artistes du xv^e siècle. Le miniaturiste n'a pas cherché la pompe de la scène ; il s'est borné à représenter le fait principal. Le roi des Francs reçoit le baptême par immersion ; saint Remi étend sur lui la main en prononçant les paroles consacrées par l'histoire : « Sicambre, baisse la tête ; adore désormais ce que tu brûlais, et brûle ce que tu adorais. » Clotilde se tient auprès du baptistère. Suivant la tradition, une colombe apporte à l'officiant le vase qui renferme la fiole d'huile miraculeuse. Tous les détails de cette composition sont rendus avec une exquise délicatesse. On est trop souvent fondé à reprocher aux peintres du moyen-âge leurs anachronismes, pour que nous ne rendions pas justice au miniaturiste en faisant remarquer qu'il s'est montré ici fidèle observateur des vraies traditions de l'église, tandis que les artistes qui, de nos jours, ont traité le même sujet, s'en sont presque tous écartés. Clovis est ordinairement représenté vêtu de ses habits royaux et à genoux devant saint Rémi ; or, il est certain que pendant les douze

premiers siècles de l'ère chrétienne, on baptisait par immersion dans les églises d'Orient et d'Occident. Le baptême par aspersion n'était jugé



suffisant que dans les cas de nécessité, pour les malades, par exemple. Revenons à la *Chronique de Hainaut*. Une miniature, particulièrement

intéressante, représente un émissaire de l'empereur Commode, lisant au peuple d'une cité gauloise un édit qui prescrit un nouvel impôt.



Oubliez l'intitulé du chapitre, vous verrez un héraut publiant à Bruxelles ou à Gand un édit d'impôt signé, non pas de l'empereur Commode, mais du duc de Bourgogne. Le héraut tient à la main un parchemin auquel pend un sceau de cire rouge ; des bourgeois et des manants sont réunis sur une place percée de rues. Si l'on avait à mettre en scène une action pareille, au théâtre, il suffirait de copier fidèlement cette miniature. Une composition où sainte Ursule et ses compagnes subissent le martyre, rappelle l'auteur de la fameuse châsse de Bruges : mais nous le retrouverions davantage encore dans de petits tableaux pleins de sentiment et de dévotion qui sont tout à fait de son style.

Nous sommes entré dans quelques détails au sujet de ce manuscrit, à cause de la tradition qui en attribue les peintures à Hemling, et afin de bien expliquer notre pensée sur l'utilité que nos artistes peuvent retirer de l'examen de ces curieux monuments d'un art auquel la découverte de Guttenberg a porté un coup funeste. Pour l'étude des costumes et de tout ce qui caractérisait la physionomie des populations flamande et brabançonne au moyen âge, l'Histoire de Charles Martel, appelé en de certains endroits par le chroniqueur *Charlot aux Marteaux*, les Conquêtes de Charlemagne dont toutes les miniatures sont peintes en grisaille avec une merveilleuse délicatesse, *La Fleur des Histoires*, manuscrit du temps de Philippe le Bon, c'est-à-dire de l'époque des somptueuses illustrations, et tant

d'autres ouvrages non moins remarquables dont il est inutile de faire ici l'énumération, leur rendront les mêmes services que la Chronique de Hainaut. La bibliothèque de Bourgogne est une des gloires non pas seulement littéraires, mais artistiques de notre pays. On ne l'a pas assez envisagée sous ce point de vue.

Parlons ici d'un monument bien fragile, antérieur encore aux manuscrits de Philippe le Bon, et que possède depuis peu le cabinet des estampes de la bibliothèque royale. Un cabaretier de Malines allait briser dernièrement un vieux coffre vermoulu provenant du mobilier des Archives de la ville. Une image dont l'impression avait presque entièrement disparu sous les couches accumulées d'une poussière plusieurs fois séculaire, était collée à l'intérieur du couvercle. Elle allait périr comme le reste, quand un artiste, qui se trouvait là par un hasard providentiel, croyant reconnaître, à l'inspection d'une date heureusement conservée, que ce devait être une pièce intéressante, engagea son possesseur à se rendre à Bruxelles, pour en proposer l'acquisition au conservateur de la bibliothèque royale. Le marché fut conclu, en effet, par le chef de cet établissement au prix de cinq cents francs. Cette image, qui a failli être anéantie et qui repose actuellement dans notre premier dépôt littéraire, entourée de la vénération qui lui est due, est tout simplement la plus ancienne production, avec date certaine, de l'art de la gravure. Elle porte le millésime de 1448, tandis que celle à qui appartenait, avant elle, le droit d'aînesse, n'était que de 1423.

La gravure de 1423 représente saint Christophe portant l'enfant Jésus. Le savant baron de Heineken la découvrit en 1769 dans la chartreuse de Buxheim, en Souabe. « C'est, dit M. Duchesne, le conservateur des estampes de la bibliothèque royale de Paris, une de ces curiosités qu'on ne peut voir sans une espèce d'étonnement. Elle n'intéresse ni par la composition, ni par le dessin, ni par le travail, car rien n'est plus grossier, plus incorrect et moins agréable à l'œil. Mais quand on pense qu'une image destinée à satisfaire la dévotion du peuple, une simple feuille de papier, a pu traverser un espace de quatre siècles et arriver presque sans accident jusqu'à nous, on ne

peut être étonné qu'on attache du prix à une semblable gravure. »
L'estampe de la bibliothèque royale de Bruxelles n'a pas seulement



sur le saint Christophe l'avantage de la date, elle a également ceux que

donnent une composition plus importante et une exécution plus avancée. En voici le sujet : La Vierge, entourée de sainte Catherine, de sainte Barbe, de sainte Dorothee et de sainte Marguerite, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Toutes ces figures sont nimbées. Vers le haut, trois anges présentent des couronnes de fleurs. La Vierge, assise entre deux palmiers, est, avec les saintes qui glorifient son divin fils, au milieu d'une espèce de jardin entouré d'une palissade. Sur une traverse de la porte qui ferme cette palissade, on voit la date M. CCCC. XVIII nettement tracée. L'estampe a 40 centimètres de haut sur 26 centimètres et demi de large. On l'a malheureusement déchirée en plusieurs endroits, lorsqu'on l'a enlevée du couvercle auquel elle était adhérente. Un ouvrier intelligent l'a restaurée avec du papier tiré du meuble où elle fut trouvée. L'impression semble avoir été faite non pas avec de l'encre de la nature de celle qu'on a employée postérieurement, mais avec une espèce de détrempe d'un ton jaunâtre qui a également servi pour la *Bible des Pauvres*, l'un des plus curieux monuments de la xylographie du xv^e siècle et dont la bibliothèque royale de Bruxelles possède un exemplaire. Cette gravure était coloriée, suivant l'usage du temps ; quelques teintes de rouge, de vert et de brun sont demeurées visibles, bien que très-affaiblies par l'action de l'humidité.

L'annonce de toute découverte trouve des incrédules. Lorsqu'on signala la merveilleuse exhumation de l'estampe de 1418, il se rencontra des personnes qui manifestèrent hautement des doutes sur son authenticité. Suivant les uns, il y avait erreur dans la date ; le graveur avait oublié d'ajouter un C au millésime ; c'était 1518 qu'il fallait lire. Suivant les autres, la pièce devait être apocryphe ; on l'avait fabriquée pour la vendre à l'établissement qui la possède aujourd'hui. Beaucoup de choses furent dites et même imprimées à ce sujet. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ceux qui déclarèrent fabuleuse l'origine de notre estampe s'exprimaient ainsi sans l'avoir vue. L'examen le plus superficiel eût suffi, si peu qu'ils fussent capables d'en juger, pour leur démontrer qu'il était impossible de rapporter l'exécution de cette gravure au commencement du xvi^e siècle. Le caractère des têtes, la roideur des figures,

l'absence complète de perspective, le style des draperies, appartiennent évidemment à une époque antérieure de beaucoup à celle d'Albert Durer. Les tailles dures et anguleuses, le système d'impression qui a fait pénétrer dans le papier les reliefs de la planche à une profondeur surprenante, tout indique l'enfance des procédés matériels de l'art. Lors même que l'estampe ne porterait pas de millésime, on ne pourrait guère lui assigner une date plus récente que celle qu'on a voulu lui contester. Quant à cette supposition qu'elle serait de fabrication moderne, à peine mérite-t-elle qu'on perde son temps à la réfuter. Découverte dans une ville voisine de la capitale par un artiste que le hasard y avait conduit et dont le caractère éloigne toute idée de supercherie, elle a été vendue à un prix si peu élevé, qu'il n'eût pas indemnisé celui à qui serait venue la singulière idée de commettre un faux en xylographie. Qu'on calcule, en effet, ce qu'il aurait été employé de temps pour graver la planche, pour composer une encre qui produisit un résultat semblable à celui des premières impressions de gravures en bois, pour donner au papier les dehors de la vétusté et pour faire subir aux couleurs une altération dont l'apparence fût naturelle ! on conviendra que c'eût été la moins productive des spéculations. Ajoutons qu'il aurait fallu au faussaire l'aide d'un artiste singulièrement versé dans la connaissance de l'ancien style, pour donner à la composition ce caractère de naïveté, beaucoup plus difficile à reproduire que la manière des artistes de nos jours.

A ceux qui s'étonnent qu'il ne se soit conservé qu'un seul exemplaire d'une estampe aussi importante, on peut répondre qu'il est plus surprenant encore que cet exemplaire unique ait échappé à tous les accidents qui devaient en causer la destruction. Les estampes n'étaient, au xv^e siècle, que des images auxquelles on n'attachait aucun prix comme objet d'art ; on ne songeait pas à les réunir, à les conserver, on en trouve la preuve dans ce fait que de toutes celles que firent les imagiers, non pas à l'époque des premières tentatives, mais lorsqu'ils étaient en plein exercice de leur industrie, bien peu sont parvenues jusqu'à nous. Une seule épreuve incontestable est restée du saint Christophe de 1423 ; une seule existe de la Vierge de 1418 ; la première de ces deux estampes a été

découverte par hasard collée dans l'intérieur d'un vieux manuscrit; la découverte de la seconde vient d'avoir lieu dans des circonstances à peu près semblables. Si M. de Heineken n'avait pas visité, en 1769, la bibliothèque du couvent de Buxheim, si dernièrement, à Malines, un connaisseur ne s'était pas trouvé présent à la démolition d'un vieux coffre, la première date certaine des annales de l'art était bien plus rapprochée de nous. Sait-on si une pièce qui gît dans quelque endroit ignoré ne sera pas un jour mise en lumière, comme disaient nos pères, et ne viendra pas détronner la Vierge de 1418, comme celle-ci a détroné le saint Christophe?

L'apparition de l'estampe de 1418 a fait sensation dans le monde iconophile. Sa renommée est européenne; elle est à cette heure le monument le plus précieux de la gravure considérée au point de vue historique. Elle a pour nous un intérêt particulier, en ce sens que nous sommes fondés à la considérer comme l'œuvre d'un de nos artistes. Sa présence dans l'intérieur d'un meuble où elle fut vraisemblablement fixée vers l'époque de son impression, établit sinon une preuve, du moins une présomption de cette origine. D'ailleurs les figures n'ont pas la roideur de celles qu'on remarque dans les compositions des artistes allemands du temps où elle fut faite, et la gravure en bois n'était point pratiquée en Italie au commencement du xv^e siècle. Il est certain que la gravure des images de saints conduisait tout naturellement à la découverte qui a illustré les noms de Guttenberg et de ses associés. La Belgique peut donc s'attribuer une part de l'honneur réservé aux inventeurs de l'imprimerie.

Le cabinet des estampes de la bibliothèque royale est d'origine trop récente pour pouvoir être mis en comparaison avec les grands établissements de la France et de l'Allemagne où se conservent les chefs-d'œuvre de l'art qui a multiplié et popularisé les compositions des peintres de toutes les écoles. Cependant il est déjà digne d'intérêt. On y a complété de préférence les œuvres des artistes belges du xvii^e siècle. Les portefeuilles de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens offrent, sans lacunes trop sensibles, les suites nombreuses des pièces gravées d'après ces maîtres.

Rubens ne se contenta point de fonder l'école d'où sont sortis, à défaut d'hommes de génie, tant d'artistes habiles. Il avait besoin d'interprètes capables de traduire au moyen du burin les pages brillantes qui naissaient chaque jour sous sa main féconde. Non-seulement il fallait bien faire pour rendre sa pensée, mais il fallait faire vite pour suffire à son infatigable besoin de production. Rubens forma des graveurs, leur apprit à manier le burin comme il maniait le pinceau et à peindre sur le métal comme il peignait sur la toile, à grands traits, en négligeant les détails pour s'attacher à l'ensemble. Il faut le dire, cet art de rendre la couleur par les seules combinaisons du noir et du blanc, de l'ombre et de la lumière, était inconnu avant Rubens ; ce fut lui qui le créa en quelque sorte ou du moins qui en enseigna les règles à ses nombreux disciples. De cette école qu'il fonda sortirent Vorsterman, Pontius, Bolswert, Soutman, De Jode, N. Lauwers, J. Neefs, P. Baillicu, J. Witdoeck, C. Visscher, C. Van Caukerken et quelques autres moins renommés.

Des graveurs qui ne se fussent attachés, comme ceux d'Italie, qu'à la pureté des contours et à la perfection idéale de la forme, ou qui eussent recherché avant tout, comme ceux d'Allemagne, l'excessive netteté du travail, auraient fait juger Rubens défavorablement. Le chef de l'école d'Anvers le savait mieux que personne. Essentiellement coloriste, il devait attacher une grande importance à ce que la qualité qui brillait au-dessus de toutes les autres dans ses ouvrages fût exprimée par ceux qui étaient chargés de les reproduire. Il est impossible de n'être pas frappé, en voyant les estampes de Pontius, de Vorsterman et de Bolswert, de la puissance des effets dont le système, mis en pratique par les conseils et sous les yeux de Rubens, a enrichi l'art de la gravure. Lorsqu'on passe en revue les volumineux portefeuilles où sont contenus les œuvres des artistes de cette glorieuse époque, on conçoit une médiocre idée de l'habileté de ceux de notre temps qui donnent plusieurs années à l'exécution d'une seule planche, et qui laisseront à la postérité si peu de témoignages de leur mérite. Les graveurs de Rubens ont été incontestablement les premiers de leur temps ; ils ont préparé la belle école française de la fin du xvii^e siècle. On doit féliciter le gou-

vernement de l'idée qu'il a eue de réunir leurs productions dans un musée iconographique dont la description ne formerait pas une des pages les moins intéressantes des annales de l'art en Belgique.

Avant de quitter la bibliothèque royale, citons encore une pièce que possède cet établissement et qui nous semble curieuse, en ce qu'elle révèle le nom d'un artiste qu'aucune autre production n'a fait connaître. Dans un volume où étaient réunis des documents relatifs à la révolte des Gantois sous Charles-Quint et au pardon que ce prince leur octroya en 1540, se trouvait une aquarelle représentant la séance solennelle dans laquelle l'empereur proclama son acte de clémence. Cette aquarelle, qui doit être contemporaine de l'événement, a été encadrée et figure au nombre des curiosités offertes par la bibliothèque à ses visiteurs. La scène est disposée de cette façon : Charles-Quint, revêtu d'une armure d'or que recouvre un manteau de drap d'or doublé de pourpre, tient le glaive d'une main et le globe de l'autre ; il est assis sur un trône que surmonte un dais entouré de courtines de pourpre. Derrière le trône sont rangés des gardes armés de hallebardes et de fauchoirs. Des courtisans et des magistrats sont assis aux deux côtés de la salle. Un homme de loi, debout auprès du trône, lit la sentence qu'écoutent à genoux, mains jointes et tête nue, des personnages vêtus de manteaux mi-partis verts et bruns. Au premier plan sont des hommes, des femmes et des enfants, qui assistent à la cérémonie en qualité de simples spectateurs. Cette composition a d'abord été dessinée à la plume avant d'être lavée ; les couleurs ont une vivacité qui est due, sans doute, à ce qu'elles ont été préservées du contact de l'air ; elles sont mêlées d'applications d'or.

Le dessin que nous venons de décrire est signé J. C. Matus. Les deux initiales qui précèdent le nom du peintre sont entrelacées de telle sorte qu'on pourrait à la rigueur lire Q. Matus. Il est étrange que l'artiste qui était capable d'exécuter cette aquarelle et qui a eu la prétention d'y inscrire son nom en toutes lettres, n'ait laissé aucun autre monument de son talent et qu'il ne soit cité par aucun des écrivains qui nous ont transmis des matériaux pour l'histoire de l'art national.

J. C. ou Q. Matus était vraisemblablement Gantois, car le recueil de pièces relatives à la révolte de 1540 auquel le dessin était joint, a appartenu à Pierre Verreyken qui a joué un rôle dans cet événement politique et qui l'a sans doute fait faire d'après ses propres indications.

M. de Reiffenberg se laisse entraîner par la satisfaction, bien légitime d'ailleurs, que lui cause la découverte de ce document intéressant auquel il a consacré plusieurs pages de son Annuaire de la bibliothèque royale, jusqu'à établir une comparaison entre J. C. ou Q. Matus et Quinte Metsys. Il fait observer qu'on ne peut attribuer l'aquarelle du Pardon des Gantois à ce dernier, dont le nom aurait été mal orthographié, attendu qu'il est mort en 1529 et que le fait historique qui a fourni le sujet de la composition est postérieur de onze années à cette date. Mais ce rapprochement n'est pas nécessaire pour éviter la confusion des personnages. Le dessin de la bibliothèque royale est précieux parce qu'on peut le considérer comme une des premières aquarelles signées qui nous soient restées, et parce qu'il a le mérite de la fidélité des costumes joint à celui de la fraîcheur du coloris ; mais personne ne songera à l'attribuer au peintre forgeron. Quinte Metsys, même à l'époque où il changea son marteau et son enclume contre une palette et des pinceaux, n'aurait pas dessiné si lourdement les extrémités de ses figures.

En parlant des objets qui ont attiré son attention pendant son séjour à Bruxelles, Albert Durer s'exprime ainsi dans le journal de son voyage dans les Pays-Bas : « J'ai vu les choses qu'on a apportées au roi du pays de l'or (du Mexique). un soleil en or massif large d'une corde ; une lune en argent de la même grandeur, et deux chambres pleines d'armures et d'armes de toutes sortes, des boucliers, des armes de tir merveilleuses à l'usage des hommes, plus belles à voir que des merveilles. Tous ces objets sont précieux ; on les estime à cent mille florins. Je n'ai de ma vie rien vu qui ait tant réjoui mon cœur, car j'ai pu voir des choses admirables, faites avec beaucoup d'art, et je me suis étonné du génie subtil des hommes dans les pays étrangers. » La collection d'armures qui provoqua chez Albert Durer ce naïf mouvement d'enthousiasme, s'accrut considérablement depuis l'époque à laquelle écrivait le grand artiste,

jusqu'en 1794. Elle était placée dans une galerie du bâtiment des écuries de la cour. On y remarquait, entre autres pièces particulièrement intéressantes : les armes de Philippe le Bon ; l'arquebuse de Charles le Téméraire, et l'armure que ce prince portait à la bataille de Nancy ; les armes de Maximilien, le berceau de Charles-Quint, son armure damasquinée, son casque de parade travaillé en relief et estimé dix mille florins ; le grand étendard de France pris à la bataille de Pavie et que le maréchal de Saxe emporta de Bruxelles en 1746 ; l'épée de Guillaume le Taciturne, l'armure de don Juan d'Autriche ; l'épée damasquinée et une partie de l'armure du duc d'Albe ; l'armure d'Alexandre Farnèse, celle de l'archiduc Ernest, le mousquet garni d'ébène avec incrustation en argent dont l'infante se servait à la chasse du héron ; des étendards, des drapeaux et des costumes de différentes époques. Quand les autorités autrichiennes abandonnèrent Bruxelles et la Belgique, à l'approche des Français, en 1794, elles emportèrent cette riche collection avec les archives et des manuscrits qui ne nous ont jamais été rendus.

La perte des armes anciennes dont se composait l'arsenal de la cour (c'était ainsi qu'on désignait ce musée) doit causer d'autant plus de regrets, que dans le nombre, beaucoup offraient de l'intérêt comme objets d'art. La fabrication des armes n'est plus aujourd'hui qu'une chose purement mécanique. Dans cette industrie comme dans toutes ou presque toutes les autres, le travail intelligent de l'homme a été remplacé par le travail aveugle des machines. On livre la matière première à une main d'acier qui la tord, la pétrit et lui donne la forme voulue avec une précision mathématique, mais aussi sans aucune variété dans les proportions générales ou dans les détails. Jadis chaque ouvrier appliquait son intelligence à varier ses créations, car il créait véritablement, tandis qu'on l'oblige aujourd'hui à reproduire machinalement jusqu'à satiété un modèle donné. L'art n'avait aucune part dans la fabrication des armures de fer poli qui se façonnaient sur l'enclume pour le commun des gens de guerre ; mais il présidait à la confection des riches armures de tournoi et de bataille destinées aux chevaliers de noble lignage. Ne doit-on pas ranger parmi les objets d'art, plutôt que parmi les produits industriels,

les casques ornés de figures en relief, les boucliers sur lesquels se développent parfois des compositions compliquées travaillées au repoussé, les armures gravées et damasquinées, les arquebuses sur lesquelles se jouent, au milieu d'élégantes arabesques, une infinité de figures formées d'incrustations de métal, d'ivoire ou de nacre, les poignées d'épées ciselées avec goût, toutes les pièces, enfin, du vêtement de guerre sous lequel s'abritaient nos aïeux, et dont on a si bien compris la valeur artistique, qu'on en a de nos jours composé des musées ?

Les arquebusiers de Bruxelles jouissaient d'une renommée non équivoque. Guicciardin, Jean Christoval, Calvete de Estrella et Braun parlent de leur habileté dans les termes les plus pompeux ; ils vantent leurs cuirasses qui étaient à l'abri de l'arquebuse. Braun compare les armes qui sortaient de leurs mains aux boucliers d'Hercule et d'Achille que décrivent Hésiode et Homère. Ils ne se distinguaient pas seulement par l'excellente trempe de l'acier qu'ils employaient, et dont les croisés flamands leur avaient sans doute apporté le secret d'Orient ; leurs armes étaient également remarquables sous le rapport de l'ornementation. On sait qu'il y avait en Belgique, au moyen âge, beaucoup d'ouvriers habiles dans l'art de travailler le fer. Sans parler de Quinte Metsys et du célèbre puits d'Anvers, plusieurs de nos édifices civils et religieux renferment encore de nombreux témoignages de leur habileté. Il n'y a nul doute qu'ils ne se soient appliqués à la confection des armures. On ne peut guère déterminer d'une manière certaine l'origine des pièces de cette espèce ; mais il est permis, d'après les noms de leurs anciens possesseurs, d'attribuer aux armuriers flamands une partie de celles qui figurent au musée de Bruxelles.

Si les objets que contient la galerie des armures témoignent du talent de ces ouvriers d'autrefois que nous sommes en droit d'élever au rang des artistes, ils offrent en même temps de précieux moyens d'étude aux artistes contemporains, dont la gloire ne nous est pas moins chère. Un peintre doit avoir nécessairement sous les yeux les objets qu'il représente dans ses tableaux. Ni l'adresse ni l'imagination ne dispensent de recourir à la nature. Sans être complète dans aucun genre,

sans même être nombreuse, la collection d'armes anciennes formée depuis quelques années par le gouvernement présente déjà une suite assez respectable de bons modèles. Quarante armures complètes sont rangées dans la longueur de la galerie, les unes faites pour des cavaliers, les autres appropriées à la destination spéciale du combat à pied. On croit voir une double ligne de preux, la visière baissée, la lance au poing et prêts à se ruer les uns sur les autres à grand bruit de ferraille. Au-dessus sont suspendues en trophées des épées, des hallebardes, des pertuisanes et des cottes de mailles. Des armoires vitrées contiennent les objets d'un travail plus délicat. La plupart des armures appartiennent au xvi^e siècle; très-peu remontent à la fin du xv^e siècle. La date de leur origine se détermine par la forme de la cuirasse, qui, large à sa partie inférieure antérieurement au xvi^e siècle, devient alors pointue par le bas et serrée à la taille, suivant la forme qu'elle emprunte au costume civil de l'époque. Une pesante armure de tournoi du xiv^e siècle fait seule exception. On remarque deux armures avec ornements en or sur fond noir; ce sont des armures de Milan. La visière du casque de l'une d'elles est faite en forme de visage humain. D'autres ont des ornements noirs sur un fond poli; elles sont vraisemblablement allemandes. On peut citer aussi deux belles armures brunies au feu et une élégante armure de femme, deux armures cannelées et gravées d'une forme très-élégante, une armure espagnole qu'on suppose avoir été portée par Philippe II, un caparaçon de cheval avec ornements ciselés et damasquinés en or qui a appartenu à l'archiduc Albert, et les gantelets de Charles-Quint. L'armure dont ces gantelets faisaient partie était déposée jadis dans les greniers du musée avec d'autres pièces non moins intéressantes qui avaient échappé miraculeusement aux enlèvements successifs de nos curiosités artistiques pratiqués par les Autrichiens et par les Français. Lorsqu'on la demanda, afin de la joindre aux objets dont le gouvernement avait fait l'acquisition pour la galerie nouvellement formée, il fut répondu qu'elle avait disparu lors du dernier incendie de l'ancienne cour. Il est plus vraisemblable qu'elle fut frauduleusement soustraite, grâce à l'incurie de l'administration municipale. L'armure de Charles-

Quint, si miraculeusement réduite en cendres, aura eu le sort de l'armure de cheval de l'archiduc Albert dont une moitié se trouve à Londres, tandis que la galerie de Bruxelles possède l'autre.

Les critiques ne furent pas épargnées au ministre, lorsqu'il annonça le projet de compléter par une galerie d'anciennes armures les collections d'objets d'art réunies au musée. Les allocations bien minimales qu'il demandait aux chambres lui furent disputées par des orateurs qui ne concevaient pas qu'on pût se décider à convertir ainsi de bon argent en vieux fer. Le ministre tint bon heureusement et la galerie des armures compte déjà parmi nos dépôts artistiques les plus intéressants.

Parmi les curiosités qui ont été réunies dans la galerie des armures, bien que n'appartenant pas à la catégorie d'objets dont se compose le



musée, il faut citer en première ligne les fonts baptismaux qui proviennent de l'église Saint-Germain à Tirlemont, et dont le gouvernement a

heureusement fait l'acquisition. Ces fonts baptismaux sont en cuivre et portent la date de 1149. Sur un large cordon qui règne autour du vase et le divise par le milieu en deux parties égales, on lit l'inscription suivante : CHRISTUS, FONDS VITE, FONTEM CONDICIT ISTUM UT, NISI PER MEDIUM MISERI, READMUS AD IPSUM — VERBO ACCEDENTE AD ELEMENTUM. La partie supérieure est remplie par un bas-relief formé de quatorze niches soutenues par de petites colonnes torsées et dans lesquelles sont autant de groupes ou de figures isolées, savoir : Jésus-Christ baptisé par saint Jean dans le Jourdain, le Christ à la croix, l'Ascension du Sauveur, l'Agneau pascal, les Évangélistes, les apôtres saint Pierre, saint Paul et saint André, enfin une figure debout devant un prie-Dieu. La partie inférieure est quadrilatérale ; on y voit cette inscription qui fixe la date de la consécration du saint monument : ANNO DOMINICE INCARNATIONIS M^o C^o QUADRAGESIMO NONO. REGNANTE CONRADO EPISCOPO HENRICO II, DE ANTE MARCHIONE SEPTENNI GODEFRIDO. Les fonts baptismaux de Termonde reposaient sur un pied orné de deux groupes bizarres qui ont été conservés. L'un de ces groupes représente un homme assis sur un animal chimérique et tenant une coupe dans une main, tandis qu'il lève l'autre vers le ciel ; l'autre a pour sujet un ange monté sur un animal semblable au précédent. Le reste du pied dont ces deux figures faisaient partie n'existe plus. Les bas-reliefs qui décorent les fonts baptismaux de 1149 sont d'un style grossier et attestent une complète dégénérescence du goût ; mais ce monument n'en demeure pas moins un des plus anciens et des plus curieux spécimens de l'art plastique appliqué au travail des métaux dans nos provinces flamandes. La présence de ce respectable débris au milieu des lances, des épées et des arquebuses du musée des armures est une étrange anomalie. On songe involontairement à la bizarrerie des institutions humaines en voyant, auprès de redoutables instruments de mort, celui qui servait à consacrer la naissance.

On remarque encore au nombre des objets curieux placés dans la galerie des armures de belles boiseries sculptées, des plats en métal travaillés au repoussé, des reliquaires qui témoignent de l'habileté de nos anciens orfèvres, des verreries et quelques-unes des bannières que

les corporations de Bruxelles portaient devant elles dans les cérémonies publiques.

L'une des bannières dont nous donnons la reproduction est précisément celle des armuriers. Elle a, comme on le voit, pour attributs un casque posé sur un plateau auquel pendent deux poignards.



La seconde bannière est celle des fruitiers. Tandis que la plupart des autres sont surmontées des objets matériels qui constituent l'industrie particulière des corporations qui les ont prises pour enseignes, celle-ci offre une allégorie assez ingénieuse. Adam et Ève sont debout sous l'arbre défendu. Ève présente à son mari la pomme fatale qui doit causer leur perte à tous deux et celle du genre humain.



Cette composition établissait en quelque sorte l'importance qu'ont eue les fruits dans l'ordre de la création, et leur influence sur les destinées de l'être que le Tout-Puisant s'était plu à former à son image. Il y a souvent un sens bien fin dans les instincts du peuple.



Il n'existait pas de musée de peinture à Bruxelles antérieurement à 1797. M. de La Serna, qui venait de réorganiser la bibliothèque publique, pillée trois ans auparavant par les autorités françaises, profita d'une circonstance qui lui parut favorable pour doter cette ville d'un établissement destiné à lui conserver une partie des trésors artistiques dont les vainqueurs travaillaient à la dépouiller entièrement. Les plus précieux des tableaux enlevés aux couvents et aux églises avaient déjà été expé-

diés à Paris par les soins des commissaires de la Convention ; mais il restait encore un grand nombre de toiles qu'on avait mises provisoirement dans des salles de l'Orangerie de la cour, de la chambre des comptes et de l'administration centrale. M. de La Serna employa, pour réussir dans son projet, les arguments qui pouvaient seuls être compris de ceux auxquels il s'adressait. Il ne parla, bien entendu, ni de l'injustice du système de spoliation pratiqué à l'égard de la Belgique, ni des droits qu'avait Bruxelles sur les objets dont il sollicitait pour elle la conservation ; il fit comprendre que l'institution d'un musée national favorisait le développement du goût des arts qui est si éminemment digne de l'homme libre, et il eut gain de cause. Aux tableaux des églises et des couvents supprimés se joignirent ceux des cabinets d'émigrés sur lesquels la nation avait fait main basse. On posséda bientôt les éléments d'un musée déjà intéressant ; mais les fonds manquaient pour l'organiser. Il fallait disposer un local convenable, faire restaurer les tableaux qui avaient souffert de la brutalité avec laquelle on les avait arrachés de leurs pieux asiles. La persévérance et l'activité du conservateur levèrent tous les obstacles. Sur sa demande, non-seulement on cessa d'envoyer à Paris les tableaux tirés des édifices religieux de la Belgique ; mais un certain nombre de toiles des premiers maîtres flamands et italiens furent expédiées de cette capitale pour enrichir le musée de Bruxelles. Ce furent, entr'autres, *l'Adoration des Bergers* et *l'Élévation de la Croix* de Van Dyck, *le Martyre de saint Liévin* et *l'Adoration des Mages* de Rubens, *la Mort de la Vierge* de Nicolas Poussin, une *Sainte Famille* de Raphaël, *Junon versant ses trésors sur la ville de Venise* et une *Adoration des Bergers* de Paul Véronèse, *Apollon et Daphné* de Charles Maratte, deux compositions du Guide, une du Guerchin et une de Barroche. L'envoi des tableaux flamands, ne fut qu'une restitution ; mais quant aux peintures italiennes, on doit les considérer comme un don véritable. Nous avons trop de sujets de plaintes contre le gouvernement révolutionnaire de la France, relativement aux emprunts forcés qu'il nous a faits, pour que nous ne lui rendions pas en cette circonstance la justice qui lui est due. Le musée de

Bruxelles s'ouvrit en 1801. La galerie dite des Antiques, formée dès l'origine, comptait environ 80 ouvrages, tant de maîtres connus que d'anonymes. On avait eu peu de peine à les rassembler, car on professait alors une estime fort médiocre pour tout ce qui, dans les arts, était antérieur à l'époque désignée sous le nom de renaissance. En 1814, l'empereur fit encore don au musée de Bruxelles de 31 nouveaux tableaux, qui portèrent à 295 le nombre total des toiles que possédait ce dépôt. Il avait fallu les circonstances que nous venons d'indiquer pour former en aussi peu de temps une collection si nombreuse et comparativement si riche. Il avait fallu l'initiative d'un homme de goût pour en réunir les éléments. A la vérité, Bruxelles ne faisait que s'enrichir de ses propres dépouilles et de celles de la province dont elle était le chef-lieu; mais n'était-ce pas un dédommagement pour elle et pour le pays entier? Si, au point de vue de l'équité, on doit condamner les actes en vertu desquels toutes ces précieuses peintures furent enlevées aux couvents et aux églises qui en étaient les légitimes propriétaires, on ne peut s'empêcher de reconnaître que les musées qui furent constitués à l'aide de ces glorieux débris étaient appelés à servir efficacement la cause des arts et des artistes.

Si l'opinion qu'on a de certains musées est au-dessus de leur valeur réelle, celui de Bruxelles, au contraire, vaut mieux que sa réputation. C'est l'avis d'un amateur distingué, M. Viardot, qui accuse les Belges d'affecter un dédain injuste pour cette collection. Ce qui manque en général dans les musées les plus riches d'ailleurs, ce sont les anciens monuments de la peinture. Il n'est guère de galerie où l'on trouve une suite un peu complète de tableaux des peintres antérieurs au xv^e siècle. Les réformes de l'Église ont occasionné la perte d'une partie des productions des vieux maîtres. Dans leur rage aveugle, des dissidents fanatiques s'en sont pris aux pompeux ornements de nos églises, et, ne pouvant pas anéantir la religion, se sont donné, du moins, le barbare plaisir de saccager les temples. Une coupable indifférence pour les vénérables débris du passé a favorisé cette première cause de destruction. Beaucoup de tableaux qui avaient échappé aux dévastations des

iconoclastes, ont péri par défaut de soin. Le musée de Bruxelles a sur d'autres collections, plus importantes à différents égards, l'avantage de posséder un nombre assez considérable de spécimens de la peinture du moyen âge. Si cette catégorie offre peu de productions d'artistes de premier ordre, si l'absence des œuvres des Van Eyck et d'Hemling y laisse un vide regrettable, on y remarque plusieurs tableaux de bons maîtres et d'autres qui, pour être anonymes, n'en présentent pas moins d'intérêt.

L'école brabançonne, car c'est d'elle que nous devons surtout nous occuper ici, brilla dans la période intermédiaire qui sépare, dans l'histoire de l'art national, l'école de Bruges de celle d'Anvers. A la vérité cette dernière eut Quinte Metsys, dont le génie se développa spontanément et sur qui se fixa l'attention des annalistes de la peinture flamand ; mais le talent tout individuel de cet habile artiste ne fut, à proprement parler, ni la conséquence, ni le principe d'une école. Parmi les plus remarquables des peintres brabançons de la fin du xv^e siècle, se présente en première ligne Rogier Vander Weyde, dont le musée de Bruxelles possède onze tableaux. Il règne dans la plupart des compositions de ce maître un goût et une harmonie qu'on ne trouve guère dans les ouvrages de ses contemporains. Ses figures ont de la naïveté sans roideur ; elles se distinguent même, en général, par une grâce aisée qui n'était point au nombre des qualités des artistes de son temps. Comme dessinateur, Vander Weyde a sur la plupart de ces derniers une incontestable supériorité. *Le Portement de la Croix* et *le Christ en croix* sont habituellement cités de préférence parmi ceux de ses tableaux qui font partie du musée de Bruxelles. Il en est d'autres qui nous semblent cependant mériter à de plus justes titres une mention spéciale. *Le Portement de la Croix* a pour lui l'unité du plan de la composition ; mais l'exécution pêche par une sécheresse dont plusieurs des pages que nous allons rappeler sont exemptes. Le Christ est vieux et laid ; la figure de la Vierge manque de noblesse et d'expression. Nous préférons à ce tableau celui du *Christ en croix*. Ici la Vierge est belle dans sa douleur et dans son affaissement. Madeleine est vêtue de somptueux

habits; il y a dans son mouvement, plein de ustesse d'ailleurs, une grâce qui rappelle les habitudes de la femme mondaine. Louons encore la Vierge du *Christ au Tombeau*, car c'est un type d'une beauté qui ne faisait point partie des traditions de l'école, et dont le mérite appartient tout entier à notre artiste. La tête d'une des saintes femmes est char-



mante; celle de saint Jean est d'un excellent style. La pureté de la forme était évidemment chez Vander Weyde un sentiment inné; on doit lui tenir d'autant plus de compte de cette qualité, qu'elle était peu commune, alors que les peintres flamands n'avaient pas encore rapporté d'Italie les grands principes des écoles romaine et florentine. Dans le

tableau représentant *les Disciples et les saintes femmes s'éloignant du sépulcre*, la Vierge jette sur la tombe qui renferme le corps de son divin fils, un dernier regard dont l'expression est admirablement sentie. Le tableau de *la Circoncision* est remarquable par le goût qui règne dans son ensemble; les figures sont bien groupées et se détachent sur un beau fond d'architecture. L'ange de *l'Annonciation* est naïvement et gracieusement posé; on remarque l'heureux arrangement et la bonne exécution des plis de sa robe. Vander Weyde se distingue du plus grand nombre des peintres de son temps par l'ordre et par l'harmonie de ses compositions, par la justesse d'expression des têtes de ses personnages, et par la pureté de son dessin.

Jean Pateniers, de Dinant, est contemporain de Vander Weyde. Tous deux sont nés en 1480. Lors de son voyage dans les Pays-Bas, Albert Durer conçut une grande estime pour le talent de ce maître, fit son portrait, et, voulant offrir à un personnage influent un présent qui lui fût agréable, ne trouva rien de mieux à lui donner qu'un tableau du

peintre dinantais représentant *Loth et ses filles*. Tous les historiographes de l'art national s'accordent à louer le mérite de Pateniers; tous ajoutent comme correctif qu'il se livra sans réserve à son penchant pour l'ivrognerie. Comme nous n'avons pas à nous occuper des qualités domestiques des artistes, mais de leurs œuvres, nous n'insisterons pas sur cette particularité de la vie de Pateniers, et nous parlerons sans plus de préambule de son beau tableau de *la Vierge de douleurs*. La Vierge est assise, tenant le corps de Jésus-Christ étendu sur ses genoux; elle a le cœur percé par la pointe d'un glaive dont la longueur occupe toute une moitié de la toile. Les traits de la mère du Sauveur expriment une profonde douleur. Les draperies qui forment son costume sont largement dessinées et peintes avec une remarquable fermeté. Nous ne savons pas de maître, du temps de Pateniers, qui ait traité les ajustements dans un plus grand style. De chaque côté du tableau sont trois médaillons où le peintre a représenté des sujets de la Vie de Jésus-Christ. Les sujets de gauche sont : *Jésus au milieu des docteurs*, *la Fuite en Égypte* et *la Présentation au Temple*; ceux de droite : *le Portement de la Croix*, *le Christ en croix* et *la Mise au Tombeau*. Ces médaillons sont assez finement exécutés; mais on a, parmi les productions antérieures de l'école, des peintures bien plus achevées, tandis qu'on n'en pourrait pas citer de la même époque qui soient exécutées dans une manière plus large.

Les artistes belges ont ouvert à ceux des autres nations la route de l'Italie. Des écrivains ont manifesté le regret qu'ils ne soient pas demeurés fidèles aux traditions des Van Eyck et d'Hemling, et qu'au lieu de s'étudier à reproduire la manière des maîtres italiens, ils n'aient pas conservé à l'école flamande son caractère propre. Nous sommes d'avis également qu'il aurait mieux valu qu'un homme fût né dans nos provinces, quand son influence était nécessaire pour conduire l'art dans la voie nouvelle où devaient le faire entrer les progrès de la science du dessin et les réformes du goût dont il était réservé aux peintres italiens de donner l'exemple à ceux du reste de l'Europe. Mais puisque enfin cette intelligence supérieure faisait défaut à la Belgique, fallait-il



MUSÉE DE BRUXELLES.



**JÉSUS-CHRIST MORT AU BRAS
DE SAINTS PERSONNAGES.**

(Bernard van Orley)

que nos artistes restassent en dehors de l'ordre d'idées qui devait prévaloir? Ne trouvant point parmi eux le guide dont ils avaient besoin, ils allèrent là où ils comprirent qu'était le foyer de l'art; ils se dirigèrent vers le point d'où venait la lumière.

Bernard Van Orley fut un des premiers peintres flamands qui se rendirent en Italie, animés du désir d'approcher de ces grands maîtres des écoles de Florence et de Rome dont la renommée publiait partout les glorieux efforts. Raphaël le reçut, comme on sait, au nombre de ses élèves et le fit même, s'il faut en croire des écrivains du temps, participer à ses travaux. Ce qui prouve l'estime que l'auteur de *la Transfiguration* accordait aux talents de Van Orley, c'est que lorsqu'il envoya en Flandre les cartons des tapisseries qui devaient y être faites pour Léon X, il le chargea d'en diriger l'exécution concurremment avec Michel Van Coxie. De retour dans sa patrie, Bernard Van Orley y répandit la connaissance et le goût du style italien. Beaucoup d'artistes allèrent, à son exemple, étudier au delà des Alpes; mais la plupart imitèrent Michel-Ange, et Van Orley demeura en quelque sorte, avec Michel Van Coxie, le seul dépositaire des traditions de l'école romaine. Il y a du Raphaël dans son tableau du *Christ mort entouré de la Vierge, de la Madeleine, de saint Jean et d'autres saints personnages*. La disposition générale de la scène, l'expression et les attitudes des personnages, l'arrangement des draperies, l'ensemble de l'exécution, toutes les parties de cette œuvre, enfin, rappellent la première manière de l'élève du Perugin. On reconnaît seulement le peintre flamand aux compositions accessoires qui complètent le triptyque de Van Orley. Sur les deux volets sont rangés les membres de la famille qui a fait à l'artiste la



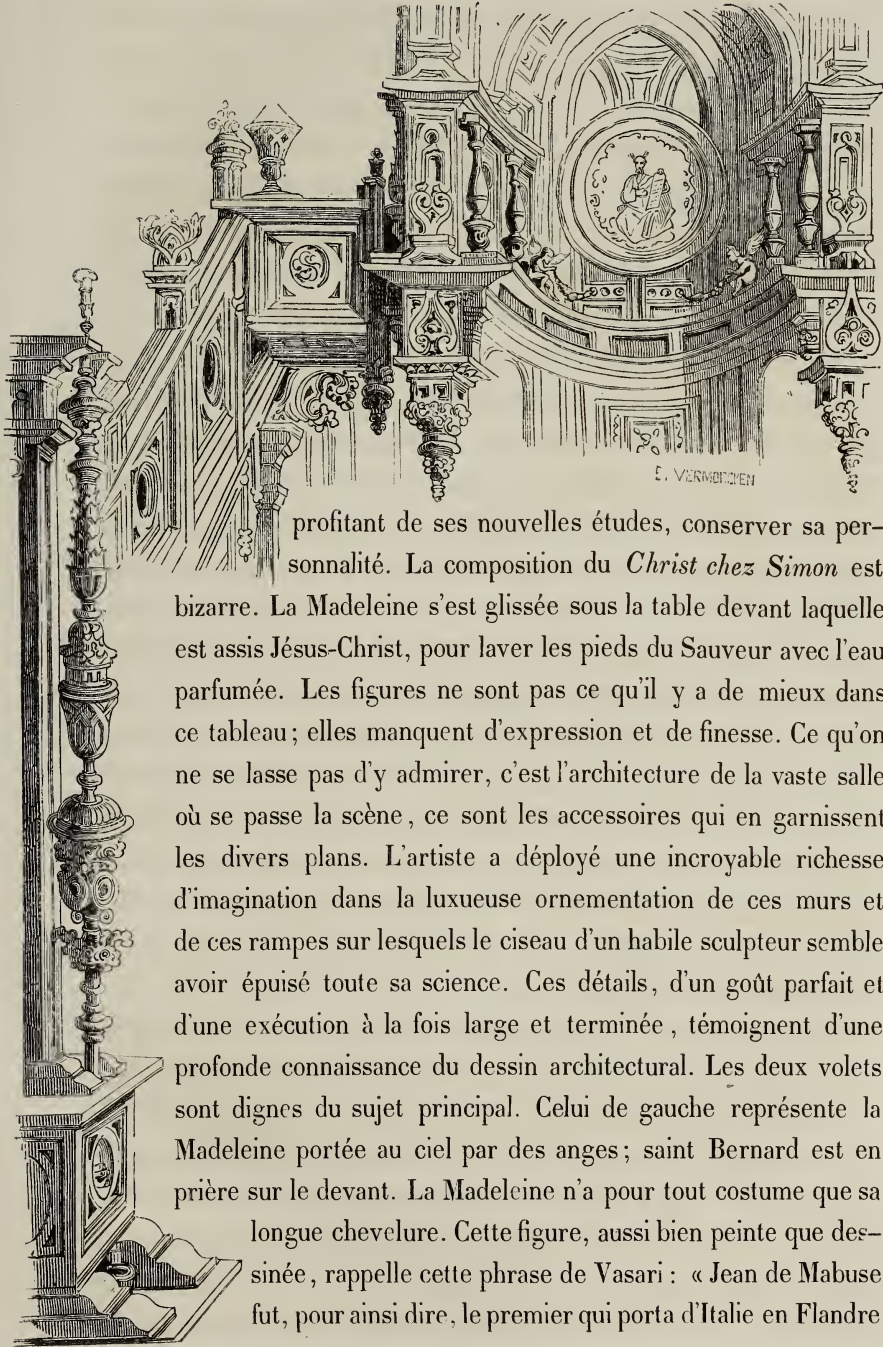
commande du tableau. On voit à gauche le père et sept jeunes gens sous l'invocation de saint Jean-Baptiste ; à droite la mère et cinq jeunes filles sous l'invocation de sainte Marguerite. Les têtes des jeunes filles sont d'un charmant caractère et pleines de naïveté. Le sujet principal est peint sur un fond d'or moucheté de noir.

Nous avons moins d'estime pour la *Sainte famille* du même maître, parce que l'imitation de la manière de Raphaël y est servile et que rien ne révèle son origine flamande.

Bruxelles possédait autrefois un assez grand nombre de tableaux de Van Orley. Nommé par Marguerite d'Autriche peintre de la cour aux gages de *cinq livres huit sols*, l'habile artiste exécuta pour cette princesse plusieurs compositions importantes. Il fit jusqu'à neuf portraits de la fille de Maximilien et peignit également la plupart des personnes de sa cour. Les deux tableaux du musée, et un troisième qui se trouve à l'hospice du Béguinage, sont les seuls ouvrages de Van Orley qui aient été conservés par sa ville natale. Ce dernier a été sauvé comme par miracle d'une perte presque certaine. Il était depuis longtemps attaché aux murailles du vieil hospice et couvert d'une couche de badigeon sous lequel il avait presque complètement disparu. Le bâtiment où il se trouvait devant être démoli, on le reléqua dans le coin d'une cour, en plein air. L'eau du ciel ayant fait disparaître une partie de l'enduit étendu sur toute la surface du panneau, on vit apparaître l'œuvre du maître. Le tableau sauvé par cet heureux hasard fut reconnu pour être de Van Orley. L'hospice du Béguinage l'a fait restaurer avec soin. Il a pour sujet *la Mort de la Vierge*.

Le Christ chez Simon, de Mabuse, que possède le musée de Bruxelles, est un des tableaux les plus précieux que nous ait laissés ce maître. Jean Gossaert ou de Maubeuge, appelé plus communément Mabuse, est un des artistes privilégiés qui ont eu le bonheur d'avoir une véritable originalité et de marcher dans la voie qu'ils s'étaient tracée, sans chercher à se rapprocher d'aucun modèle. Mabuse (nous lui conserverons ce nom que la tradition a consacré), Mabuse visita aussi l'Italie; mais si ses idées sur différentes parties de son art furent modifiées par

suite des observations qu'il rapporta de ce voyage, il sut, tout en



profitant de ses nouvelles études, conserver sa personnalité. La composition du *Christ chez Simon* est bizarre. La Madeleine s'est glissée sous la table devant laquelle est assis Jésus-Christ, pour laver les pieds du Sauveur avec l'eau parfumée. Les figures ne sont pas ce qu'il y a de mieux dans ce tableau; elles manquent d'expression et de finesse. Ce qu'on ne se lasse pas d'y admirer, c'est l'architecture de la vaste salle où se passe la scène, ce sont les accessoires qui en garnissent les divers plans. L'artiste a déployé une incroyable richesse d'imagination dans la luxueuse ornementation de ces murs et de ces rampes sur lesquels le ciseau d'un habile sculpteur semble avoir épuisé toute sa science. Ces détails, d'un goût parfait et d'une exécution à la fois large et terminée, témoignent d'une profonde connaissance du dessin architectural. Les deux volets sont dignes du sujet principal. Celui de gauche représente la Madeleine portée au ciel par des anges; saint Bernard est en prière sur le devant. La Madeleine n'a pour tout costume que sa longue chevelure. Cette figure, aussi bien peinte que dessinée, rappelle cette phrase de Vasari : « Jean de Mabuse fut, pour ainsi dire, le premier qui porta d'Italie en Flandre

l'art de peindre le nu. » Les anges qui accompagnent la Madeleine sont vêtus de robes brodées de perles et de pierreries dont le goût n'égale malheureusement pas la richesse. On voit sur l'autre volet la résurrection de Lazarre. Tout est d'un grand et beau sentiment dans la figure du ressuscité. On se demande si l'homme capable de concevoir d'une manière si élevée la poésie de son art est bien celui que de honteux désordres conduisirent dans les prisons de Middelbourg. Les costumes singuliers que portent plusieurs des personnages présents au miracle, sont traités avec une exquise délicatesse.

L'Adoration des Mages, triptyque de Jean Schooreel, offre une composition plus compliquée qu'agréable à l'œil. Les nombreux personnages réunis autour du divin enfant sont costumés d'une façon bizarre, et malheureusement le charme de l'exécution ne rachète pas le manque absolu de goût dont l'artiste a fait preuve dans cette partie de son travail. On ne peut louer que la tête et l'attitude de la Vierge dans le volet de gauche. Schooreel est donné comme élève de Jean Gossaert; il a pris, à la vérité, quelques leçons de ce maître, mais il ne s'est rien approprié de son style. Ses biographes disent qu'il ne put accommoder son tempérament sobre et modéré avec l'humeur dissolue du peintre de Maubeuge. *L'Adoration des Bergers* de Hugo Vander Goes est inférieure aux autres tableaux du même peintre que l'on voit à Bruges. Il y a beaucoup de grâce, cependant, dans le mouvement de la Vierge qui découvre la crèche où repose l'enfant Jésus pour l'exposer aux regards des bergers. Parmi les tableaux anciens dont les auteurs sont connus et qui appartiennent soit à l'école flamande, soit à l'école hollandaise, le musée royal possède encore un *Christ descendu de la Croix*, par Pierre Coeck, d'Alost, élève de Van Orley, un triptyque de Martin Hemskerke, une *Descente de Croix* et une *Adoration des Bergers* de Lambert Van Oort, une *Adoration des Mages* de Jean Swart et plusieurs compositions assez importantes de Van Coninxloo. Quelques-unes des peintures anonymes qui figurent dans la galerie improprement appelée *Galerie des Antiques*, sont remarquables par l'exécution; d'autres n'ayant, à cet égard, qu'une médiocre valeur, offrent néanmoins de l'intérêt par l'ancienneté d'ori-

gine qu'atteste leur style, par l'étrangeté des costumes ou par quelque considération tenant soit à la nature des sujets représentés, soit à la vie des artistes.

On ne peut guère séparer Michel Van Coxcie de Van Orley, son maître et son émule. Aussi ne l'aurions-nous pas fait, si l'ordre suivi dans l'arrangement des tableaux, au musée royal, ne nous y avait en quelque sorte obligés. Les peintures de Van Orley sont placées dans la galerie des tableaux anciens, tandis que celles de Michel Van Coxcie font partie de la collection générale. On comprend difficilement ce qui a pu porter les administrateurs du musée à établir cette distinction. C'est Van Orley qui a le premier importé en Belgique les véritables traditions italiennes; c'est lui qui a marqué la transition de l'école nationale pure à celle qui se manifestait sous l'influence des idées rapportées de Rome et de Florence. Il fallait, nous semble-t-il, commencer par lui la série des peintres que, pour les distinguer des artistes du moyen âge, on peut appeler modernes.

Michel Van Coxcie, né à Malines en 1499, avait appris de son père, peintre assez médiocre protégé par Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, les premiers éléments de son art, avant d'entrer dans l'atelier de Van Orley. Il reçut de son nouveau maître, qui revenait d'Italie, la transmission du style de Raphaël; mais cet enseignement de seconde main ne lui suffisant pas, il prit la résolution de remonter à la source même de la science à laquelle l'initiait son maître, et partit pour Rome. Comme Van Orley, il sollicita et obtint des leçons de Raphaël. Vasari, qui le connut alors, parle de lui en ces termes : « Michel étudia avec succès la manière italienne et peignit à Rome quantité de fresques, parmi lesquelles nous citerons celles dont il orna deux chapelles de l'église de Santa Maria dell' Anima. Il retourna ensuite dans sa patrie où son talent est apprécié et où l'on nous apprend qu'il a fait, entre autres choses, pour le roi d'Espagne, une copie du Triomphe de *l'Agnus Dei*, dont la ville de Gand est redevable à Jean Van Eyck. » Vasari ajoute : « L'importateur de la manière italienne en Flandre, Michel Coxcie, que nous avons mentionné plus haut, s'est rendu

célèbre par la gravité de ses compositions et la physionomie sévère et virile de ses personnages. »

De retour dans sa patrie, Michel Van Coxcie se fixa à Malines, sa ville natale. En vain, sur le bruit de sa renommée, François I^{er} avait-il essayé de l'attirer à Paris, notre artiste préféra le calme de la petite ville flamande à la position brillante que lui offrait le roi de France. Il peignit pour un grand nombre d'églises, et particulièrement pour les cathédrales de Malines et de Bruxelles, des tableaux qui malheureusement sont perdus pour nous. Parmi les ouvrages que la collégiale de Sainte-Gudule devait à son pinceau, figurait une *Cène* qui se trouve actuellement au musée royal de Bruxelles.

La Cène de Michel Van Coxcie offre une composition riche et bien distribuée. Les parties nues y sont traitées avec une remarquable fermeté et avec une science du dessin qui atteste la sévérité des études de l'artiste. On remarque, sur le premier plan, un jeune garçon versant à boire, dont le mouvement est plein de justesse et de grâce. Les draperies sont d'une couleur tout italienne. Il est à regretter que la tête du Christ manque aussi complètement d'expression. L'un des volets de ce tableau, qui est de grande dimension, représente Jésus-Christ lavant les pieds d'un apôtre. Dans le second, on voit le Christ au jardin des Oliviers. Ce compartiment a poussé au noir; il était éclairé originellement par les pâles rayons de la lune; aujourd'hui il n'est plus éclairé du tout; c'est à peine si l'on y distingue l'ensemble de la composition.

Le Couronnement d'épines de Michel Van Coxcie est un tableau préférable à celui de *la Cène*, bien qu'il soit moins important par ses dimensions. La pureté du dessin, la fermeté du modelé, l'attitude simple et noble du Christ, l'expression de ses bourreaux, exempte de l'exagération qui est passée ensuite dans les habitudes de l'école, telles sont les qualités qui sont remarquées dans *le Couronnement d'épines*, et qui justifient les éloges donnés à Michel Van Coxcie par ses contemporains.

Frans Floris appartient également à cette série d'artistes belges qui sont allés chercher en Italie des enseignements et des inspirations. Il fit ses premières études de peintre sous la direction de Lambert Lom-

MUSÉE DE BRUXELLES.



LE GOUVERNEMENT D'ESPÈRES.

(Michel van Coxe)

connus par la grandeur de ses compositions et le physionomisme animé de ses personnages.

De retour dans son patrie, Michel Van Coillie se fit à Malines, sa ville natale. En vain, sur le bord de sa renommée, François I^{er} envia-t-il essayé de l'attirer à Paris, notre roi ne put briser le calme de la pauvre ville flamande à la passion brillante que lui inspira le roi de France. Il peignit pour un grand nombre d'années, et particulièrement pour les commanditaires de Malines, et de Bruges, des tableaux qui malheureusement ne sont pas parvenus jusqu'à nous. On ne voit que la collégiale de Malines, et un tableau de son maître, par lequel on trouve aisément en nous le goût de Bruges.

La *Cène* de Michel Van Coillie offre une composition, relative bien distinguée. Les parties roses y sont traitées avec une remarquable fermeté et avec une science qui démontre que l'artiste des études de l'artiste. On remarque, sur le premier plan, un jeune garçon versant à boire, dont le mouvement est plein de justesse et de grâce. Les draperies sont d'une couleur tout étendue. Il est à regretter que la tête du Christ occupé avec l'expression. L'un des valets de ce tableau, qui est de grande dimension, est représenté dans l'acte de verser le vin. On remarque dans le tableau, au-dessus de la tête, un portrait des deux figures, et un portrait de saint Jean, à côté d'un ange, qui est plus valant de son temps. On y remarque l'ensemble de la composition.

Le *Couronnement d'épines* de Michel Van Coillie est un tableau qui rappelle à celui de la *Cène*, bien qu'il soit moins intéressant par son caractère. La partie du dessin, la fermeté de couleur, l'ensemble simple et net de la scène. L'expression de son caractère, excepté de l'extrême, est une composition remarquable dans les tableaux de Coillie, telles sont les qualités de son caractère dans le *Couronnement d'épines*, et qui permettent de le comparer à Michel Van Coillie par son caractère.

Frans Floris, peintre hollandais, et cette école d'artistes hollandais qui ont été élevés en son école, ont des compositions et des aspirations. Il fit ses premières études de peinture sous la direction de Lambert Van-



bard qui, ayant lui-même visité dans sa jeunesse la capitale des arts, aurait eu mauvaise grâce à détourner son élève du projet qu'il forma d'accomplir ce pèlerinage. Vasari, que nous avons cité plusieurs fois, parce qu'il porte sur ceux de nos peintres qui ont travaillé en Italie des jugements en général judicieux, parle ainsi de Frans Floris : « Le premier des maîtres flamands aujourd'hui vivants est Frans Floris, d'Anvers, élève de Lambert Lombard. Personne, dit-on, n'a mieux que lui exprimé la douleur, la tristesse, et, en un mot, toutes les diverses affections de l'âme. Ses admirateurs l'égalent au Sanzio et l'ont surnommé *le Raphaël flamand*. Il est vrai que ce titre ne nous semble pas entièrement justifié par les gravures qui ont été exécutées d'après les tableaux de Frans Floris ; mais il faut penser aussi que le graveur, si habile qu'il soit, reste toujours bien loin des originaux qu'il copie. » Frans Floris était, en effet, surnommé *le Raphaël flamand* par ses contemporains. La postérité n'a pas ratifié cet éloge exagéré ; mais il est certain que le peintre auquel on l'adressa avait été richement doué par la nature, et que s'il ne s'était pas aussi complètement livré à une vie dissipée, il aurait laissé d'éclatants témoignages de son mérite.

Le tableau capital de Frans Floris au musée royal est un *Jugement dernier*. Ce sujet était particulièrement affectionné par l'élève de Lambert Lombard, car on le trouve encore reproduit, sous une autre forme, dans une verrière de Sainte-Gudule et dans la bizarre composition qui se voit au musée d'Anvers. Notre *Jugement dernier* est un triptyque. Dans le compartiment du milieu, Dieu opère la séparation des bons d'avec les mauvais. Les groupes ont du mouvement et sont composés de figures bien dessinées. On remarque, sur le devant, une jeune femme dont l'expression de béatitude et un enfant dont la beauté candide contrastent avec le sombre aspect des damnés. Le volet de gauche nous montre les justes portés au ciel par des anges, et le volet de droite les méchants précipités dans le noir séjour. Les démons n'ont pas ici, comme dans *la Chute des anges rebelles* du musée d'Anvers, des têtes d'animaux ou des accessoires qui n'appartiennent pas à l'humanité, et qui témoignent davantage de l'imagination du peintre que de son goût.

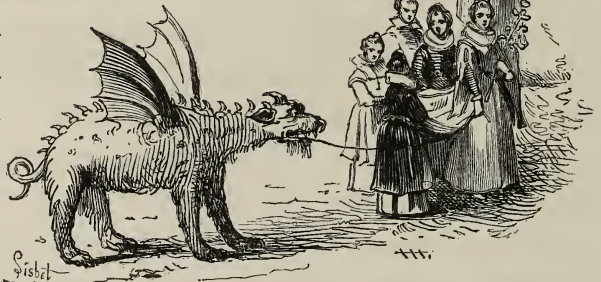
Une *Sainte Famille* très-faible, qu'on se décide difficilement à attribuer à Frans Floris, et un tableau de peu de valeur, dont le sujet n'offre d'ailleurs qu'un sens assez obscur, forment, avec *le Jugement dernier*, le contingent du Raphaël flamand dans la collection que nous passons en revue.

Martin de Vos, l'élève de Frans Floris qui fit à son tour le voyage d'Italie et qui travailla à Venise sous la direction de Tintoret, n'est représenté que par un seul portrait. On aimerait mieux une composition importante; mais la vue de cette production de son pinceau rappelle que ce furent les portraits qu'il fit pour la famille des Médicis, qui répandirent son nom dans la patrie de Michel-Ange.

Les tableaux d'Antoine Sal-laert que



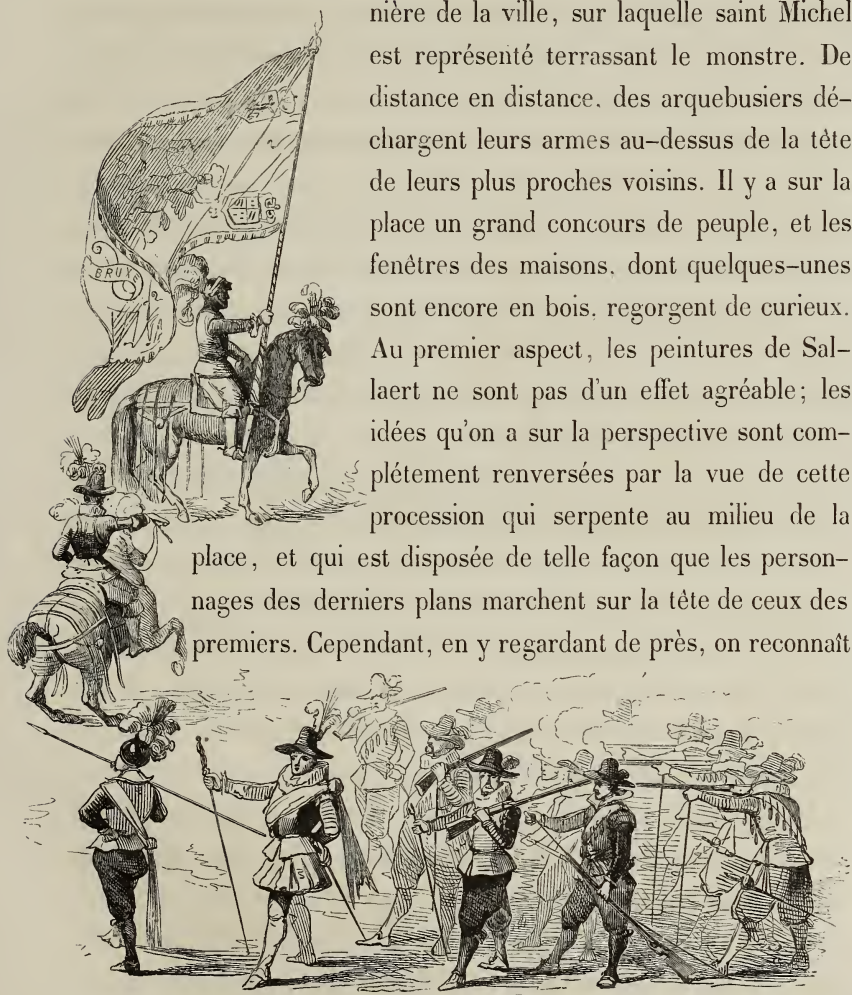
possède le musée sont des plus intéressants pour l'histoire des mœurs populaires de la capitale. Deux de ces tableaux, qui se font suite l'un à l'autre, représentent la Procession des corps de métiers de Bruxelles, sur la grand'place, en 1620. Les différentes corporations défilent tambours et fifres en tête; chacune a son enseigne ornée de l'image de



son patron ou d'attributs distinctifs. Les noms des corps de métiers sont

inscrits, sous chaque compagnie, avec l'indication du nombre de maîtres de la profession. Viennent ensuite les cinq serments en grande pompe, avec d'immenses drapeaux déployés, et les grandes figures d'osier couvertes d'habits magnifiques qu'on portait habituellement dans ces processions, Saint Christophe avec l'enfant Jésus, le Dragon conduit par une femme, etc. Vient ensuite un cavalier portant la ban-

nière de la ville, sur laquelle saint Michel est représenté terrassant le monstre. De distance en distance, des arquebusiers déchargent leurs armes au-dessus de la tête de leurs plus proches voisins. Il y a sur la place un grand concours de peuple, et les fenêtres des maisons, dont quelques-unes sont encore en bois, regorgent de curieux. Au premier aspect, les peintures de Sal-laert ne sont pas d'un effet agréable; les idées qu'on a sur la perspective sont complètement renversées par la vue de cette procession qui serpente au milieu de la place, et qui est disposée de telle façon que les personnages des derniers plans marchent sur la tête de ceux des premiers. Cependant, en y regardant de près, on reconnaît



que chaque figure est touchée avec esprit. L'exactitude parfaite des costumes et des accessoires en usage dans les fêtes populaires dont l'artiste a retracé tous les incidents, donne beaucoup de

prix à cette œuvre où la conscience brille à défaut du génie.

Deux autres tableaux de Sallaert forment, comme ceux que nous venons de décrire, les deux parties d'une même action, ou, si l'on aime mieux, les deux actes d'une même comédie. Le premier montre l'infante Isabelle au moment où elle vient d'abattre d'un coup d'arbalète l'oiseau fixé sur la flèche de l'église du Sablon; la procession des jeunes filles, dotées par l'archiduchesse à l'occasion de cet événement, forme le sujet du second. Ces peintures étaient jadis placées dans l'église du Sablon.

L'allégorie de *la Passion de Jésus-Christ* fait bien mieux apprécier le talent du même artiste. Sallaert s'y est montré peintre, plutôt qu'historiographe des mœurs de son temps. Le Christ enfant est debout sur une draperie que soutiennent deux anges. Le monogramme de la compagnie de Jésus apparaît au-dessus, dans un centre lumineux, d'où partent des rayons qui forment des compartiments entre lesquels sont représentés des épisodes de la Passion. Ce tableau est d'une belle couleur et d'un faire large et facile.

Le Christ mis au Tombeau, de Wenceslas Koeberger, doit sa célébrité, toute locale à la vérité, à une circonstance indépendante de son mérite. Il n'est pas un habitué du musée de Bruxelles qui ne sache que l'outrémer employé dans ce tableau, peint en 1605, coûta 1,400 florins, somme qui représenterait aujourd'hui plusieurs milliers de francs. On ne doit savoir aucun gré à l'artiste d'avoir prodigué une couleur dont il aurait dû être plus sobre. Les draperies qui lui ont occasionné une si forte dépense font tache dans son tableau. Il y a, du reste, de la sécheresse dans l'ensemble de la peinture de Wenceslas Koeberger. Ce maître a produit de meilleurs ouvrages. Il ne se distingua pas moins comme architecte et comme antiquaire que comme peintre.

Nous touchons à une époque bien importante de l'histoire de la peinture flamande. Laissant de côté les artistes secondaires, car on comprend que nous ne pouvons pas citer ici tous ceux dont les œuvres figurent dans nos musées, nous sommes obligés de nous attacher surtout à ceux ou dont le style a fait école, ou auxquels une originalité

prononcée donne une valeur personnelle d'un certain ordre. Nous arrivons donc à Otho Van Veen, connu généralement sous le nom d'Otto Venius.

Otho Van Veen alla tout jeune à Rome; c'était vers 1576. Le cardinal Maduccio, à qui le jeune peintre avait été recommandé par l'évêque de Liège, le fit entrer dans l'atelier de Zucchero dont il fut, durant plusieurs années, l'élève assidu. De retour dans les Pays-Bas, après un assez long séjour en Italie et en Allemagne, il se fixa à Anvers. Van Veen ne pouvait méconnaître la supériorité des peintres italiens dans la science du dessin; il s'était efforcé, pendant le temps de son apprentissage à Rome, de s'approprier quelques-unes des grandes qualités des maîtres dont il avait admiré les travaux; mais il ne crut pas qu'un artiste flamand dût abdiquer entièrement son individualité pour se faire l'imitateur servile de Raphaël ou de Michel-Ange. Il entrevoyait la possibilité d'une fusion entre les principes des deux écoles, et c'est à la réalisation de cette pensée qu'il travailla à dater du jour où, assez riche d'observations et d'études, il ne prit plus conseil que de ses seuls instincts.

Le Christ au Calvaire, d'Otho Van Veen, est une des compositions les plus considérables du maître. Le dessin des figures est correct; leur mouvement n'a rien de roide ni de forcé. La résignation du bon larron et l'emportement du mauvais forment une opposition bien sentie. Telle est l'énergie d'expression de ce dernier, que Rubens ne l'eût pas désavoué. On regrette que le Christ ait autant d'embonpoint et des chairs si colorées. Des peintres ont quelquefois dépassé les limites du dramatique appliqué à la représentation des sujets saints. Les souffrances du Sauveur, exprimées dans leurs tableaux par la maigreur excessive du corps et par des plaies saignantes, inspirent un sentiment trop pénible; mais si l'on doit éviter cet excès, il ne faut pas laisser le spectateur sans émotion en présence de pareils sujets. Une *Sainte Famille*, connue sous la désignation du *Capucin d'Arenberg*, qui lui vient de ce qu'on y voit le portrait d'un membre de cette illustre famille appartenant à l'ordre fondé par Matthieu de Boschi, et un *Portement*

de Croix, achèvent de représenter très-convenablement Otho Van Veen au musée royal.

Une transition toute naturelle nous amène à parler de Rubens, qui reçut d'Otho Van Veen des conseils dont l'influence aida efficacement au développement de ses grandes facultés. La part du prince de nos peintres dans la collection publique de Bruxelles est belle. Sept grandes compositions forment son glorieux contingent. Pour les apprécier à leur juste valeur, il faut tenir compte de leur première destination qui fut non pas de figurer dans une galerie étroite et touchant presque le sol, mais sous les voûtes d'une église, à une élévation peut-être considérable. Il est évident que tous les moyens d'effet combinés par l'artiste relativement à la disposition des lignes, au plus ou moins de fini des objets et au coloris, sont bouleversés par ce déplacement du point de vue. On donne généralement le nom d'esquisses à plusieurs des peintures de Rubens qu'offre le musée de Bruxelles à l'admiration de ses visiteurs. L'erreur est manifeste ; ce sont des tableaux terminés, aussi terminés qu'il convenait pour la distance à laquelle ils devaient être vus. Les touches qui paraissent heurtées lorsqu'on a ces œuvres puissantes sous les yeux, se fondaient dans l'espace qui les séparait jadis du spectateur.

Le Martyre de saint Liévin est une magnifique horreur. On ne peut nier qu'il n'y ait quelque chose de brutal dans la représentation des détails de cette scène monstrueuse. Cependant, quoique le goût n'ait pas été la qualité dominante de Rubens, quoique ce grand maître ne se soit pas toujours montré assez scrupuleux dans les moyens qu'il a employés pour répandre de l'intérêt sur ses compositions, nous avons la conviction qu'il n'aurait pas étalé au premier plan ces sanglantes réalités, s'il avait eu en vue une exposition dans un lieu resserré. L'émotion a ses effets d'optique, et l'éloignement modifie singulièrement les impressions causées par un spectacle quelque révoltant qu'il soit. Disons, après tout, qu'il y a des choses d'une admirable énergie dans *le Martyre de saint Liévin*, des choses que le pinceau de Rubens était seul capable d'enfanter. Ce tableau fut fait à la demande des Jésuites de Gand pour

leur église. Lors de la suppression des couvents, sous le gouvernement autrichien, Louis XVI en fit l'acquisition et Napoléon le donna plus tard au musée de Bruxelles.

En peignant pour les Récollets de Gand son tableau du *Christ voulant foudroyer le monde*, Rubens a suivi son penchant pour l'allégorie. Il était impossible de rendre plus poétiquement et à moins de frais une grande pensée. Le Seigneur est sans colère. Ce n'est pas le Dieu vengeur; c'est un juge forcé de sévir. Que de noblesse dans l'attitude de la Vierge qui supplie son divin Fils, en lui montrant le sein qui l'a nourri, d'épargner la race humaine. Avec quelle sollicitude saint François entoure



de ses bras le globe terrestre. On voit que la ferveur de sa prière arrêtera les foudres prêts à éclater.

L'Adoration des Mages est une des nombreuses reproductions d'un sujet souvent répété par le maître. La composition est pompeusement théâtrale; le coloris est celui de Rubens, c'est tout dire. La guerre, si funeste aux arts, a failli nous priver à jamais de cette belle œuvre, qui se trouvait jadis aux Capucins de Tournai. Pendant un des sièges qu'eut à supporter cette ville à la fin du siècle dernier, un boulet tomba dans l'église des Capucins et traversa la toile de *l'Adoration*

des Mages. Heureusement on répara si bien l'accident qu'il n'en reste point de traces.

La Station du Christ montant au Calvaire fut peinte en seize jours pour les religieux de l'abbaye d'Afflighem. Conformément à la règle qu'il s'était fixée d'évaluer le prix de ses tableaux à raison de cent florins par chaque jour de travail qu'il y avait employé, Rubens demanda seize cents florins de ce *Calvaire*. Chose pénible à dire, toute riche que fût l'abbaye d'Afflighem, on marchandait le grand artiste, et ce ne fut pas sans des débats blessants pour sa fierté, qu'il parvint à se faire allouer la somme à laquelle il avait estimé son noble labeur.

L'Assomption de la Vierge est digne de Rubens sous le rapport de l'ordonnance générale, mais on n'y trouve pas sa puissance d'exécution habituelle. Le coloris en est faible, sans relief et sans transparence. Il est permis de supposer que ce tableau fut peint dans l'atelier du maître par un de ses élèves. Rubens l'avait exécuté pour l'autel du grand chœur de la cathédrale d'Anvers; mais soit qu'il n'en fût pas satisfait lui-même, soit, comme on l'a dit, qu'il ne le trouvât pas assez grand pour l'emplacement auquel il était destiné, il le vendit aux Jésuites d'Anvers.

On reconnaît la main du maître dans *le Couronnement de la Vierge*, tableau, sous tous les rapports, supérieur au précédent. Il y a surtout dans cette composition de délicieux groupes d'anges, peints comme peignait Rubens dans ses bons jours.

Un des maîtres les plus intéressants de notre école est admirablement représenté par ses œuvres au musée de Bruxelles. Treize tableaux forment le riche contingent de Gaspard de Crayer, et, dans ce nombre, il en est de la plus belle manière de l'artiste. Élève de Michel Van Coxie, Crayer avait précédé Rubens, et pourtant il subit l'influence de ce dernier à ce point que l'on ne reconnaît, en général, pour être de sa main que les ouvrages qui offrent de l'analogie avec ceux du prince de nos peintres. Crayer avait conservé, il faut le dire, des traditions de la grande école italienne que lui avait transmises Van Coxie, une pureté que n'eut pas Rubens; mais on retrouve le goût



H. CHAPMAN
LONDON

de l'acteur de la *Messe de Croix* dans l'arrangement des compositions et dans le groupement des figures. *Le Peuple miraculé* est un tableau excellent dans lequel l'artiste des qualités de premier ordre. Le mouvement de Croix est plein de noblesse. Le dessin est merveilleusement retenu; le tableau y a le ton de celui de Rubens. Le *Crucifixion de saint Catherine* est une belle composition entièrement nouvelle. Le *Crucifixion de saint Julien* paraît dans des premiers essais de la carrière du peintre; on n'y voit pas encore l'ordre ni le procédé de Vanmour, car Croix ne lui paraît ni maître, mais de l'assimilation des qualités de ce maître à celles de Rubens. *Le Martyre de saint Blaise* est au contraire de sa dernière manière; il avait quatre-vingt-six ans lorsqu'il le peignit. On y remarque encore une grande fermeté de touche. Dans *la Sainte Famille* où l'on voit des anges présenter des fleurs à saint Joseph et à saint Joachim pour un portrait d'un fils de la reine de France, Marie des Capétiens. Au-dessous du tableau se trouve un portrait de Croix, un type assez peu d'après nature, représentant le tableau d'un tableau de la femme en robe de chambre. Les premiers tableaux de Croix sont en fait de la peinture à la fois. Les autres tableaux de Croix sont dans l'appartenance de la Croix à saint Bernard, un *Martyre de saint Apollinaire*, quatre saints en croix et un portrait de moine. On peut affirmer que ce maître n'est représenté dans aucun autre galerie de l'Europe par un tableau d'importance capitale. On l'apprend en Hollande; mais les étrangers ne lui donnaient pas dans le *Belvédère* les premiers de son temps le rang qui lui est dû. Croix fut dans le *Belvédère* qui lui rendit le roi Philippe IV, on lui donna une chaise d'or sur laquelle à cette époque se trouvaient Rubens et Van Dyck.

Les tableaux de Rubens n'y pas de compositions (des compositions de premier ordre). Mais il possède plusieurs autres compositions de premier ordre. *Le Martyre de saint Pierre* est un tableau d'importance qui ne se trouve à aucun autre tableau de maître. La table au bas, qui est couronné avec la croix. L'œuvre est

MUSÉE D'ANVERS.



LA PÊCHE MIRACULEUSE.

(G. de Crayer.)

de l'auteur de *la Descente de Croix* dans l'arrangement des compositions et dans le caractère des figures. *La Pêche miraculeuse* est une page superbe dans laquelle brillent des qualités du premier ordre. Le mouvement du Christ est plein de noblesse; la scène est supérieurement rendue; le coloris a la force de celui de Rubens. *L'Assomption de sainte Catherine* est une belle composition richement exécutée. *La Conversion de saint Julien* paraît dater des premiers temps de la carrière du peintre; on n'y voit pas encore l'indice non précisément de l'imitation, car Crayer ne fut point imitateur, mais de l'assimilation des qualités de ce maître à celles de Rubens. *Le Martyre de saint Blaise* est au contraire de sa dernière manière; il avait quatre-vingt-six ans lorsqu'il le peignit. On y remarque encore une grande fermeté de touche. Dans *la Sainte Famille*, où l'on voit des anges présenter des fleurs à sainte Anne et à saint Joachim pour en parer leur fille, la figure de la jeune Marie est ravissante. Aucun autre peintre de l'école n'a créé pour la Vierge un type aussi pur. L'espèce d'ex-voto représentant le chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort, est un des plus beaux ouvrages de Crayer. L'expression des figures est simple et noble, le faire sage et puissant à la fois. Les autres tableaux de Crayer sont une *Apparition de la Vierge à saint Bernard*, un *Martyre de sainte Apolline*, quatre saints ou ermites et un portrait de moine. On peut affirmer que ce maître n'est représenté dans aucune autre galerie de l'Europe par un même nombre de productions capitales. On l'apprécie en Belgique; mais les étrangers ne lui donnent pas dans la hiérarchie des peintres de son temps le rang qui lui est dû. Crayer fut digne de l'hommage que lui rendit le roi d'Espagne Philippe IV, en lui donnant une chaîne d'or semblable à celle que portaient Rubens et Van Dyck.

Le musée de Bruxelles n'a pas de composition très-importante du peintre de Charles I^{er}; mais il possède plusieurs pages empreintes du cachet de son génie. *Le Martyre de saint Pierre* est d'une force d'exécution qui ne le cède à aucun autre tableau du maître. La tête du saint, qui est tournée vers la terre, l'artiste ayant

pris le moment où les bourreaux élèvent la croix et cherchent à la fixer, est d'une admirable expression. Il est impossible de pousser plus loin l'énergie, et cependant l'œil n'est pas blessé, comme dans la plupart des sujets du même genre qu'a traités Rubens, par de vulgaires horreurs. Van Dyck, on ne saurait le nier, avait dans la pensée une élévation qui n'appartenait pas à son maître. Son génie n'aborda point à d'aussi hautes conceptions que celui de Rubens; mais il n'eut pas les mêmes écarts de goût. Quelle noblesse et quelle douleur dans *le Christ en Croix!* De tous les peintres flamands du dix-septième siècle, Van Dyck est le seul qui ait eu le sentiment de la Divinité; nul n'a peint comme lui le Christ et la Vierge. S'il a, au besoin, plus de délicatesse que les autres artistes de son siècle, il n'est dépassé en vigueur, dans de certains sujets, par aucun d'eux, pas même par Rubens, pas même par Jordaens. Existe-t-il une peinture plus puissante que celle du *Silène ivre soutenu par une bacchante et un berger?* Tandis que d'autres vulgarisent des sujets qui sont nobles par eux-mêmes, Van Dyck ennoblit ceux qui semblent les plus dépourvus de poésie. Dans *le Silène ivre*, il est énergique et vrai, sans tomber dans l'exagération ni dans le prosaïsme. Artiste gentilhomme, il ne déroge pas. Un beau portrait de Dellafaille, bourgmestre d'Anvers, permet d'envisager le talent de Van Dyck au point de vue de sa plus incontestable supériorité.

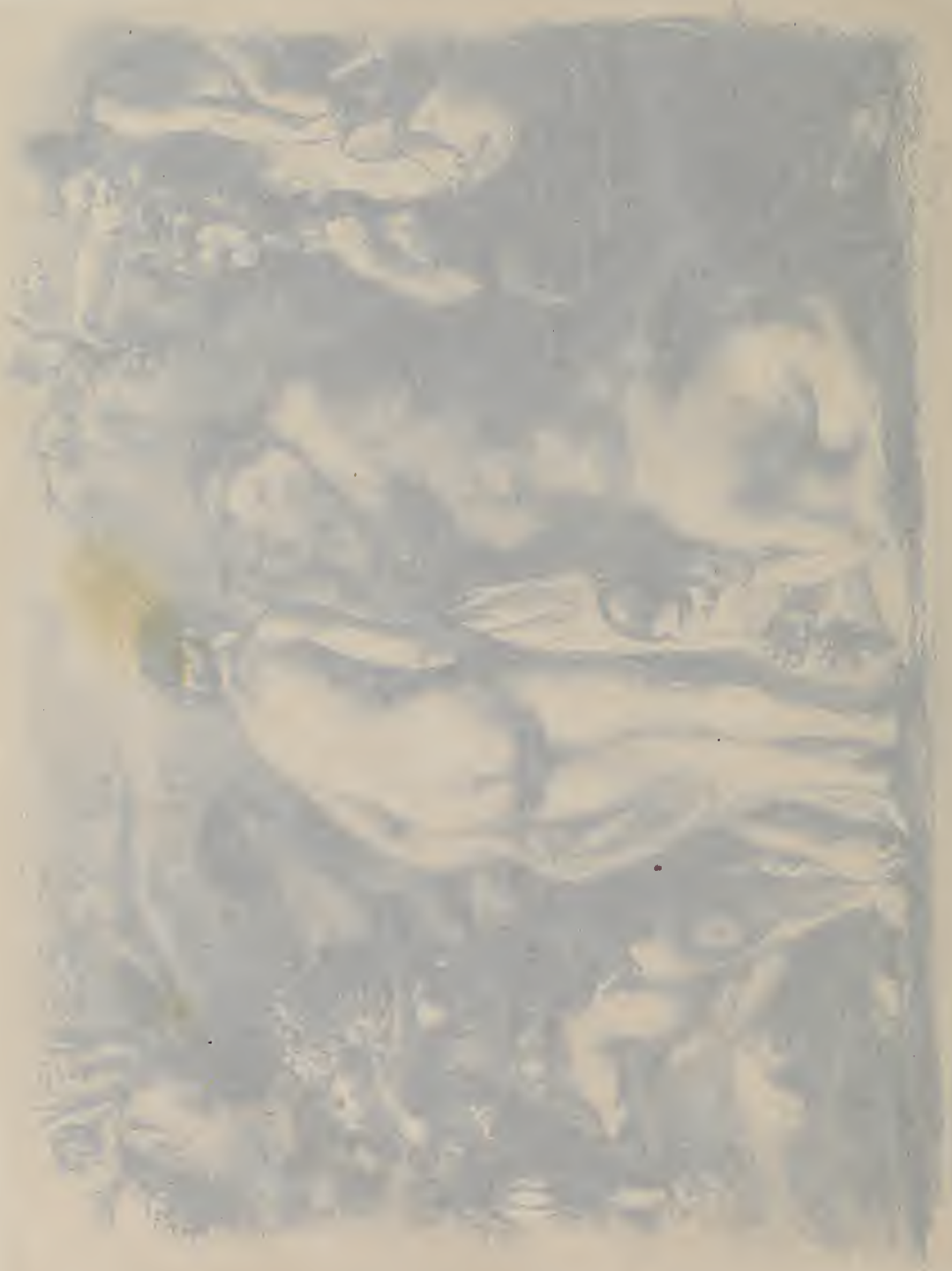
Voici un maître qui a peu sacrifié à l'idéal. Formé à la même école que Van Dyck, il en a pris toutes les qualités matérielles qu'il étale pompeusement, en affichant le mépris de toute poésie. De quel peintre pourrait-il être question, si ce n'est de Jordaens? Le *Saint Martin guérissant un possédé* est une vaste et puissante composition. Saint Martin, revêtu de ses habits pontificaux, étend la main vers le possédé et le délivre du démon; ses religieux l'accompagnent. Du haut d'un balcon, le proconsul est témoin du miracle. Il y a du grandiose dans l'ordonnance de ce tableau; Jordaens s'y est élevé, par le style, au-dessus de ce qu'il est habituellement. On ne trouve rien de plus largement conçu, comme mise en scène, dans l'œuvre de Rubens. La cou-



H. BROWN & C. ANGLIA

AMSTERDAM

MUSÉE DE BRUXELLES.



**LES DONNÉES ET LES OCCUPATIONS
DE L'AUTOMNE.**

(Jacques Jordaens.)

leur est montée à ce degré de chaleur qu'affectionnait l'artiste, et qui le conduit souvent à des effets si faux, en même temps que si énergiques. En voyant les figures empourprées de son tableau, on les dirait éclairées par un incendie plutôt que par la lumière du jour. Si le *Saint Martin* inspire des réflexions critiques à côté de la louange, en présence de l'allégorie des *Dons de l'Automne*, on ne peut qu'admirer et admirer encore. Jordaens s'est trouvé là sur son terrain; il lui était permis de se livrer à ses instincts matériels. Tout est d'une admirable exécution dans cette bacchanale. Le vieux satyre qui porte un petit faune sur ses épaules, la nymphe nue qu'on voit debout et par derrière, sur le premier plan, celle qui est couchée, les arbres, les fruits, les accessoires, tout est d'une couleur splendide et d'un faire prodigieux. Si la peinture était moins parfaite, on se récrierait sur le peu de décence du tableau; mais telle est la magie de l'art, qu'il absorbe l'attention aux dépens de la réalité. Plus la nature est rendue avec fidélité, plus on s'en détache pour ne songer qu'aux moyens d'exécution mis en œuvre par l'artiste. Des corps humains dépouillés de vêtements représentent des nudités lorsqu'ils figurent dans une composition traitée par un peintre inhabile; par un maître, c'est le nu, la partie la moins matérielle de l'art.

Le musée de Bruxelles ne possède de Gérard de Lairesse, l'artiste liégeois, qu'un tableau peu important représentant *la Mort de Pyrrhus*. Peintre, poète et musicien, Lairesse était doué d'une de ces heureuses organisations qui s'appliquent avec succès à toutes choses. Ce n'était pas un artiste à conceptions énergiques; mais il avait le sentiment de l'harmonie des lignes et des couleurs. A défaut de génie, il brillait par le goût.

Les Français nous prennent parfois nos artistes pour les classer parmi ceux de leur nation. C'est ainsi qu'ils rangent Philippe de Champagne, né et élevé à Bruxelles, au nombre des peintres de l'école française. A la vérité, Philippe de Champagne habita longtemps Paris, où il exécuta ses travaux les plus considérables; mais les Français ont-ils cédé à l'Italie leur Nicolas Poussin, qui passa à Rome la plus grande

partie de sa vie? Philippe de Champagne est Belge, parfaitement Belge; nous le réclamons hautement. *La Présentation au Temple*, qu'on voit au musée, est un des tableaux capitaux de ce maître. Nous en parlerons plus loin, en mentionnant une circonstance qui lui donne un intérêt de plus. Le livret attribue à Philippe de Champagne une suite de dix compositions, où sont retracés des miracles de la vie de saint Benoît. Le livret a peut-être raison; mais ces tableaux ne sont pas très-dignes du maître. Un *Saint Joseph*, un *Saint Ambroise*, un *Saint Étienne*, un *Saint Charles Borromée*, une *Sainte Geneviève*, font plus d'honneur à son pinceau.

Van der Meulen est encore un de ces hommes remarquables que le



gouvernement inintelligent qui présidait aux destinées de la Belgique laissa passer à l'étranger dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Ne trouvant pas dans son pays les encouragements dus à son talent, l'habile artiste que Bruxelles avait vu naître se rendit à Paris, où Colbert, sous les yeux de qui un de ses tableaux était tombé par hasard, l'avait appelé. Il devint le peintre des conquêtes de Louis XIV, et se trouva, la palette à la main, partout où triompha le grand roi. Le malheur voulut qu'il fût appelé à célébrer les défaites de son propre pays.



MUSÉE DE BRUXELLES.



LE SIÈGE DE TOURNAI PAR LOUIS XIV.

(Ant. F. Van der Meulen.)

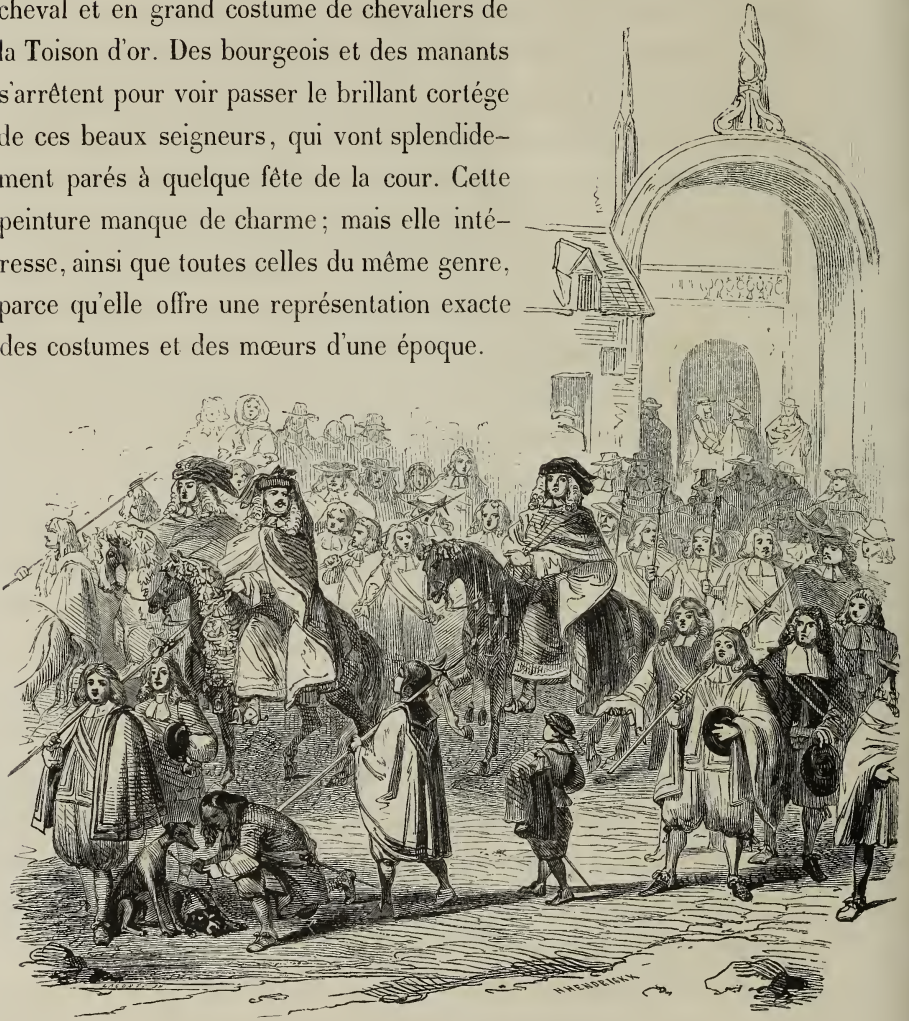
Refuser d'accomplir cette pénible mission eût été d'un plus grand caractère; mais il faut avoir une indulgence pour toute faiblesse, et la faute qui nous a valu de précieux monuments d'art est plus excusable qu'aucune autre. *Le Siège de Tournai* est une des plus belles compositions de Van der Meulen; les groupes y sont merveilleusement disposés, les figures sont dessinées avec l'esprit qui caractérise le maître et le paysage offre un intérêt qui ne le cède pour ainsi dire point à celui des premiers plans. On voit dans ce tableau, comme dans tous ceux où le peintre officiel de Louis XIV traita des sujets semblables, on voit, disons-nous, que son auteur ne s'est pas inspiré de froids récits: il a tout vu par lui-même, et les scènes de la vie des camps qu'il a rendues ont cet air de vérité auquel on reconnaît, à la première vue, l'étude faite d'après nature.

Quand nous aurons cité, parmi les artistes flamands dont les œuvres figurent au musée de Bruxelles, Henri De Clerck, Backereel, Quellin le Vieux, Gilles Smeyers, Corneille Schut et Van Loon, nous aurons passé en revue toute la catégorie des peintres d'histoire.

Viennent ensuite les petits maîtres. Ce n'est pas là, il faut le dire, la partie riche du musée de Bruxelles. Nous avons dit comment cette galerie s'était formée, comment les tableaux enlevés aux églises et aux couvents en avaient fourni les premiers éléments. Elle ne s'est enrichie, depuis sa fondation, que d'un très-petit nombre de productions des écoles anciennes. Quant aux petits panneaux signés de noms célèbres, et que les amateurs couvrent d'or lorsqu'ils apparaissent dans les ventes publiques, la ville de Bruxelles n'était pas assez riche pour en poursuivre l'enchère. Espérons que les lacunes qui existent dans la suite des peintres de l'école nationale seront, au fur et à mesure que les occasions s'en présenteront, comblées par les soins du gouvernement, auquel est échue l'administration des collections d'objets d'art de la capitale.

Citons, comme tenant à la peinture historique à cause de la scène qu'il reproduit et par les noms des personnages mis en action, un tableau de Tilbourg que ses proportions obligent à classer parmi les tableaux de genre. Les princes de Ligne, de Chimay, de Rubempré, de la Tour

et Taxis et le duc d'Arenberg, sortent du palais des ducs de Brabant à cheval et en grand costume de chevaliers de la Toison d'or. Des bourgeois et des manants s'arrêtent pour voir passer le brillant cortège de ces beaux seigneurs, qui vont splendidement parés à quelque fête de la cour. Cette peinture manque de charme; mais elle intéresse, ainsi que toutes celles du même genre, parce qu'elle offre une représentation exacte des costumes et des mœurs d'une époque.



Le musée a fait depuis peu de temps l'acquisition d'un curieux tableau de Pierre Breughel, appelé Breughel *d'Enfer* à cause de sa prédilection pour les sujets qui comportaient l'intervention de personnages diaboliques, sur lesquels il aimait à exercer en toute liberté sa capricieuse fantaisie. La composition dont nous voulons parler représente *la Chute des anges rebelles et leur transformation en esprits des ténèbres*. L'artiste a déployé, suivant son habitude, une rare faculté

d'invention dans la création des monstres de toute forme et de toute nature qui peuplent un monde fantastique. On excuse le manque de goût en faveur de la fécondité et de l'originalité de l'imagination.

La Kermesse de village, de Van Thulden, est une composition pleine de mouvement, qui dépasse les proportions habituelles du genre. Les figures sont bien groupées et peintes vigoureusement. Les divers incidents d'une orgie champêtre sont rendus avec une effrayante vérité. Sous le prétexte de ne rien omettre qui pût contribuer à l'exactitude du portrait, le peintre a placé dans son tableau des épisodes d'un goût détestable que l'imagination du spectateur n'est même pas appelée à compléter, tant il a eu soin de ne rien dissimuler. On loue, en présence de cette composition bizarre, la force du coloris et la hardiesse de la touche; mais on ne peut pas n'être point choqué de l'obscénité des images représentées.

Une *Dispute de joueurs*, par Adrien Brauwer, est peu digne de ce peintre. Nous en dirons autant d'un *Extérieur rustique* de Teniers, ou qui est, du moins, en partie de la main de ce maître, car le second plan et le fond du paysage sont attribués à Van Houtter, de Bruxelles. Signalons, au contraire, *le Carnaval sur la glace*, près des murs d'Anvers, par Adrien Van Nieuwlandt, et un *Alchimiste* de David Reykaert. La *Tabagie flamande*, de Van Craesbeke, est un morceau insignifiant. Il est peu de modeste cabinet d'amateur où l'on ne trouve de ces *petits flamands* plus capitaux.

Il n'est pas de genre que ne puisse ennoblir le talent. Quoi de plus insignifiant en soi qu'une composition dans laquelle l'artiste n'a fait entrer que du gibier mort, des fruits et quelques accessoires? Une grande exécution peut cependant donner beaucoup de valeur à un tableau formé de tels éléments. Voyez, par exemple, le Sneyders que possède le musée de Bruxelles : un chevreuil, un cygne, un paon, différentes pièces de gibier et des fruits, sont étalés sur une longue table. Certes, c'est là un sujet peu fait pour émouvoir; mais tous ces objets, groupés d'ailleurs avec intelligence, sont rendus avec tant de vérité, si largement traités et d'une si belle couleur, qu'on ne songe point à l'absence d'intérêt.

Parmi nos paysagistes, Van Artois tient incontestablement le premier rang. Ce n'était pas un de ces artistes patients, qui s'attachent de préférence aux petits détails et qui croient avoir reproduit fidèlement la nature, parce qu'ils ont peint chaque brin d'herbe avec une conscience désespérante. Ce qu'il voyait dans un paysage et ce qu'il s'attachait à rendre, c'était l'aspect général, l'ensemble des effets; c'étaient les grandes masses d'ombre et de lumière; c'était enfin ce que le regard embrasse dans la contemplation d'un paysage. Le musée possède de beaux Van Artois. N'oublions pas de citer un tableau fort curieux auquel ce maître a mis la main, et qui est le fruit d'une triple association. Ce tableau représente *la Conversion de saint Hubert*. Le saint est à genoux devant le cerf dont la tête est surmontée d'un crucifix; des chiens sont près de lui; plus loin se tient un écuyer avec des chevaux. Trois artistes célèbres ont coopéré à l'exécution de cette œuvre collective; Crayer a peint la figure du saint, Sneyders s'est chargé des animaux, et Van Artois a fait le paysage. La répétition de ce *Saint Hubert* se trouve à



Ommegang

Louvain dans l'église de Saint-Jacques. Parmi les paysagistes viennent encore Asselin et Huysman d'Anvers. Le *Site des Ardennes*, avec figures et animaux, par Ommegang, est une des belles productions du maître.

Quand on peint des fleurs, il faut les peindre comme Daniel Seghers. Les deux encadrements faits par cet artiste pour une tête de Vierge de Corneille Schut, et pour un Christ en grisaille d'Érasme Quellin, sont des chefs-d'œuvre de patience, de goût et de délicatesse

Tels sont les principaux monuments du mérite et de la gloire de nos peintres qui figurent au musée de Bruxelles. Les autres écoles y sont

MUSÉE DE BRUXELLES.

LA CONVERSION DE SAINT ERIC.

(Van Arthoys, de Crayer et Segers.)



également représentées, mais d'une manière moins brillante. Dans l'école italienne, on remarque une belle esquisse des *Noces de Cana* de Paul Véronèse, et une *Sainte Catherine adorant Jésus* du même maître; deux portraits attribués au Titien, qui ne sont pas de lui, mais dans lesquels on trouve un faire magistral; un ex-voto de Guerchin, des compositions plus ou moins importantes et plus ou moins authentiques du Guide, de l'Albane, de César Procacini et du Calabrese. Dans l'école allemande, un délicieux portrait de Thomas Morus par Holbein. Dans l'école hollandaise, un portrait de Rembrandt; un tableau de Ferdinand Bol, représentant un vieillard accoudé sur une table où l'on voit une sphère et une tête de mort; de charmants paysages de Wynants; un effet de lumière de Schalken, tels que ce peintre les affectionnait; un Gérard Dow, merveille d'art et de patience; des tableaux de Ruysdael, de Berghem, de Cuyp, de Moucheron, de Bakhuysen, etc., qui ne sont que de très-faibles spécimens de leurs talents. Quant à l'école française, elle n'existe pas à notre musée, car c'est à peine si l'on doit mentionner des ouvrages plus que médiocres de Lesueur et de Simon Vouet.

Parlons maintenant de nos églises, jadis si riches en monuments de toute nature et ruinées par des événements que nous avons déjà indiqués, de nos églises qui furent pendant plusieurs siècles les seuls musées où se conservaient les chefs-d'œuvre de nos artistes. Nous ne reproduirons pas, relativement à l'âge des monuments et au style de leur architecture, des détails historiques et techniques qui ont été donnés déjà dans *la Belgique monumentale*, ouvrage dont le nôtre est le complément. Rarement nous nous arrêterons devant la masse imposante de ces édifices; nous pénétrerons à l'intérieur pour en décrire les détails. Disons cependant, avant de passer le seuil de la cathédrale de Bruxelles, que les travaux de restauration de ce beau monument, entrepris il y a quelques années et poursuivis avec persévérance, sont exécutés de manière à en assurer la conservation. On ne s'est pas borné à dissimuler sous un replâtrage trompeur les outrages du temps. Les parties endommagées ont été refaites en bonne et solide pierre, sous une direction intelli-

gente, par des ouvriers-artistes qui ont lutté sans désavantage avec la pratique habile des modestes bâtisseurs du moyen âge. Les ornements brisés ont été rétablis et les niches garnies de nouveau des figures de saints et de princes qui en avaient été arrachées. La restauration des monuments est une conquête de notre siècle. Combien n'eût-on pas conservé d'édifices intéressants, si l'on n'avait pas imaginé aussi tard d'en arrêter la destruction?

Il est impossible de n'être pas frappé, en entrant à Sainte-Gudule, de l'aspect imposant de ce vaste édifice. En examinant de près les détails de son architecture, on voit qu'elle manque d'unité. Des différents architectes qui ont dirigé à plusieurs époques les travaux de son édification, aucun ne s'est cru forcé de suivre le plan de son prédécesseur; mais ces anachronismes, que l'analyse fait apercevoir, ne nuisent pas à l'effet saisissant de l'ensemble.

Parmi les curiosités de l'art ancien que possède encore Sainte-Gudule, figurent en première ligne les magnifiques verrières qui décorent plusieurs de ses fenêtres. S'il serait difficile de prouver que la Belgique fut le berceau de la peinture sur verre, on est fondé à dire que nulle part cet art ne fut pratiqué à une époque plus reculée que dans nos provinces. Suivant Guichardin, les Belges trouvèrent des procédés perfectionnés pour joindre les fragments de verre à l'aide du plomb, procédés sans lesquels l'exécution des compositions un peu compliquées était impossible. De son côté, Arnould Van der Horst, peintre de Nimègue, établi à Anvers, inventa le moyen de mêler les couleurs au cristal de façon à les rendre inaltérables. Jusqu'au quinzième siècle, l'emploi des vitraux peints dans la décoration des édifices religieux fut peu répandu; à dater de cette époque, il devint presque général en Belgique, du moins dans les villes et dans les monastères de quelque importance. Ce furent en général des présents conseillés par la piété et aussi par la vanité humaine, car les nobles donateurs manquaient rarement de faire placer leurs armoiries dans une partie apparente du tableau représenté. Guichardin, dans sa *Description d'Anvers*, cite parmi les peintres verriers: Théodore et Jean Stas, de Campen; Jean

Haeck, d'Anvers; Corneille de Bois-le-Duc; C. Van Dael, d'Anvers; Josse Vereyen, d'Anvers, dont Charles-Quint estimait le talent, et Jacques de Vriendt ou Floris, d'Anvers. Ces artistes avaient laissé en Belgique de nombreux ouvrages dont il ne nous reste malheureusement que des descriptions données par les auteurs du temps; car la plupart des verrières peintes qui ornaient nos églises ont disparu, soit qu'elles aient été brisées volontairement ou par accident, ou bien encore qu'elles aient été vendues par ceux en qui devrait être tout esprit de conservation. Il n'y a pas longtemps qu'un spéculateur acheta, des religieux propriétaires de l'abbaye du Parc, les beaux vitraux de leur chapelle représentant, en quarante-deux sujets, la vie de saint Norbert avec les saints de l'ordre des Prémontrés et les armoiries de tous les abbés du monastère jusqu'en 1635.

De tous les vitraux qui ont échappé à la destruction en Belgique, ceux de Sainte-Gudule sont incontestablement les plus remarquables. Il est merveilleux que ces fragiles monuments aient été conservés intacts; tandis que des ornements de bois, de marbre et de fer ont été arrachés et brisés.

La chapelle actuelle du Sacrement des Miracles fut bâtie dans la première moitié du seizième siècle. Le 18 février 1533, Philippe de Lannoy, seigneur de Molembais, en posa la première pierre au nom de Marie de Hongrie, et les travaux furent achevés en 1539. Il y avait autrefois dans cette chapelle sept fenêtres ornées de vitraux; il en reste seulement quatre aujourd'hui. Le premier vitrail, à partir de la gauche, représente Jean III et Catherine son épouse. Il fut peint en 1542 par Jean Haeck, d'Anvers, d'après les dessins de Michel Coxie. Les comptes de la fabrique de Sainte-Gudule, en nous donnant l'indication exacte du prix payé à ces artistes pour leurs travaux, nous fournit une preuve du désintéressement des peintres de cette époque, désintéressement d'autant plus frappant, qu'il contraste avec les idées et les actes des peintres de nos jours. Michel Coxie reçut soixante-dix florins pour ses dessins, et Jean Haeck trois cent cinq florins pour l'exécution du vitrail. Ce Jean Haeck est qualifié de *glazemaecker*, vitrier,

de même que la plupart des sculpteurs du temps étaient désignés sous le nom de *tailleurs de pierre*. En revanche, au siècle où nous vivons, il n'est pas de maçon qui ne se dise artiste. Le deuxième vitrail fut peint en 1547, également par Jean Haeck, sur les dessins de Michel Coxie ; il représente Marie et Louis II de Hongrie. Le troisième a pour sujet Éléonore et François I^{er} ; au second plan est saint François à qui un ange présente une palme. Pour payer ce vitrail, l'ambassadeur de France remit à la fabrique de l'église, de la part de ses souverains, la somme de quatre cents florins. Van Orley s'était engagé à fournir les dessins des autres fenêtres, qui étaient au nombre de quatre ; mais la mort le surprit avant qu'il eût terminé cet important travail. Quelques esquisses qu'il avait préparées furent cédées par son fils Jérôme à l'église, qui ne put pas s'en servir et qui dut avoir recours à d'autres artistes. Haeck peignit le quatrième vitrail sur des dessins qu'il se procura et dont on ne connaît pas l'auteur.

Les deux premiers vitraux sont d'un beau style et d'une exécution parfaite. Les figures s'y détachent sur un fond d'architecture formé de riches portiques autour desquels règnent des frises et des bas-reliefs qui font illusion, tant ils sont faits d'un pinceau délicat, tant le jeu des ombres et des lumières y est bien observé. Celui qui est tout entier de Van Orley, dessiné de sa main et peint par lui, est supérieur encore aux deux précédents. La magnificence de l'ornementation n'est égalée que par son bon goût ; la profusion des détails y est réglée avec un ordre qui établit entre eux cette harmonie si nécessaire dans les arts. C'est le style renaissance le mieux caractérisé. La figure de François I^{er} est d'une grande ressemblance. On admire dans ce travail la variété, l'éclat et la transparence du coloris. Van Orley était remarquablement habile dans la pratique de la peinture sur verre ; M. Lenoir en fournit une preuve dans son traité historique de cet art, lorsqu'en parlant des vitraux provenant de la maison des Célestins, à Paris, il s'exprime ainsi : « L'exécution en est attribuée à Bernard Van Orley, né à Bruxelles et qui florissait en 1535. Ils offrent des difficultés vaincues bien singulièrement. Dans un ornement où l'artiste avait besoin

d'une draperie bleue semée de fleurs de lis, il s'est servi d'un verre non pas bleu dans sa pâte, mais bleu sur les deux faces, puis il a fait creuser dans son verre des fleurs de lis qu'il a peintes en jaune, et, après cette opération, il a ombré le tout comme il convenait. » Il y a également dans le vitrail de Sainte-Gudule une draperie bleue semée de fleurs de lis jaunes. Nous ignorons si Van Orley s'est servi du même procédé pour l'exécuter, n'ayant pas pu voir son travail d'assez près pour nous en assurer; mais il y a lieu de le supposer. La quatrième fenêtre, celle qui a été peinte par Jean Haeck sur des dessins de son choix, est très-inférieure aux autres, surtout sous le rapport de la composition.

Avant de quitter la chapelle du Saint-Sacrement, signalons les élégantes sculptures des sept tabernacles qui s'élèvent contre les murs et dont les niches renferment des statues de princes et d'évêques. Ces sculptures, ainsi que celles des autres ornements d'architecture, sont de Henri Van Pede, un de ces praticiens intelligents et habiles dont on ne retrouve plus les noms que par hasard. Trois grands mausolées en marbre s'élèvent sous les fenêtres dont nous venons de décrire les magnifiques verrières. L'un d'eux, où sont déposés les restes de Pierre Roose, président du conseil privé, mort en 1673, est surmonté d'un groupe en marbre qui représente le Temps emportant un médaillon sur lequel est figuré un buste d'homme et qu'un génie s'efforce de retenir.

La chapelle du Saint-Sacrement était autrefois ornée de tableaux de nos grands maîtres; mais elle en fut dépouillée dès le commencement du dix-huitième siècle, les marguilliers ayant été autorisés à les vendre, par résolution du 25 février 1706, pour faire face à la dépense que devait occasionner la construction d'une boiserie et de nouvelles orgues. Nous constatons le fait pour montrer que ce ne sont pas seulement les révolutions qui ont privé nos églises des objets d'art dont elles étaient si riches autrefois, et que l'ignorance de ceux qui administraient leurs affaires temporelles a beaucoup contribué à les appauvrir sous ce rapport.

On a longtemps attribué à Rubens les dessins des vitraux qui garnissent les fenêtres de la chapelle de Notre-Dame. C'était une erreur. Decamps, dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, dit, sans plus de fondement, qu'ils sont d'Abraham Diepenbeck. Les quatre fenêtres de cette chapelle ont été peintes par J. De La Baer, d'Anvers, sur les dessins de Théodore Van Thulden, de Bois-le-Duc. On en trouva la preuve lorsqu'on découvrit, en 1773, dans les combles, au-dessus des voûtes de la chapelle, les dessins originaux de ces vitraux, et quand on lut sur l'un d'eux cette inscription : *Joannes De La Baer Antverpiensis pictor. Designatis a Theodoro Van Thulden, anno 1656, habitante Silva Ducis*. Chacun de ces cartons a la grandeur d'une fenêtre entière et reproduit la composition sur l'échelle même de l'exécution.

Chaque vitrail est formé de deux parties superposées et séparées par un morceau d'architecture. La partie supérieure est remplie par une composition dont le sujet est tiré du Nouveau Testament; au bas sont des portraits de souverains et de princes dans l'attitude de la prière. Le premier vitrail, à partir de l'autel, a pour sujet la Présentation de la Vierge; au-dessous est Ferdinand III avec sa femme Éléonore. Le soleil, emblème choisi par l'empereur, n'a pas été oublié, non plus que l'ambitieuse devise : *Orbi sufficit unus*. Le Mariage de la Vierge est représenté sur le deuxième vitrail; le portrait est celui de Léopold I^{er}. L'Annonciation forme le sujet du troisième; au bas sont Albert et Isabelle avec leurs patrons. Enfin, la Visitation est figurée sur le quatrième vitrail où l'on voit aussi l'archiduc d'Autriche. Ces quatre compositions sont riches et tout à fait dans le goût de l'école de Rubens. L'exécution en est large et facile; mais le style n'y est pas aussi pur que dans les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, et les couleurs n'y ont pas autant de transparence.

L'autel de marbre blanc et noir, que surmontait autrefois un tableau de Philippe de Champagne, est de Jean Voorspoel, élève de Duquesnoy. Le plan en est hardi; c'est de cette large ornementation du dix-septième siècle, qui n'avait ni l'inépuisable variété du gothique, ni la finesse de goût du style renaissance, mais qui portait en elle le signe de la puis-

sance. Il est fâcheux que la table de l'autel, faite simplement de bois peint en blanc, ne soit pas plus en harmonie avec l'ensemble sévère de l'œuvre de Jean Voorspoel. Tous les travaux modernes exécutés dans nos églises, à titre de réparation ou d'embellissement, se distinguent par leur mauvais goût. Comme le clergé entendait mieux autrefois la dignité du culte et le véritable intérêt de la religion !

La statue de la Vierge, placée au-dessus de l'autel, est d'Arnould Quellin. On en peut louer le sentiment.

En interdisant les inhumations dans les églises, l'autorité civile a peut-être pris une bonne mesure hygiénique ; mais s'il en avait toujours été de même, nos édifices religieux seraient privés d'une des parties les plus remarquables de leur ornementation intérieure. Les magnifiques tombeaux qu'y élevait la reconnaissance quelquefois et plus souvent la vanité, fournissaient aux sculpteurs l'occasion de tailler largement dans de grands blocs de marbre. Si l'on supprimait les mausolées qui garnissent le chœur et les chapelles de la plupart de nos vieilles et imposantes églises, on serait surpris de leur nudité. A l'un des côtés de l'autel de la Vierge, s'élève le tombeau du seigneur d'Isembourg, sculpté par Jean Voorspoel. L'illustre mort est couché ; deux soldats paraissent le contempler dans son dernier sommeil ; un génie soulève un rideau pour découvrir le monument. Tout cela n'est pas de la sculpture parfaite ; mais il y a des parties d'une exécution louable. Les autres mausolées qu'on voit dans la même chapelle n'offrent aucun intérêt d'art.

Dans les fenêtres qui surmontent les portes latérales, nous retrouvons de magnifiques vitraux, représentant, l'un Charles-Quint et sa femme, l'autre Marie de Hongrie et son époux. Tous deux ont été peints en 1538 par Van Orley et sont dignes de ce maître. Il est probable que les onze fenêtres du chœur ont été garnies de vitraux ; mais il n'en reste plus que cinq auxquelles ces splendides ornements aient été conservés. Ce sont encore des portraits de souverains, savoir : l'archiduc Maximilien et Marie de Bourgogne ; Philippe le Beau et Jeanne d'Aragon ; Charles-Quint et Ferdinand son frère ; Philippe II

et Marie de Portugal; Philibert de Savoie et Marguerite d'Autriche. Tous ces personnages sont à genoux, tous dans la même attitude; mais lorsqu'on songe au lieu dans lequel on est et dans lequel on les voit, la monotonie de leur pose ne peut causer une mauvaise impression.

De tous les vitraux de Sainte-Gudule, celui qui offre la composition la plus importante occupe dans toute son étendue la large fenêtre du frontispice de l'église. C'est un *Jugement dernier* peint par Jacques de Vriendt, plus connu sous le nom de *Floris*. Sous le rapport du coloris, de la science du dessin et du goût des accessoires, il est inférieur à ceux de Van Orley et de Diepenbeck; mais l'étendue de la scène qu'il embrasse, l'agencement bien combiné des groupes et la naïveté des figures, lui donnent un intérêt particulier. Ce vitrail fut offert à la cathédrale de Bruxelles par Érard de la Marck, évêque de Liège; on y voit le portrait de ce prélat, ses armoiries et le millésime de 1528.

La chaire de Sainte-Gudule est un des plus riches monuments de ce genre que possèdent les églises de la Belgique. Henri Verbruggen, d'Anvers, la fit en 1699 pour le couvent des Jésuites de Louvain. Elle n'était pas originairement telle qu'on la voit aujourd'hui. Adam et Ève, chassés du paradis terrestre par un ange et poursuivis par la Mort, supportent le globe qui forme la chaire. Le serpent s'enroule autour d'un arbre; la Vierge l'écrase avec la croix. Tel est le groupe principal de la chaire actuelle; telle était toute la composition conçue par Verbruggen. Les buissons sur lesquels se jouent des animaux ont été ajoutés vers la fin du siècle dernier par un sculpteur nommé Vanderhaegen. L'artiste a montré plus de malice que de galanterie, en plaçant du côté d'Ève un paon, un singe et un perroquet, symboles de l'orgueil, de la ruse et de l'intempérance de langue; Adam a de son côté un aigle et un corbeau.

Les confessionnaux de Sainte-Gudule ne sont pas, en général, remarquables; plusieurs églises des autres villes de la Belgique en possèdent qui témoignent davantage de l'habileté de nos artistes des siècles derniers dans la pratique de la sculpture en bois. Cependant ils ne sont

pas dépourvus de mérite. A défaut de finesse, il y a de la pureté dans le dessin des grandes figures placées de chaque côté de l'entrée. Cette pureté n'est pas, il faut le dire, une qualité qui compense, dans la sculpture en bois, l'absence de naïveté. La capricieuse fantaisie des artistes du moyen âge, leur imagination féconde et souvent bizarre, la richesse des détails de l'ornementation qui sert à la mise en scène de leurs naïfs tableaux, valent bien mieux, pour cet art spécial, que la régularité des formes cherchée à des époques plus rapprochées.

Les grandes statues d'apôtres appliquées contre les colonnes de la grande nef ne sont évidemment pas en harmonie avec le plan de l'édifice. Elles alourdissent les colonnes qu'elles semblent écraser sous leur masse pesante. Loin d'être un ornement pour l'église, elles la déparent, suivant nous, en rompant l'harmonie de ses lignes. Les statues de saint Pierre et de saint Philippe sont de Van Milder, d'Anvers; celles de saint Jacques, de saint André et de saint Thadée sont de Lucas Fayd'herbe; celles de saint Paul, de saint Thomas, de saint Mathias et de saint Barthélemy sont de Jérôme Duquesnoy; enfin, celles de saint Jean, de saint Simon et de saint Matthieu sont de Tobias.

Il n'y a plus à Sainte-Gudule, jadis si riche en monuments de la peinture, de tableaux dignes de cette cathédrale. On y voit encore, à la vérité, deux tableaux de Van Coxie; mais ils appartiennent à une période de la carrière de l'artiste où son talent touchait à la décadence. L'un représente des épisodes de la vie de la Vierge et fut peint en 1592; une inscription mise derrière le panneau nous apprend que Van Coxie était alors âgé de quatre-vingt-douze ans. Le second tableau a pour sujet *la Mort et l'ensevelissement de Jésus-Christ*. Ces deux compositions sont placées dans les transsepts.

Nous ne citerons que pour mémoire les paysages de Van Artois, de Van Heil, de Coppens et de L. Achtschellinck qui se trouvent dans la chapelle de Notre-Dame. Ils ne sont pas au nombre des meilleures œuvres de leurs auteurs. Probablement aussi ils auront souffert de l'humidité, et d'ailleurs ils sont placés de manière à ce que leur mérite, en eussent-ils davantage, ne puisse guère être apprécié.

Sainte-Gudule possède des tapisseries qui sont exposées les jours de grande fête aux regards des fidèles. La Belgique fut renommée au moyen âge pour ses fabriques de tapis et de tapisserie, dont elle avait rapporté d'Orient, à l'époque des croisades, les premiers modèles. Bruges avait déjà au quinzième siècle des manufactures en grande activité. Quand Marguerite d'York vint dans cette ville pour s'unir au duc Charles de Bourgogne, une des salles où elle fut reçue était « par les costez tapissée et tendue d'une riche tapisserie d'or, d'argent et de soie. » Plus tard, ce fut Bruxelles qui eut la prééminence dans cette industrie artistique; Bruges, Ypres et Arras durent lui céder le pas; la supériorité de ses fabriques était si bien établie au commencement du seizième siècle, que le pape Léon X leur confia le soin d'exécuter les fameuses tapisseries dont Raphaël avait fait les cartons. Les tapisseries de Sainte-Gudule ne sont pas aussi anciennes qu'on le croit communément. Vers le milieu du seizième siècle, un grand personnage avait fait don à l'église de deux tapisseries représentant l'*Histoire du Sacrement des miracles*. Elles disparurent dans le pillage de 1579. Deux siècles après, un particulier en donna deux nouvelles qui reproduisaient des sujets relatifs à la profanation des hosties. Quatre autres tapisseries furent faites en 1785 aux frais du chapitre et complétèrent les six que l'on voit aujourd'hui. L'opinion qui attribue à ces ornements de notre cathédrale une origine ancienne est donc erronée. Il suffit de les voir pour s'en convaincre.

MM. Henne et Wauters ont prouvé, dans leur *Histoire de Bruxelles*, au moyen d'un titre authentique, que l'église du Sablon ne fut pas fondée, comme on le croit, par le duc de Brabant Jean I^{er}, en commémoration de la bataille de Woeringen. L'église actuelle du Sablon ne remonte qu'au commencement du seizième siècle; elle eut pour première origine une chapelle commencée en 1304. L'église du Sablon est une de celles qui ont le moins souffert des événements qui ont privé nos édifices religieux d'une partie de leurs ornements. La protection spéciale des corporations empêcha qu'elle fût dévastée dans les troubles du seizième siècle, et quand vint l'époque

calamiteuse de l'occupation française, son desservant ayant prêté serment à la république, elle fut épargnée par les émissaires de la Convention.

L'intérieur de l'église du Sablon est très-orné. Des statues ont été appliquées, au dix-septième siècle et au dix-huitième, contre les piliers de la grande nef, du chœur et des nefs latérales. Elles ne sont pas, comme celles de Sainte-Gudule, trop massives relativement à la place qu'elles occupent; on peut leur reprocher, au contraire, l'exiguïté de leurs proportions. Ce défaut n'existât-il pas, on ne pourrait que désapprouver ces applications de statues contre les piliers d'une église. Quand les architectes du moyen âge et de la renaissance voulaient introduire des figures dans l'ornementation des édifices qu'ils construisaient, et c'était souvent leur fantaisie, ils avaient soin de disposer, pour les recevoir, des niches où elles s'encadraient tout naturellement; ils ne les accrochaient pas, comme on l'a fait après coup à Sainte-Gudule et à l'église du Sablon, au flanc des colonnes, pour lesquelles elles semblent être des excroissances incommodes. Ces statues sont d'ailleurs, pour la plupart, sans valeur comme objet d'art.

Voici une sculpture pour laquelle nous donnerions toutes les figures d'apôtres, de saints et de saintes qui chargent les piliers de l'église du Sablon; c'est le mausolée de Flaminus Garnier, secrétaire du prince de Parme. Ce monument est composé de six bas-reliefs de marbre blanc, encadrés dans un ensemble d'architecture en marbre noir, présentant une suite d'arcades fermées et séparées par des colonnes. Les sujets des bas-reliefs sont des scènes de la vie de la Vierge et de celle de son divin Fils. Ils ont cette grâce naïve qui fait le charme des compositions des anciens artistes, peintres, statuaires ou graveurs. Au-dessus des bas-reliefs, qui sont rangés par trois de front, est un élégant couronnement. Les divers compartiments sont séparés par des frises d'un travail délicat. On remarque, aux deux côtés du sommet des arcades dans lesquelles sont enchâssés les bas-reliefs du bas, de charmantes Renommées dont le mouvement est plein de grâce et de liberté. Il y avait dans ce monument de nombreuses parties dorées; on

en voit encore des vestiges. Les artistes du moyen âge et de la renaissance obtenaient d'excellents effets du mélange de l'or avec le marbre ou l'albâtre. Cependant on n'oserait pas les imiter de nos jours, sous peine de passer pour manquer de goût.

Dans la chapelle où se trouve le monument, et qui est la première à gauche en partant du chœur, on s'arrête avec plaisir devant un de ces tableaux que multipliait la piété des fidèles aux époques où la foi était sincère et généreuse dans ses manifestations. Ce tableau est formé de deux compartiments où l'on voit des personnages à genoux et les mains jointes; les hommes sont d'un côté, les femmes sont de l'autre. L'exécution en est pleine de mérite; il y a de la vérité dans la pose et dans l'expression des figures; les ajustements sont traités simplement et habilement. Nous regrettons de ne pas connaître le nom du peintre à qui l'on doit ce morceau distingué. Il nous semble appartenir à l'école qui précédait immédiatement Rubens. Pourquoi la piété ne se traduit-elle plus par ces dons d'objets d'art qui enrichissaient nos églises aux siècles derniers? Croit-on qu'on ferait un acte moins méritoire en dotant un édifice religieux d'un tableau, d'une statue ou d'une verrière peinte, qu'en lui donnant une somme d'argent? Presque tous les précieux monuments des arts qui encombraient jadis nos cathédrales étaient des dons de corporations ou de particuliers. Le clergé n'en achetait guère de ses propres deniers. Nous voudrions voir revivre, parmi ceux qui sont en position de le faire, l'usage de témoigner ainsi à la fois de leur piété et de leur goût pour les arts. Nos églises ont beaucoup à réparer dans leur parure intérieure. Il n'y aurait pas de mal à ce qu'elles reçussent un peu moins de numéraire et un peu plus d'objets contribuant d'une manière nécessaire, bien qu'accessoire, à la pompe du culte.

Dans la chapelle qui suit se trouve une *Apparition du cerf à saint Hubert* attribuée à Van Oost, œuvre des plus médiocres et qui ne nous paraît pas être du peintre qu'on désigne comme son auteur. Du reste, il faut se défier des indications données sur l'origine des tableaux de l'église du Sablon. Ne dit-on pas que neuf tableaux de Jean Van Eyck

ornent la sacristie de cette église? Il y a peu d'apparence qu'un pareil trésor restât obscurément déposé dans un lieu à peine accessible. Si ces tableaux étaient en effet de Van Eyck, on les eût mis à l'endroit le plus apparent de l'édifice, ou, plus probablement encore, on les eût vendus depuis longtemps. Ils ne sont, on peut en être assuré, ni de Van Eyck ni de son école.

On attribue aussi, mais d'une manière plus positive encore, à Van Coxie trois tableaux qui figurent dans le chœur au-dessus des stalles. Ici l'erreur est encore plus grossière. MM. Henne et Wauters s'y sont pourtant laissé prendre. Ils ont même ajouté, dans un moment de singulière distraction, à la désignation des sujets, que ces tableaux sont ornés de portraits de magistrats en costumes du dix-septième siècle, sans songer qu'à moins de le supposer doué de la faculté de lire dans l'avenir, il n'était guère possible d'attribuer à un peintre mort au seizième siècle des compositions où figuraient des personnages du dix-septième.

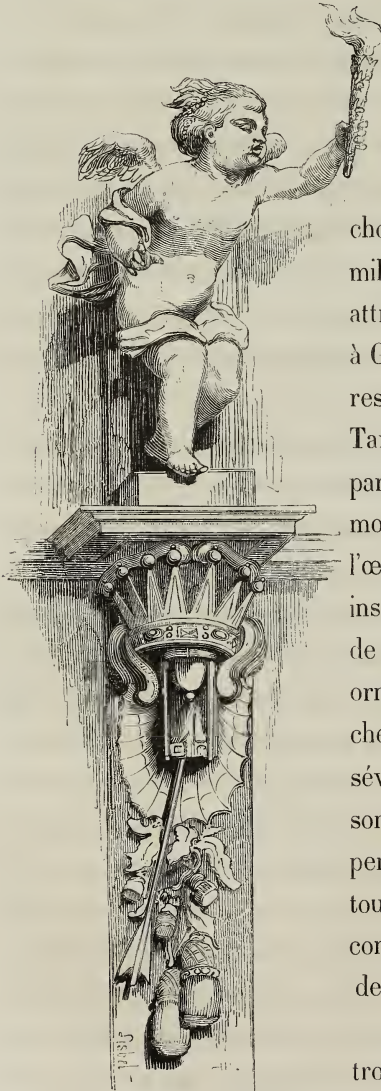
Le seul tableau de l'église du Sablon qu'on puisse louer, avec l'espèce d'ex-voto dont nous avons parlé plus haut, est un *Martyre de sainte Barbe* par Crayer. C'est de large et énergique peinture, dans laquelle on reconnaît la main du peintre d'Anvers.

Les fenêtres de la grande nef étaient autrefois ornées de beaux vitraux; il en reste encore des fragments, mais en si petit nombre et en si mauvais état, qu'on ne devine même plus les sujets représentés. Ces vitraux avaient été restaurés en 1628 par ordre de l'infante Isabelle.

La chaire, en bois sculpté, est d'un style pesant qui atteste déjà la décadence d'un art pratiqué jadis avec tant de succès en Belgique.

Vers le commencement du seizième siècle, une chapelle avait été élevée par l'ordre de François de Taxis près de l'entrée du chœur de l'église du Sablon, pour servir à la sépulture de sa famille. L'intérieur de ce lieu funèbre a été reconstruit deux siècles après. Ce n'est pas un des moindres ornements de l'église du Sablon. La chapelle est divisée en deux compartiments éclairés chacun par une lanterne d'où se répand, sur les sculptures qu'elle renferme, une lumière égale et

douce. Le tombeau des princes de la Tour et Taxis, qui se trouve dans le premier compartiment, est surmonté d'un groupe en marbre sculpté par Cosyns et représentant le Temps cherchant à s'emparer d'une chaîne que tient la Vertu. Au-dessus de ces deux figures se déploie la Renommée; au-dessous on lit l'inscription *Virtus non tempus*. Dans la partie la plus reculée de la chapelle une statue de sainte Ursule, par Henri



Duquesnoy, est encadrée dans une niche en marbre noir. On voit en différentes places des génies accompagnés d'attributs allégoriques relatifs à la mort et aux vanités des

choses humaines. Celui qui est placé au milieu du panneau de droite, et qu'on attribue avec grande apparence de raison à Grupello, a sur toutes les autres figures qui ornent la chapelle de la Tour et Taxis une grande supériorité. Tout est parfait dans cette petite figure : dessin, mouvement, expression et modelé. C'est l'œuvre d'un maître et d'un maître bien inspiré. L'aspect général de l'intérieur de cette chapelle, où les statues et les ornements, en marbre blanc, se détachent sur un fond de marbre noir, est sévère. Les couleurs trop vives des blasons qui entourent la coupole en rompent seules la tranquille harmonie. Le tout a subi depuis peu une restauration complète, exécutée aux frais du prince de la Tour et Taxis qui réside à Vienne.

A la droite de l'entrée du chœur se trouve une chapelle construite sur le plan de celle de la Tour et Taxis; mais d'un tout autre style, quant à

l'ornementation. Au lieu de marbre noir, les murs sont revêtus de boiserie sculptées et dorées dans lesquelles sont enchâssées des reliques. Peut-être le style n'en est-il pas assez sévère; mais on ne peut s'empêcher de reconnaître que cette chapelle porte un cachet particulier de richesse et d'élégance. D'ailleurs sa destination n'a rien de funèbre comme l'autre.

Si nous avons voulu écrire une histoire chronologique des monuments de Bruxelles, nous aurions dû donner à l'église de la Chapelle la première place parmi les édifices religieux de cette capitale; mais notre but ayant été surtout de passer en revue les objets d'art qu'ils renferment, nous les avons classés suivant l'importance qu'ils ont à cet égard. Le chœur et les transepts de l'église de la Chapelle forment un des rares spécimens de l'architecture dite *de transition* qui se soient conservés en Belgique. Cette partie de l'édifice remonte au douzième siècle. Le chœur, auquel vinrent se rattacher à des époques plus rapprochées les autres parties de l'église actuelle, fut originellement une chapelle élevée par Godefroid I^{er}, qui en posa la première pierre en l'honneur du Saint Sépulture et de Notre-Dame. Les nefs sont de style ogival et fort belles; elles furent reconstruites entre les années 1424 et 1483.

L'église de la Chapelle a perdu, au siècle dernier, ses deux tableaux les plus précieux, car ils étaient de Rubens, *l'Assomption de la Vierge* et *Jésus remettant les clefs à saint Pierre*, croyant pouvoir se contenter de les remplacer par des copies; heureusement elle ne s'est pas défait de même d'un Crayer admirable. Ce dernier a pour sujet *l'Apparition de Jésus-Christ à sainte Marie-Madeleine*; c'est une composition de deux figures. Marie-Madeleine est assise près d'une table couverte d'un tapis; elle feuillette un livre au moment où Jésus-Christ se présente à elle. La Sainte est d'un type trop vulgaire; mais la figure du Sauveur est pleine de noblesse. Le coloris de ce tableau est d'une force et d'une transparence qui ne sont dépassées dans aucune autre œuvre du maître.

Dans la chapelle de Sainte-Anne est un tableau à volets de De Clerck, représentant *le Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien*, patrons des tanneurs. La composition en est bizarre; elle atteste chez

l'artiste plus d'imagination que de goût; la pompe en est trop théâtrale pour un sujet auquel il appartenait d'émouvoir par le seul exposé de la scène; mais l'éclat et la richesse du coloris en font une production remarquable. On voit dans la chapelle du Baptistère une *Adoration des Mages*, tableau du quinzième siècle qui paraît n'être pas sans valeur, mais qu'on a relégué très-haut avec un dédain qu'il ne mérite pas. Dans le chœur du Saint-Sacrement, sont cinq paysages de Van Artois et d'Achtschelling, qui offrent cette singularité que des scènes du Nouveau Testament sont placées au milieu de sites de nos contrées. Ainsi on voit une *Fuite en Égypte* sur la lisière d'un bois du Brabant avec des collines bleues à l'horizon et des clochers de villages en perspective. Il y a, du reste, dans ces paysages, et surtout dans ceux de Van Artois, des masses largement indiquées.

Dans le chœur du Saint-Sacrement se trouve le monument de Philippe-Hippolyte, de Philippe-Charles et d'Hyacinthe Spinola, sculpté par Plumiers. La composition n'en est point originale; elle reste dans l'ordre d'idées où beaucoup de statuaires ont cherché leurs inspirations pour exécuter de semblables travaux. C'est encore l'allégorie du Temps qui dispute à la Mort l'image ou plutôt la mémoire d'un personnage célèbre, tandis qu'une Renommée embouche la trompette retentissante pour proclamer les titres de gloire du défunt. Plusieurs parties de cette sculpture accusent un ciseau exercé. Un autre monument, celui du duc Charles-Alexandre de Croy, se dresse contre un des piliers qui ferment le chœur du Saint-Sacrement. Le buste du mort est placé sur un tronçon de colonne entre deux niches où sont les statues du Pape et de l'Empereur. Les figures sont en marbre blanc, le fond et les accessoires sont en marbre noir. Ces sortes de tableaux sculptés qu'on appliquait jadis contre les colonnes et contre les murs des églises contribuaient à la richesse de leur ornementation; ils datent, en général, des dix-septième et dix-huitième siècles.

Le pupitre du grand chœur mérite d'être remarqué. Il est formé d'un groupe de deux enfants entourant un globe que surmonte l'aigle aux ailes déployées. Les deux enfants, anges ou génies, ont de la grâce

et sont bien modelés; l'un tient un livre de musique, l'autre un cartouche au milieu duquel est représentée l'allégorie du pélican, autour d'eux sont des instruments de musique. Le sculpteur a signé son œuvre *A. F. Abeets, Bruxellis 1762*. La date était assez inutile; car, figures et accessoires, tout est dans le goût introduit par les artistes français du siècle de Louis XV.

Dans la chapelle de Saint-Boniface, sont les reliques de ce pieux évêque, enfermées dans une châsse qui vient de l'abbaye de la Cambre. Cette châsse est enrichie d'un grand nombre d'ornements de vermeil et d'argent habilement ciselés. Ce sont de charmantes figures d'anges, des frises capricieuses, des arabesques en creux et en relief, qui attestent le goût et l'adresse de nos anciens orfèvres. Vis-à-vis de



Breughel de Velours.

l'autel dédié à saint Boniface est le tombeau du peintre Breughel de Velours. C'est au-dessus de ce tombeau que se trouvait le tableau de Rubens, *Jésus-Christ remettant à saint Pierre les clefs du paradis*, dont l'église de la Chapelle ne possède plus qu'une copie.

La chaire de vérité est de Plumiers. La composition en est simple; elle offre pour sujet le prophète Élie réfugié sous un rocher pour se soustraire à la fureur de Jézabel. L'ensemble de la chaire est d'une grande simplicité; on peut même dire que cette excessive sobriété de l'ornementation ne sied pas à la sculpture en bois.

Parmi les églises de Bruxelles encore maintenant consacrées au culte, il n'en est pas qui ait été plus dévastée, plus saccagée que celle

de Saint-Nicolas. Deux fois elle fut en partie détruite par la chute du beffroi; elle souffrit des dommages considérables pendant les troubles religieux du seizième siècle; le bombardement de 1695 lui fut plus fatal que toutes ces causes de ruine réunies; enfin elle fut mise en vente par lots pour être abattue et sauvée grâce à l'intervention zélée de quelques citoyens qui obtinrent qu'on en fit provisoirement le siège d'une administration publique. La perte la plus considérable qui soit résultée de ces événements fut celle du tableau de Rubens, *Job sur le fumier*. Cette œuvre du prince de nos peintres fut brûlée dans le bombardement. Il ne reste plus à Saint-Nicolas de tableaux capitaux; on n'y remarque qu'un *Jésus guérissant l'enfant de la Cananéenne*, par Van Helmont, peintre d'un mérite secondaire, et *David pénitent*, ainsi que *Josué combattant les Amalécites*, par Janssens. On attribue à Rubens une *Vierge*, à mi-corps, avec *l'enfant Jésus*, qui est suspendue à l'un des piliers de la nef latérale gauche; mais rien n'autorise à lui donner cette origine. Un médaillon qui sert de dessus de porte, dans la nef opposée, et qui représente *le Baptême de saint Jean* est peint avec beaucoup de finesse. Nous citerons aussi dans le petit nombre d'objets d'art intéressants que possède cette église, la grille en fer qui sépare le chœur de la grande nef. Cette grille est travaillée dans le goût du dix-huitième siècle.

L'église du Béguinage est malheureusement située dans une rue si étroite, qu'on peut à peine juger de l'ensemble de sa façade. Celle-ci est de ce style très-orné dont le Bernin avait donné les premiers modèles, et qui se distingue plus par la richesse que par la pureté. Le portail est surmonté de la statue de sainte Begge. Un certain nombre de bas-reliefs, représentant les scènes de la passion de Jésus-Christ, étaient incrustés de distance en distance dans les murs extérieurs de l'église; ils s'y trouvent encore; mais dans un tel état de dégradation, qu'on devine difficilement la composition de la plupart d'entre eux. On s'occupe en ce moment des travaux de leur réparation. A l'intérieur, même profusion d'ornements qu'au dehors. On attribue le plan de cet édifice à Wenceslas Koeberger.





L'Ensevelissement de Jésus-Christ, par Otto Venius, que possède l'église du Béguinage, n'est pas un des bons ouvrages du maître; les figures n'y manquent pas d'expression; mais le coloris en est terne et les ombres ont poussé au noir d'une manière fâcheuse. Nous préférons à ce tableau celui d'un peintre moins célèbre, de Van Loon, ayant pour sujet une *Sainte Famille entourée de saints*. C'est une composition riche, peinte largement et énergiquement. Une *Assomption* et une *Adoration des Mages*, du même artiste, participent des mêmes qualités; mais à un degré inférieur.

Dans l'église de Sainte-Catherine nous trouvons un beau tableau de Crayer, représentant *Sainte Catherine reçue dans le ciel*. C'est encore une des productions de notre école que les Français avaient jugé à propos de nous enlever, la trouvant digne de figurer au Louvre, et que les traités de 1815 nous ont fait restituer. On retrouve toute la puissance d'exécution du grand artiste dans cette toile qui orne le maître-autel de l'église. Sous les degrés de ce maître-autel est inhumé Arnaud, le célèbre janséniste. Beaucoup de partisans de Jansénius, persécutés en France par Louis XIV, s'étaient réfugiés à Bruxelles. Arnaud, l'un d'eux et le plus illustre de tous, mourut le 8 août 1694 dans la maison de Paul-Ernest Rutdhaus, chanoine de Sainte-Gudule. Son cœur avait été transporté à Port-Royal, puis à Palaiseau; mais on ignorait à Paris le lieu de sa sépulture. On apprit plus tard qu'il était enterré dans le chœur de Sainte-Catherine. Si un beau Crayer ne se trouvait au-dessus de la tombe de l'illustre exilé, on voudrait y voir *la Présentation au Temple*, de Philippe de Champagne, que possède le musée de Bruxelles. Dans cette composition, d'une remarquable noblesse, l'artiste a peint, sous le costume de quatre docteurs juifs, les portraits d'Arnaud, de Pascal et de deux autres solitaires de Port-Royal. L'œuvre de Philippe de Champagne tire de cette circonstance un intérêt particulier; mais ce n'est pas son seul mérite; elle se distingue aussi par une fort belle exécution, et nous ne pensons pas que beaucoup de tableaux du même peintre lui soient supérieurs.

Les toiles de Corneille Schut et de De Clerck qui se trouvent à

Sainte-Catherine n'ont qu'une médiocre valeur. On regrette la perte d'un tableau de Crayer, connu sous le nom de *Martyre des quatre Couronnés*, qu'on voyait autrefois dans la sacristie de cette église et qui a disparu, sans qu'on sache ce qu'il est devenu.

Les églises du Finistère et de Caudenberg sont modernes et ne contiennent aucun objet d'art assez intéressant pour mériter d'être décrit dans ce livre où nous ne nous sommes proposé de passer en revue que les monuments vraiment dignes d'examen. Les autres édifices, églises ou chapelles, sont également très-pauvres en curiosités artistiques. L'antiquaire s'arrête pour examiner des détails d'architecture; il voit avec intérêt un bas-relief endommagé, un fragment de sculpture dans lequel se résume pour lui tout le style d'une époque; mais nous sommes, nous, obligés de passer devant tout ce qui n'a pas un cachet de supériorité ou de rareté.

Les étrangers admirent nos hôtels de ville au moins autant que nos églises. La richesse de nos édifices communaux est même pour eux un plus grand sujet d'étonnement. Le zèle religieux a élevé par toute l'Europe des cathédrales comparables aux nôtres et même plus remarquables encore par leur architecture, tandis que ces hôtels de ville, qui témoignent du développement des institutions communales en Belgique au moyen âge, ne se trouvent que dans notre pays. Le luxe qu'ailleurs on dépensait pour les palais des rois, on l'appliquait dans nos provinces à l'édification de la maison des magistrats du peuple. Nous ne répéterons pas, si ce n'est pour la démentir, la fable d'après laquelle l'architecte Jean de Ruysbroeck se serait pendu de désespoir pour n'avoir point placé la tour de l'hôtel de ville de Bruxelles au milieu de sa façade. On sait maintenant que cette tradition doit être mise au rang des fables. Le nom des architectes qui ont fourni les plans de la plupart de nos vénérables édifices était inconnu. Comme celui de l'homme de génie à qui l'on doit ce magnifique hôtel de ville était heureusement parvenu jusqu'à nous, il a fallu inventer une circonstance qui fit de Jean de Ruysbroeck un personnage presque mystérieux.

Bâti au commencement du quinzième siècle, l'hôtel de ville de

Bruxelles a eu beaucoup à souffrir des outrages du temps et de ceux des hommes. Cependant la Providence a préservé ce bel édifice de la destruction. Le bombardement de 1695 en détruisit une partie ; mais la moins importante heureusement. La façade demeura intacte ainsi que l'admirable tour qui sembla défier l'adresse des soldats français. Cependant l'action lente et soutenue du temps fait quelquefois ce que n'ont pu faire des secousses violentes. On s'aperçut, il y a quelques années, que des réparations étaient devenues indispensables, si l'on voulait conserver ce monument, si remarquable par son architecture et si intéressant par les souvenirs qu'il évoque. Les travaux se font lentement, mais ils se font. Déjà la tour est rendue à son premier état de solidité et toutes les autres parties de l'édifice seront successivement restaurées avec le même soin. Des statues de nos anciens souverains, celles des guerriers, des magistrats, etc., nés dans la province de Brabant, seront placées dans les niches de la façade. A la bonne heure ! puisque nous faisons de si pauvres monuments, ayons soin de ceux que nous ont légués nos pères.

Dans le journal de son voyage dans les Pays-Bas, Albert Durer s'exprime ainsi : « A Bruxelles il y a un hôtel de ville très-beau, grand et taillé en beaux ouvrages de masse, avec une charmante tour sculptée à jour. J'ai vu dans la chambre dorée les quatre sujets peints par le grand maître Rudier (Rogier Van der Weyde) ». En effet ce maître, auquel les magistrats de Bruxelles avaient donné le titre et les fonctions de peintre de la cité, fit, pour être placés dans la salle du conseil de l'hôtel de ville, quatre tableaux dont les sujets furent choisis de manière à rappeler à ceux qui étaient destinés à les avoir sous les yeux, des exemples d'équité consacrés par l'histoire. Michel van Coxie peignit *le Jugement de Salomon*, qui orna la salle où se réunissaient les magistrats pour prendre leurs décisions. D'autres tableaux, exécutés par les artistes célèbres du temps, figuraient encore à l'hôtel de ville de Bruxelles. Tous disparurent, de même que ceux des églises, pendant les troubles religieux du seizième siècle. Plus tard, un *Jugement de Cambyse*, par Rubens, et une *Assemblée de magistrats*, réparèrent

en partie les pertes de notre hôtel de ville, et d'autres toiles d'un ordre secondaire vinrent se grouper autour de ces deux œuvres capitales. Ce fut encore le vent des révolutions qui dispersa les nouvelles richesses artistiques rassemblées par les magistrats municipaux.

L'hôtel de ville de Bruxelles n'a plus qu'un petit nombre de tableaux; encore le peu qu'il en possède n'est-il signé d'aucun nom illustre. Dans la salle du Christ se trouve une composition attribuée à Jean Van Orley, et qui paraît représenter une *Réunion de syndics des marchands*. Un *Crucifiement*, aussi de Jean Van Orley, contribue à l'ornement de la salle appelée autrefois *la Belle chambre*, dénomination qu'elle devait à ses boiseries sculptées et mêlées de peintures. Les portraits de Philippe le Beau, de Charles-Quint, de Philippe II, d'Albert et d'Isabelle, de Philippe IV et de Charles II, sont placés dans la galerie qui conduit à la salle du conseil. Ces portraits sont peints par Grangé.

La salle dite *des États* est somptueusement décorée. Le plafond est dû au pinceau de Janssens, qui a mis tout son art et toute sa science dans une vaste composition représentant *l'Assemblée des dieux*. L'assemblée des dieux! sujet dont le choix prouve médiocrement pour la modestie des magistrats, s'il a été désigné par eux à l'artiste avec l'arrière-pensée d'une allusion. Les magistrats réunis pour statuer sur une affaire d'administration municipale, croyaient sans doute rappeler les dieux de l'Olympe assemblés pour régler les destins des mortels. Quoiqu'il en soit, la composition de Janssens est bien entendue. C'est encore cet artiste qui a fourni les dessins des trois tapisseries ayant pour sujets *l'Inauguration de Philippe le Bon*, *l'Abdication de Charles-Quint* et *l'Inauguration de Charles VI*, qu'on voit dans la même salle et qui furent exécutées à Bruxelles par Leyniers, suivant les uns, par Vanderborgt, suivant les autres. Bruxelles conservait son ancienne supériorité dans cette industrie dont l'histoire se rattache à celle des arts. Le baron de Poelnitz s'exprime ainsi, à ce sujet, dans la relation de ses voyages : « Qui a vu Bruxelles pendant la guerre, et qui la voit aujourd'hui, ne la connaît plus. Tout languit, et il n'y a presque plus d'autre commerce que celui des dentelles, des camelots et des tapisseries dont

la fabrique est très-parfaite. La manufacture de tapisseries de Leniers surpasse toutes les autres par la beauté des couleurs. Il fournit l'Angleterre et l'Italie. Devos travaille pour l'Allemagne. Il a fait les belles tapisseries du prince Eugène de Savoie et l'histoire de Charles-Quint pour l'empereur Charles VI. Vermillon envoie beaucoup de ses ouvrages en Portugal, en France et en Moscovie. Vander Borgt le fils vient de faire une belle tapisserie pour l'archiduchesse, représentant *l'Adoration du Veau d'or par les Israélites*, et *Moïse recevant les tables de la loi*. Le père de Vander Borgt, aussi habile que son fils, a fait les magnifiques tapisseries de la chambre des États, qui représentent *la Joyeuse-Entrée de Philippe le Bel, duc de Brabant*, que l'on peut voir dans la maison de ville. »

Le plafond d'une autre des vastes salles de l'hôtel de ville est peint par Jean Van Orley. Sa composition est allégorique, suivant le goût de l'époque; des génies, portant les écussons des villes de Bruxelles, Louvain et Anvers, repoussent le génie d'une quatrième cité, celle de Bois-le-Duc, qui vient d'être annexée aux Provinces-Unies.

L'intérieur de l'hôtel de ville n'est pas riche en morceaux de sculpture. Ceux qu'on y voit et qui ne s'élèvent pas, il faut le dire, au-dessus du médiocre, ne remontent qu'aux premières années du siècle dernier. L'architecte de l'hôtel de ville avait pensé à tout. Il avait placé dans l'intérieur de l'édifice communal de nombreuses fontaines qui distribuaient d'excellente eau dans toutes ses parties. Don Estevan Calvete en signale jusqu'à douze, qui, ajoute-t-il, récréèrent fort Philippe II, lorsqu'il vint en 1549 assister au défilé de l'Ommegang sur la grand'place. Il est probable que parmi ces fontaines il y en avait qui offraient de l'intérêt comme objets d'art. Nous ne savons ni pour quels motifs, ni dans quelles circonstances elles furent supprimées. Le dessin des deux fontaines qui se trouvent dans la cour fut fourni par l'architecte J. A. Anneessens. Chacun a pour sujet un Fleuve couché entre des roseaux et appuyé sur une urne; deux dauphins portent des tritons et font jaillir l'eau qui tombe dans une grande coquille. L'une de ces fontaines, et la meilleure, est de Plumiers; l'autre est de De

Kinder, sculpteur sans talent. Toutes deux sont faites de métal et de marbre blanc.

Non-seulement on répare la tour et l'élégante façade de l'hôtel de ville, mais on s'occupe aussi de remettre l'intérieur de l'édifice, longtemps négligé, dans un état convenable. Plusieurs salles ont été déjà entièrement restaurées. Il serait bien que l'administration communale ne montrât pas, au dix-neuvième siècle, moins de zèle pour les arts que n'en firent paraître jadis les magistrats de Bruxelles, et que des travaux fussent commandés à nos meilleurs peintres pour remplacer, en tant qu'ils seraient capables de le faire, les chefs-d'œuvre anéantis ou perdus. Ces travaux se poursuivraient dans la proportion des ressources du budget de la capitale.

On remarquerait davantage l'élégante façade de la maison située vis-à-vis de l'hôtel de ville, si elle n'était écrasée par l'aspect imposant de l'édifice communal. Cette maison, à laquelle on donne indifféremment les noms de *Maison du Roi*, *Maison au Pain* ou *Broed-Huys*, fut construite, de 1515 à 1534, d'après les plans et sous la surveillance d'Henri Van Pede, sculpteur de la ville de Bruxelles. On l'éleva sur l'emplacement de l'ancienne Halle au Pain. Une ancienne gravure de la Maison du Roi, nous apprend que des restaurations successives lui ont fait subir de notables changements. L'entrée basse et surmontée d'une arcade cintrée avait beaucoup plus de caractère que la porte à deux battants ouvrant sur son perron moderne. La crête du toit était garnie de fleurons; à la place des œils-de-bœuf, construits au siècle dernier et qui forment une disparate choquante avec le reste de l'architecture, s'élevaient de hautes fenêtres ornées de sculptures; une des façades latérales était terminée par un pignon crénelé. La Maison du Roi renfermait plusieurs tableaux de J. Van Orley et de différents maîtres, appartenant à plusieurs *Serments* qui siégeaient dans les salles du premier et du second étage. Non-seulement ils n'existent plus, mais les travaux qui ont été faits à l'intérieur du bâtiment pour l'approprier aux besoins de la société particulière qui l'occupe, ont eu pour effet de lui ôter tout son caractère. Si pittoresque au dehors, la

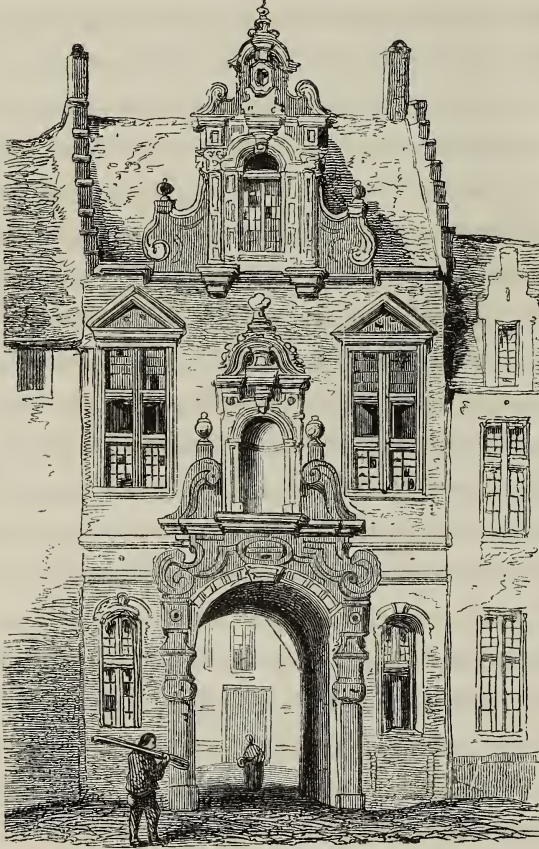
Maison du Roi n'est au dedans qu'une habitation bourgeoise d'un goût fort ordinaire.

Bien que la place de l'hôtel de ville ait perdu de son caractère depuis que des bâtiments modernes sont venus remplacer quelques-unes de ses anciennes constructions, elle offre encore cependant un ensemble très-intéressant. En voyant toutes ces maisons d'architecture si variée, la *Louve* avec ses ornements et ses médaillons d'empereurs romains, la *Maison des Bateliers* avec ses tritons, ses chevaux marins et son toit en forme de poupe de navire, la *Maison des Merciers* avec ses cariatides et ses bas-reliefs sculptés par Devos, la *Maison des Brasseurs* que surmontait jadis une statue équestre, on se demande s'il est permis de considérer comme un progrès du goût la monotone régularité des constructions modernes. Et si l'on pouvait voir l'intérieur de ces maisons tel qu'il était il y a un siècle, on serait encore bien plus convaincu que ce progrès est un vain mot. La plupart d'entre elles étaient ornées de peintures exécutées par des artistes de mérite, aux frais des corporations qui les occupaient; car il n'y avait pas une seule de ces maisons qui ne fût la propriété d'une des nombreuses associations d'artisans et de marchands qui étaient en quelque sorte des pouvoirs dans l'État et que la révolution a dispersées. Des objets d'art, des pièces d'orfèvrerie, donnés aux corporations par les souverains, se conservaient avec un respect religieux dans ces édifices aujourd'hui dépouillés de leur prestige.

Lorsqu'on s'éloigne de la place de l'hôtel de ville, on ne trouve plus guère, dans le reste de la capitale, de constructions anciennes remarquables par leur architecture. On ne peut que saisir çà et là de rares fragments oubliés par le marteau des démolisseurs. C'est ainsi qu'on voit, Montagne de la Cour, incrusté dans une vieille muraille, un joli groupe en relief représentant *Saint George combattant le dragon*. Ce groupe avait été mutilé; on l'a restauré depuis peu. La muraille dans laquelle est pratiquée la niche où il s'encadre parfaitement, est celle de l'ancienne chapelle de l'hôtel de Nassau. L'architecture intérieure de cette chapelle est du style ogival; on y remarque l'élégante tribune où se plaçaient les illustres possesseurs de l'hôtel pour assister aux

offices. Cet intéressant monument est restauré depuis peu d'années; il avait longtemps servi de cave à un brasseur qui le tenait à loyer de la ville.

La porte du couvent des Dames-Blanches, situé Vieux Marché aux



Grains, est un des rares débris d'ancienne architecture qu'il soit donné à l'antiquaire de rencontrer encore dans Bruxelles. Cette porte est tout ce qui reste des bâtiments du monastère dont elle a gardé le nom. Elle était autrefois ornée d'une Vierge tenant l'enfant Jésus, par Devos. Le groupe a disparu, mais l'ensemble des ornements est d'une bonne conservation.

Peu de personnes connaissent, parce qu'elles ne se trouvent pas dans une rue fréquentée, d'élégantes tribunes en saillie qui sortent de la partie élevée d'un mur de l'hôtel de Neuf-forge, rue de Teracken. Ces tribunes sont des espèces de balcons couverts. Ceux qui se faisaient faire de ces mystérieux réduits, si bien appropriés au climat du pays et aux mœurs de leur temps, n'entendaient pas aussi mal la vie qu'on veut bien le dire.

Bruxelles manque de fontaines. Dans le petit nombre de celles que possède cette capitale, il en est peu qui se distinguent par leur ancienneté ou par la beauté de leurs sculptures. Quelle bonne occasion cepen-

dant pour un artiste, de manifester son mérite, que d'avoir à faire un de ces monuments à l'égard desquels nulle règle ne lui est imposée, et qui lui laissent toute liberté d'imagination. Puisque nous devons passer en revue les fontaines de Bruxelles, celles du moins qui peuvent offrir quelque intérêt au point de vue de l'art, nous ne pouvons nous dispenser de donner la première place à la fontaine célèbre non-seulement à Bruxelles, non-seulement en Belgique, mais en Europe, sous le nom de *Manneken-Pis*. On attribue généralement la petite statue de Manneken-Pis à François Duquesnoy. Ce ne fut pas cet artiste célèbre, mais son frère Jérôme, qui en exécuta le modèle en 1619 à la demande des magistrats. A sa place se trouvait auparavant une statue en pierre qui s'appelait du même nom, d'où l'on peut conclure que Duquesnoy ne fit que reproduire la pose traditionnelle et au moins très-naïve de l'ancienne figure. La statue de Manneken-Pis est d'un modelé correct; mais elle est loin de mériter la réputation qu'on lui a faite en la croyant du plus célèbre des Duquesnoy. On sait que plusieurs fois elle manqua d'être soustraite et que le peuple de Bruxelles s'en émut très-sérieusement. Nous ne signalerons pas les traditions rapportées sur les honneurs et privilèges qui auraient été accordés au Manneken-Pis par plusieurs souverains et notamment par Louis XV. Ce sont de ces faits qui traînent partout. La fontaine du Marché aux Herbes est aussi de Jérôme Duquesnoy. C'est peu de chose, au demeurant : un pilier massif flanqué de deux dauphins qui jettent de l'eau, et de quatre têtes de satyres. Autrefois le pilier était surmonté d'une statue de saint Michel dorée.

La fontaine du Sablon, la seule qui puisse passer pour un monument, fut élevée par un étranger, lord Bruce, comte d'Aylesbury, en témoignage du bon accueil qu'il avait reçu des habitants de Bruxelles pendant le long séjour qu'il fit dans cette capitale, ou, suivant d'autres récits, pour célébrer les qualités hygiéniques de l'eau d'une source dont un usage persévérant avait rétabli sa santé délabrée. La fontaine du Sablon, œuvre du sculpteur Jacques Bergé, se compose d'un groupe représentant Minerve assise, ayant à sa droite une Renommée, et à sa

gauche la figure allégorique de l'Escaut. La déesse tient un médaillon offrant les portraits de Marie-Thérèse et de François I^{er}. Un génie, qui porte la lance et l'égide de Minerve, complète le groupe. Sur le piédestal sont les armes de lord Bruce et des inscriptions qui indiquent la date et l'origine de la fondation du monument. Ce n'est pas un morceau de sculpture d'un mérite supérieur; mais il se distingue par des qualités estimables.

Les jardins publics établis au centre des villes ne doivent pas seulement être des lieux agréables pour la promenade, il faut qu'ils soient en quelque sorte des musées de sculpture, et que la vue des statues et des groupes qu'ils renferment y éveille à chaque pas le sentiment de l'art. On ne peut nier qu'en ce sens l'ancien jardin français ne soit très-supérieur au jardin anglais dont la mode est devenue générale. L'esprit particulier des deux peuples se manifeste dans leurs différences. Le jardin anglais est plus au point de vue de la nature; on s'efforce d'y réunir, dans un petit espace, tous les accidents de terrain, toutes les variétés d'aspect, qu'on remarque dans un vaste et beau site. Ses ornements sont des cascades, des grottes, des chaumières; tout ce qui sentirait l'art en est exclu. Dans le jardin français, au contraire, c'est l'art qui domine. Ce ne sont que statues, groupes de marbre et de bronze, morceaux d'architecture, etc., disposés de manière à s'harmonier avec le paysage. Ce dernier système est, à tout prendre, le meilleur, non pas peut-être pour le parc d'un particulier, mais pour un jardin public. Nous ne nous dissimulons pas tout ce qu'il y a de roide dans les allées droites et bordées de charmilles du parc de Versailles; mais il reste bien plus de souvenirs des nombreux objets d'art qu'on y a admirés, que des points de vue accidentés d'un jardin anglais. Le peuple visite peu l'intérieur des musées; il faut, autant que possible, placer en plein air, sur les places et dans les promenades qui lui sont ouvertes, des objets destinés à développer en lui le goût des beaux-arts. Les anciens, nos maîtres en tant de choses, l'avaient bien compris, car à chaque pas, dans leurs villes, on rencontrait un monument; les peuples du moyen âge, que nous appelons barbares, le compre-

naient également, puisqu'ils multipliaient les ornements non-seulement à l'intérieur des édifices publics, mais aussi sur les murs des habitations particulières. Le parc de Bruxelles offre un heureux mélange des avantages du jardin anglais et de ceux du jardin français. Sans avoir la froide régularité des lignes droites de celui-ci, il tire du concours de la statuaire un mérite qui manque à l'autre. Si tous les groupes dont il est orné ne sont pas des chefs-d'œuvre, il en est cependant de remarquables, et rien n'empêche que les plus faibles ne soient remplacés par des œuvres meilleures, quand l'administration communale le voudra ou le pourra.

Beaucoup de personnes croient que le parc de Bruxelles est un reste de la forêt de Soignes. C'est une erreur. Les plantations qui couvraient les terrains dont la ville s'était emparée pour ses accroissements successifs, avaient disparu à l'époque où le duc de Brabant Jean III fit faire les premiers travaux tendant à donner aux jardins de son château des proportions plus vastes. Philippe le Bon agrandit encore cette promenade qui était réservée au souverain, ainsi qu'aux personnes de la cour, et Charles-Quint y ajouta à son tour de nouveaux embellissements. L'étendue du Parc était alors triple au moins de ce qu'elle est aujourd'hui. On y voyait des enclos pour le gibier, des plantations de vignes, des étangs et plusieurs bâtiments assez considérables. L'art n'y fut pas oublié. Outre un grand nombre de statues disséminées dans les bosquets, il y avait un endroit nommé *le Labyrinthe* où l'on avait rassemblé une foule d'objets curieux. Nous sommes porté à croire que tout ce qu'on y voyait n'était pas de fort bon goût; mais d'anciennes descriptions prouvent, du moins, que le Parc était, dès le seizième siècle, une promenade fort soignée, aux embellissements de laquelle les arts avaient contribué dans la proportion des ressources de l'époque.

Le Parc a perdu considérablement du terrain que lui avaient assigné les ducs de Brabant; mais il a gagné sous le rapport de l'ensemble du dessin et du goût de la décoration. Parmi les statues qu'il renferme, nous citerons d'abord celles de *Diane* et de *Narcisse*, par Grupello,

qui sont placées à l'extrémité de la grande allée, près du rond-point qui fait face au Palais de la Nation. Ces statues sont supérieures à la plupart des autres ; elles proviennent, dit-on, de l'hôtel de la Tour et Taxis et n'ont été placées au Parc que vers la fin du siècle dernier. Grupello paraît avoir été l'artiste favori des seigneurs de cette maison, car on a vu plus haut qu'il fut chargé par eux d'une partie des travaux de leur chapelle sépulcrale à l'église du Sablon. On doit le considérer comme un des sculpteurs les plus remarquables de la Belgique ; mais il nous reste peu de ses ouvrages, et, bien qu'il ait vécu à une époque assez rapprochée de nous, on manque de renseignements sur sa vie. La fontaine que Grupello avait faite pour le Marché aux Poissons et qui a été transportée, on ne sait trop pourquoi, dans une des salles du musée, est un des principaux morceaux dus à son ciseau. Elle accuse plus d'imagination que de goût. On se demande comment cet artiste, qui a laissé d'autres productions d'un style élégant et pur, a pu donner à des dieux de la fable des traits qui luttent, pour la vulgarité, avec ceux des paysans si peu flattés des tableaux de nos peintres de kermesses. La statuaire n'admet pas ces débauches permises à la peinture. La beauté de la forme est pour elle une obligation, à quelque sujet qu'elle s'applique. Le genre familier n'existe pour ainsi dire pas pour elle. Si Grupello a voulu mettre son art à la portée du public spécial auquel la fontaine du Marché aux Poissons était destinée, il a eu tort ; car le suffrage du peuple n'a jamais manqué aux choses vraiment belles, et ce n'est pas, dans tous les cas, aux artistes à lui fausser le jugement.

Autour de la place circulaire dont le centre est occupé par la vaste corbeille qu'on nomme improprement *le Bassin Vert*, sont les bustes des douze empereurs romains. C'est merveille que ces bustes aient pu traverser, à demi saufs, les temps orageux de la première révolution. A demi saufs, disons-nous : c'est qu'en effet ils ne sont pas démembrés complètement intacts. A l'une des séances de l'assemblée révolutionnaire qui s'était constituée à Bruxelles, lors de l'invasion du territoire belge par les armées de la république une et indivisible, un membre manifesta son indignation de ce qu'on laissait exposés aux regards de la

foule les images des tyrans, et demanda qu'il fût pris des mesures pour les faire disparaître. Sa proposition fut fortement appuyée; mais nous ne savons par quelle circonstance elle ne reçut qu'un commencement d'exécution. Les bustes des empereurs ne furent pas renversés; on se borna à leur faire subir une mutilation qui consista à leur casser le nez à tous. Ces avaries des Césars du Parc n'ont été réparées que depuis peu de temps.

La terrasse qui règne autour du rond-point du Bassin Vert est garnie de vases et de statues. On y voit *Thétis* et *Léda*, par Vanderhaegen, de Malines; une *Vénus*, par Olivier, et une copie d'après l'antique par Janssens. A peu de distance sont deux groupes d'enfants, par Godecharles, représentant les allégories du Commerce et des Arts. Près de là encore, on a placé dans les bosquets *Méléagre attaqué par le sanglier* et *Méléagre vainqueur*, sculptés par Lejeune en 1786. Les bustes rangés autour du Bassin d'Eau, c'est-à-dire du seul bassin véritable, sont de Delvaux pour la plupart. Ils ont été tirés du parc de Tervueren pour être mis à la place où on les voit aujourd'hui. Quelques-uns furent brisés en 1830 par les projectiles des patriotes. Les boulets, même lorsqu'ils servent la meilleure des causes, ne sont pas intelligents.

Citons pour mémoire les bustes d'*Alexandre* et de *Cléopâtre*, *Flore* et *Pomone*, la *Charité*, par Vervoort, une *Vénus à la coquille* et quelques morceaux complètement insignifiants, et arrivons à la *Madeleine* de Duquesnoy qui est considérée comme l'œuvre capitale des sculptures du Parc. Cette statue n'était pas autrefois à la place où nous la voyons. On lui avait ménagé une espèce de mise en scène. Une grotte en rocaille s'élevait à l'une des extrémités du Parc, du côté des remparts; dans cette grotte était un rocher; sur ce rocher, Madeleine repentante pleurait ses erreurs passées. Une source jaillissait à ses pieds et l'eau qui en sortait allait, par des canaux souterrains, se déverser dans le bassin de l'un des bas-fonds. La Madeleine est d'une simplicité qui devait contraster avec l'arrangement prétentieux des accessoires qu'on avait groupés autour d'elle. Elle est encore sur son

rocher, mais la grotte de rocaïlle a été supprimée. Nous l'aimerions mieux sur un simple piédestal.

Des trois palais qui entourent le Parc, un seul a une apparence quelque peu monumentale qu'il doit au fronton dont il est couronné, c'est le Palais de la Nation. Ce fronton, supporté par huit colonnes cannelées, est orné d'un bas-relief de Godecharles représentant la Justice ayant à ses côtés la Religion et décernant des récompenses aux Vertus que lui présente la Sagesse, pendant que la Force met en fuite la Discorde et le Fanatisme. La composition du bas-relief de Godecharles est fort convenable; son exécution est très-supérieure à celle des groupes d'enfants du même statuaire qu'on voit au Parc.

Que dire du Palais que, par un reste d'habitude, on désigne sous le nom de *Palais du prince d'Orange*? Que dire de cette prétendue architecture qui n'est d'aucun temps ni d'aucun style, informe amas de pierres qu'on ne peut pas, quelque complaisance qu'on y mette, considérer comme un monument? Il y a quelques années, du moins, on était dédommagé en entrant dans ce palais de l'ennui causé par l'aspect de ses façades lourdement monotones. Il s'y trouvait une admirable collection de tableaux, parmi lesquels on remarquait *Jésus remettant les clefs à saint Pierre*, de Rubens, une *Chasse au sanglier*, chef-d'œuvre du genre, par le même artiste, et trois portraits de Van Dyck, qui ne sont surpassés par aucun autre ouvrage du maître. Ces tableaux ont été restitués à leur propriétaire, lors de la conclusion définitive des traités avec la Hollande. Ils sont aujourd'hui à la Haye.

Quant au Palais du Roi, il ne mérite pas qu'on lui fasse l'honneur de le critiquer. Ce n'est pas un monument, ce n'est pas de l'architecture. Il est étrange qu'un peuple artiste n'ait eu qu'une pareille demeure à offrir à son souverain. A la vérité les arts étaient plongés dans un pesant sommeil en Belgique à l'époque où cet édifice fut construit; à la vérité l'architecture est restée fort en arrière de la peinture et de la statuaire dans la voie sinon de progrès, du moins de restauration où celles-ci sont entrées depuis quinze ans.

A l'intérieur du palais, une seule salle renferme des tableaux anciens;

on ne voit dans les autres que des tableaux modernes. Ceux-ci l'emportent pour le nombre, si ce n'est pour la qualité. Les yeux tombent d'abord et s'arrêtent sur deux portraits de Van Dyck. L'un de ces chefs-d'œuvre, car c'est ainsi qu'il faut qualifier toutes ou presque toutes les productions de l'illustre artiste, est d'un intérêt particulier pour la Belgique : c'est le portrait de François Duquesnoy. Au premier aspect,



François Duquesnoy.

on reconnaît que cette peinture a été exécutée par Van Dyck, ou pendant son séjour en Italie, ou immédiatement après son retour de ce beau pays, cher aux hommes d'intelligence de tous les temps. La couleur y est plus sévère que dans les portraits que l'artiste fit ensuite pour l'aristocratie anglaise ; elle a tout

autant de finesse, mais moins d'éclat. La pose du modèle est plus simple aussi. La pureté des contours et la savante sobriété de l'exécution sont des indices de l'influence exercée sur le génie de Van Dyck par la vue des tableaux italiens. Ce fait, qu'on devine pour peu qu'on examine le faire du portrait de Duquesnoy, est attesté par les biographes de l'illustre artiste. Quand Van Dyck vint à Rome en 1623, le sculpteur flamand, qui était lui-même fixé dans cette ville, l'accueillit fraternellement. Rubens lui avait écrit en secret pour le prier de veiller sur la conduite de son élève, dont les passions ardentes faisaient craindre pour la suite de ses études. Cette mission fut exactement remplie, et Van Dyck, avant de quitter Rome, fit le portrait de Duquesnoy en témoignage de gratitude pour les services qu'il en avait reçus.

A peu de distance, se trouve un second portrait de Van Dyck plus important que celui de Duquesnoy, en ce sens qu'au lieu d'un simple buste

il représente un homme vu jusqu'aux genoux et d'une admirable exécution. C'est une de ces peintures saisissantes qui portent en elles-mêmes leur certificat d'origine. Van Dyck seul a pu faire un pareil portrait.

Passant à regret, pour nous renfermer dans les limites de notre sujet, devant un admirable Jean Steen, devant un précieux petit Rembrandt, ainsi que devant quelques autres tableaux de l'école hollandaise, nous arriverons à deux petites compositions délicieuses dues au pinceau magique d'un de nos maîtres, de F. Hals. Rien de plus simple que le sujet de l'une et de l'autre. Dans la première, une petite fille assise tient un jeune chat sur ses genoux; une autre enfant semble attendre son tour de posséder l'animal, peu sensible à cet excès de tendresse. Dans l'autre, deux enfants jouent une partie de cartes; la joie exprimée par la figure de la petite fille, en tirant de son jeu un as dont elle accable la fortune de son adversaire, est d'une adorable vérité d'observation. Il règne dans les attitudes de ces petites figures un abandon plein d'une grâce toute naturelle. La couleur est claire, fraîche, harmonieuse. Nous parlons de couleur; à peine y en a-t-il sur ces deux panneaux, dont il semble qu'on voie le fond sous chaque coup de pinceau. F. Hals n'avait pas le fini des peintres hollandais; mais il avait un faire plus large dans lequel brille davantage le sentiment personnel de l'artiste. Nous avons vu de plus grands tableaux de Hals; nous n'en avons pas vu de plus remarquables que ceux du Palais du Roi.

Notre intention n'est pas de parler dans cet ouvrage des collections particulières qui, après avoir coûté à leurs propriétaires beaucoup d'argent et de soins, sont dispersés à la mort de ceux-ci. Ayant la prétention de faire autre chose qu'un livre du moment, nous devons nous attacher à ne parler que des monuments d'art dont la possession est à jamais acquise à la Belgique. Il est cependant une galerie pour laquelle nous pouvons faire une exception, parce qu'elle n'est pas soumise aux mêmes chances de dispersion, c'est celle de M. le duc d'Arenberg. A moins d'événements qu'il est impossible de prévoir, jamais les tableaux qui en font actuellement l'ornement ne seront enlevés de la place qu'ils occupent.

La plupart des tableaux qui font aujourd'hui partie de cette collection ont été réunis par le feu prince Auguste d'Arenberg, amateur éclairé, qui les a légués en mourant à son neveu. Quelques acquisitions importantes, faites par le propriétaire actuel, l'ont enrichie. Une galerie a été construite pour la contenir dans l'aile neuve de l'hôtel d'Arenberg. Les tableaux y sont l'objet de grands soins et s'y trouvent dans les meilleures conditions de conservation. Malheureusement la galerie est trop étroite pour que le spectateur puisse se mettre au point de vue convenable pour bien juger de l'effet de certaines toiles.

A tout seigneur, tout honneur. Que la première place soit donc pour Rubens parmi ceux de nos peintres dont les œuvres figurent dans cette belle galerie. Et d'abord parlons d'un portrait du maître, noble tête bien faite pour porter la couronne de l'art. Rubens a reproduit plusieurs fois sa propre image; jamais il ne l'a fait avec plus de bonheur que dans ce portrait où, le front incliné, il semble occupé de quelque vaste sujet. Voici plus loin sa première femme, beauté flamande aux chairs roses et fraîches, à la peau fine et transparente, sous laquelle on voit circuler un sang vermeil. La tête se détache en clair sur un fond sombre; les boucles soyeuses d'une blonde chevelure sont faites avec une merveilleuse légèreté de pinceau. Cette figure vit et semble se mouvoir: elle va parler. C'est de la plus belle couleur du maître et de son faire le plus habile. Entre ces deux portraits, est une esquisse représentant trois anges bouffis dans les nuages. Le *cicerone* assure que ce sont les enfants de l'artiste. Cela est rigoureusement possible, mais rien ne le prouve.

Nous voyons aussi de Rubens un *Satyre* tenant une urne de bronze et se penchant pour verser le liquide qu'elle contient. Le fond du tableau est rouge, rouge vermillon, et cependant la figure se détache vigoureusement. Ce sont de ces tours de force qu'affectionnait Rubens, sûr qu'il était d'y réussir. Les esprits médiocres se complaisent aux choses faciles; mais les hommes éminents se créent volontiers des difficultés pour avoir le plaisir de les vaincre.

Encore deux portraits de Rubens: celui d'un religieux, vêtu d'une

robe noire, est d'une belle couleur; l'autre, où l'on voit un homme enveloppé d'un manteau, est d'un faire rapide et négligé. Nous hésitons même, nous l'avouons, à l'attribuer au maître. Le petit portrait de Grotius qu'on remarque à peu de distance des précédents est, dans son genre, une curiosité. Rarement Rubens a peint dans des proportions aussi réduites. Le savant ami du grand artiste est représenté de profil, vêtu de noir et assis devant une table chargée de livres. Dans ce petit portrait, la largeur de la touche le dispute à la finesse des tons.

Van Dyck est représenté dans la galerie d'Arenberg par le portrait d'une princesse de cette noble maison. La tête est d'une couleur fine et transparente; les mains ont ce cachet d'élégance et de noblesse auquel on reconnaît le peintre de Charles I^{er}. Le costume est riche et sévère à la fois. Nous avons peine à croire qu'un autre portrait, celui d'un homme ayant la poitrine couverte d'une cuirasse, soit de Van Dyck. Il n'a rien de la molleuse souplesse du pinceau de cet artiste.

Le Concert de famille, par Jordaens, est une des compositions capitales de la collection de M. le duc d'Arenberg. Le chef de la famille, assis devant une table généreusement servie, tient un papier et chante quelque chanson bachique; une vieille, debout à côté de lui, mêle, en riant, sa voix à la sienne. Une jeune femme, ayant à la main un cahier de musique, chante également. Pour accompagner ce trio vocal, voici un tout jeune homme qui joue de la cornemuse et trois enfants, dont le dernier marche à peine, qui soufflent dans des flageolets. Il n'y a pas à se méprendre, pour le moins connaisseur, sur l'origine de ce tableau. C'est bien l'énergie de Jordaens, avec son exagération de mauvais goût; ce sont ses figures grimaçantes, mais aussi c'est la puissance de son coloris. Il n'y a qu'une figure vraie, naturelle, irréprochable, celle du joueur de cornemuse; elle est d'une expression charmante et d'une exécution où la sagesse n'exclut pas la vigueur.

Van Helmont est né à Bruxelles. Ce n'est pas à ce titre que nous le mentionnerons ici, car nous ne comprenons guère, dans les arts, les préférences déterminées par des considérations de localité; nous le citerons à cause d'une belle *Kermesse* où brillent toutes les qualités du



H. HENRICKX. DEL.

F. KING. SC.

DJ ENIERS. P.

gants. Les groupes y sont nombreux et bien disposés, les épisodes historiques et mythologiques s'y offrent à l'œil du spectateur avec cette franchise et ces richesses qui ne font jamais faillir. La couleur est vive et harmonieuse. N'y abonde-t-il pas, comme chez les Français, ni les ombres des attitudes; le spectateur peut voir, sans jamais que l'œil se fatigue, le contour des hautes têtes, des visages, des costumes. Et c'est là seulement, pour faire contraste avec l'éclat des couleurs, les accents de la fête, un cavalier qui observe à l'écart les danses de deux pays populaires.

En partant de Venesse, nous arrivons tout naturellement à Teniers. Ne nous inquiétons pas du blâme superbe lancé par Louis XIV contre les compositions méliocroïques aristocratiques de l'école vénitienne, et réjouissons-nous à la vue de cette fête de village dont le tout aspect est si bien senti et si bien rendu. Teniers a corrigé la vulgarité de l'ère populaire baroque, mais que d'efforts dans ses compositions et que de succès dans l'œuvre des groupes qu'il a su créer! Comme on voit en passant ses figures, comme on voit les belles caractéristiques de son réalisme, comme on voit surtout l'effort pour faire de la peinture un fait de conscience, pour se débarrasser, dans le genre auquel il s'est livré, le mauvais goût de certains détails. La *Arroseuse de la galerie d'Arenberg* est d'une couleur charmante et d'une parfaite conservation. Nous en dirons autant d'un *Marchand de moutons* et d'un *Groupe de Fumeurs*, qui font partie de la même collection. Le tableau des *Joueurs de boules*, sensible pour la composition à ceci qu'Teniers a reproduit le même sujet, est d'une exécution plus belle que les précédents.

Brayer a poussé bien plus loin que Teniers le prosaïsme des lignes qu'il se cache dans la composition de ses tableaux. C'est l'impression d'une vérité trop vulgaire; mais pour ce défaut très réel et très sérieux, que de qualités pratiques et combien en fait-il par conséquent que l'œuvre qui est sans doute de l'histoire des problèmes matériels de l'art. Sans pas en plus d'élevation dans la pensée, il nous envoie encore plus souvent de la lumière.

CABINET DE M. LE DUC D'ARENBERG.



LES FUMIERS.
(David Teniers.)

genre. Les groupes y sont nombreux et bien disposés; les épisodes bachiques et anacréontiques s'y offrent à l'œil du spectateur avec cette franchise et cette bonhomie qui en font excuser la licence. La couleur en est riche et harmonieuse. N'y cherchez ni l'élégance des formes, ni la noblesse des attitudes; le sujet n'y prête pas. Vous ne pouvez pas vouloir trouver la roideur des belles manières chez des paysans en goquette. Il y a là seulement, pour faire contraste avec l'abandon excessif des acteurs de la fête, un cavalier qui observe à l'écart les élans de cette joie populaire.

En parlant de kermesse, nous arrivons tout naturellement à Teniers. Ne nous inquiétons pas du blâme superbe lancé par Louis XIV contre les compositions médiocrement aristocratiques de l'artiste anversois, et réjouissons-nous à la vue de cette fête de village dont le naïf aspect est si bien saisi et si bien rendu. Teniers a exagéré la vulgarité du type populaire flamand; mais que d'entrain dans ses compositions et que de vérité dans l'action des groupes qu'il met en scène! Comme on boit et comme on mange autour de ces tables encombrées de mets robustes! Comme on danse sur les pelouses! Passons au peintre, en faveur des éminentes qualités qui le distinguent dans le genre auquel il s'est livré, le mauvais goût de certains détails. La *Kermesse* de la galerie d'Arenberg est d'une couleur charmante et d'une parfaite conservation. Nous en dirons autant d'un *Marchand de moules* et d'un *Groupe de Fumeurs*, qui font partie de la même collection. Le tableau des *Joueurs de boule*, semblable pour la composition à ceux où Teniers a reproduit le même sujet, est d'une exécution plus faible que les précédents.

Brauer a poussé bien plus loin que Teniers le prosaïsme des figures qu'il fait entrer dans la composition de ses tableaux. C'est l'exagération d'une vérité trop vulgaire; mais pour ce défaut très-réel et très-sérieux, que de qualités pratiques et combien ne faut-il pas regretter que l'homme qui fut ainsi doué de l'instinct des procédés matériels de l'art, n'ait pas eu plus d'élévation dans la pensée! Ce sont encore ici des buveurs de la dernière classe de la populace, au milieu

d'une orgie de bière, dans un cabaret borgne. L'un d'eux, malade des suites de l'excès qu'il vient de faire, s'appuie contre une poutre, de manière à donner des craintes sur les résultats de son indisposition. Comme dans tous les tableaux de Brauwer, le sujet est déplaisant ; mais la couleur est admirable, d'une fraîcheur et d'une conservation parfaites ; l'exécution de tous les accessoires est terminée avec un fini qui ne se rencontre pas toujours au même degré dans les ouvrages de l'artiste.

Si, comme nous le disions tout à l'heure, Brauwer a poussé plus loin que Teniers la vulgarité des types populaires qu'il s'est attaché à rendre, il est juste d'ajouter qu'il fut lui-même dépassé par Van



Van Craesbeke.

Craesbeke, son élève, dans cette lutte du mauvais goût. Les scènes qu'il reproduit habituellement sont encore plus repoussantes. Le tableau de cet artiste qui fait partie de la galerie d'Arenberg a cela de particulier qu'il offre un sujet dont on peut du moins supporter la vue sans aucune

répugnance. Il représente *l'intérieur de l'atelier de Craesbeke* qui est occupé à peindre, pendant que différents personnages prennent part à un concert improvisé. Les têtes de ces personnages se ressentent de l'espèce de culte que l'élève de Brauwer avait voué à la laideur ; mais les attitudes ont plus de noblesse. Ce ne sont plus les éternels ivrognes qui se retrouvent constamment et l'on peut en quelque sorte dire instinctivement sous son pinceau. La couleur de ce tableau est un peu grise peut-être, mais sage et harmonieuse ; la lumière y est savamment distribuée ; Van Craesbeke s'y est élevé à une force d'exécution vraiment supérieure.

CABINET DE M. LE DUC D'ARENBERG.



VAN GRAESBEEK DANS SON ATELIER.

(J. van Graesbeke)



LE CABARET.

(Adrien Brauwer.)

deuxième, dans un cabinet d'art. Les deux, réunis, ont
 une valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs
 parties. Le cabinet de M. le Duc d'ARENBERG est un
 cabinet de collection, et non un cabinet de travail. Les
 objets qui le composent ont une valeur d'ensemble qui
 n'est pas la somme de leurs parties. Les objets qui le
 composent ont une valeur d'ensemble qui n'est pas la
 somme de leurs parties. Les objets qui le composent ont
 une valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs
 parties.

Le cabinet de M. le Duc d'ARENBERG est un cabinet
 de collection, et non un cabinet de travail. Les objets
 qui le composent ont une valeur d'ensemble qui n'est
 pas la somme de leurs parties. Les objets qui le
 composent ont une valeur d'ensemble qui n'est pas la
 somme de leurs parties. Les objets qui le composent ont
 une valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs
 parties.

LE CABINET DE M. LE DUC D'ARENBERG



Portrait de M. le Duc d'ARENBERG

vous fait. Les autres
 qui restent habituel-
 lement sont encore plus
 répandues. Le tableau
 de cet artiste qui se par-
 tise de la gloire d'être
 un grand peintre et
 qui est un grand
 peintre est encore plus
 répandue. Le tableau
 de cet artiste qui se par-
 tise de la gloire d'être
 un grand peintre et
 qui est un grand
 peintre est encore plus
 répandue.

Le cabinet de M. le Duc d'ARENBERG est un cabinet
 de collection, et non un cabinet de travail. Les objets
 qui le composent ont une valeur d'ensemble qui n'est
 pas la somme de leurs parties. Les objets qui le
 composent ont une valeur d'ensemble qui n'est pas la
 somme de leurs parties. Les objets qui le composent ont
 une valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs
 parties. Les objets qui le composent ont une valeur
 d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs parties.
 Les objets qui le composent ont une valeur d'ensemble
 qui n'est pas la somme de leurs parties. Les objets qui
 le composent ont une valeur d'ensemble qui n'est pas
 la somme de leurs parties. Les objets qui le composent
 ont une valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de
 leurs parties. Les objets qui le composent ont une
 valeur d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs
 parties. Les objets qui le composent ont une valeur
 d'ensemble qui n'est pas la somme de leurs parties.



L. VAN CRACKBEEK PINX.

H. HONDI DEL.

ATELIER DE CRAYURE DE E. VERMEERCKEN



A BROWWERIJ. P.

V. ANIEMAER. SC.

177. DEL.

Pour donner une idée du mérite d'Ommegang à ceux qui ne connaîtraient aucun de ses ouvrages, il suffirait de dire que cet artiste, mort il n'y a pas plus de vingt ans, est en quelque sorte rangé parmi les anciens maîtres. Il est le seul des peintres de son temps qui ait obtenu cet honneur. Son *Paysage avec animaux*, qu'on voit à l'hôtel d'Arenberg, est un charmant spécimen de son talent plein de nature. L'âne, les deux moutons et la chèvre qui sont les principaux personnages de la composition, sont d'une admirable vérité. Il ne leur manque, on ne peut pas dire ici que la parole, mais que le mouvement. Le paysage est traité de main de maître, les plans éloignés sont touchés avec une finesse extrême. Il n'y a peut-être pas, de notre temps, un seul peintre traitant le même genre qu'Ommegang, qui entende comme lui la perspective ancienne.

Parmi les tableaux de l'école flamande qui figurent dans la galerie d'Arenberg, nous citerons encore un beau portrait de femme de Martin Pepyn, peintre anversois que des critiques trop indulgents comparent à Rubens, une *Madeleine pénitente* d'Otto Van Veen, et un délicieux portrait de Jean de Witt, par Godefroid Maes. Nous regrettons que l'obligation de nous conformer à l'objet spécial de ce livre ne nous permette pas de parler des chefs-d'œuvre de l'école hollandaise qui font partie de la même collection.

Nous croyons avoir mentionné dans ce travail les objets d'art les plus intéressants que possède la ville de Bruxelles. Les omissions que nous pouvons avoir commises ne portent certainement pas sur des monuments considérables, nous osons le croire, fort de la conscience de nos recherches. Si, comme nous l'avons dit en débutant, la capitale de la Belgique n'avait pas été privée à plusieurs reprises, et par des circonstances déplorables, d'une grande partie de ses richesses artistiques, notre tâche eût été plus longue et plus agréable à la fois. Espérons du moins que les précieux restes de cette fortune intellectuelle, jadis gaspillée, nous sont acquis à jamais. Il a été formé dans le sein de l'Académie des beaux-arts le projet de l'organisation d'un dépôt public où seraient réunis, en fait de ciselure, d'orfèvrerie, de scul-

pture en bois, d'ameublement, de vitraux peints, etc., tout ce qui existe encore de curieux dans nos provinces. Un pareil musée serait vraiment national; on y pourrait suivre, siècle par siècle, les progrès des arts secondaires, et apprécier l'influence exercée sur ceux-ci par l'état des mœurs aux différentes époques. On reconstituerait ainsi toute une société morte, on nous introduirait dans l'intérieur des habitations de nos pères, on nous rendrait témoin de leur vie domestique. L'historien ferait, tout comme l'artiste, son profit des matériaux de cette collection. Nous ne pouvons que former des vœux pour qu'il soit donné suite au projet dont nous venons d'indiquer sommairement les bases principales. Des vues ont été émises par des hommes intelligents; c'est au gouvernement qu'il appartient maintenant de prendre les mesures qui en déterminent la mise à exécution, comme c'est à lui à favoriser désormais l'accroissement des collections placées jadis sous la protection stérile de l'administration communale. Que nos ministres n'oublient pas que l'histoire des arts occupe les plus belles pages de nos annales, et qu'ils conservent, pour la prospérité de cet élément actif de notre gloire nationale, un peu de l'or qu'ils prodiguent à l'industrie. Bruxelles est appelée à être l'expression la plus complète de cette valeur intellectuelle de la Belgique. On ne méconnaîtra pas, sans doute, les privilèges qui reviennent de ce chef à la capitale.

ÉDOUARD FÉTIS.



VILLES SECONDAIRES DE LA PROVINCE DU BRABANT.

Après les villes de Bruges et de Gand, celle de Louvain a été, pendant plusieurs siècles, la plus riche et la plus opulente qu'il y eût au moyen âge dans les provinces méridionales des Pays-Bas. Même après que

ses comtes eurent, dans le cours du onzième siècle, transporté à Bruxelles le siège principal de leur autorité, elle continua d'être pendant quelque temps une de leurs résidences privilégiées, et le château qu'ils y possédaient, et que d'après une ancienne tradition on appelait le *Château-César*, fut plus d'une fois témoin des fêtes qu'ils y donnaient à leur cour. Dès le douzième siècle, nous voyons un nombre considérable de chevaliers et de patriciens louvanistes prendre part aux guerres saintes que l'Europe faisait à l'Asie, et nous croyons pouvoir conclure de cette affluence même, que la ville jouissait déjà, à cette époque, d'une grande splendeur. Bientôt la fabrication des draps, cette industrie qui devait élever à un si haut degré de puissance les villes des Flandres, prit une grande extension à Louvain, et elle y devint si florissante que, s'il faut en croire nos historiens Van Dieven et Grammaye, elle occupait, au quatorzième siècle, plus de quatre mille métiers. Mais cette prospérité, en augmentant tout à coup d'une manière presque merveilleuse la force des classes bourgeoises, ne tarda pas à donner lieu à des luttes opiniâtres avec la classe patricienne, luttes dont la possession du pouvoir était tour à tour le but ou le prétexte. Plus d'une fois la ville fut ensanglantée, plus d'une fois les ducs de Brabant se virent forcés d'intervenir dans ces terribles dissensions pour les réprimer par les armes. L'histoire de ces querelles elles-mêmes fournit une nouvelle preuve de l'exubérance, de l'activité et surtout de la richesse de la commune de Louvain.

Cependant les divisions civiles n'empêchèrent point cette cité de cultiver les beaux-arts et de professer pour eux cet amour inné à la race belge, dont le lecteur a déjà pu se faire une idée en admirant les nobles productions qui peuplent nos villes flamandes, et qui ont survécu à tant de causes de destruction, guerres, incendies, fureurs populaires. Nous venons de dire que, depuis longtemps, les princes brabançons avaient fait de Bruxelles leur résidence ducal. Dès lors l'influence de leur exemple ne s'était plus exercée d'une manière constante et directe sur la commune de Louvain, et ils avaient cessé d'y encourager, par leur faste et leur magnificence, les arts, ces compagnons naturels de l'opulence et de

la grandeur. Mais les bourgeois eux-mêmes avaient compris de bonne heure l'importance de ce luxe national. Nous ne parlerons pas des nombreux monuments qu'ils élevèrent avant le quatorzième siècle et dont la majeure partie, détruits par le temps ou par des désastres accidentels, ne laissent plus de traces aujourd'hui. Dans le cours du siècle suivant, ils achevèrent la magnifique église de Saint-Pierre, dont la nef est une des plus majestueuses qu'on puisse voir dans les Pays-Bas, et qui devait être surmontée d'une tour haute de cinq cent trente-cinq pieds et sans pareille dans la chrétienté par la beauté et la richesse de son architecture. A peine eurent-ils posé la dernière clef de voûte de ce noble édifice, qu'ils jetèrent les fondements de leur hôtel de ville. Ce monument, qui se distingue moins par la grandeur de ses dimensions, que par l'élégance de ses formes, par l'harmonie de ses proportions et par la profusion extraordinaire des ornements sculptés dont il est décoré, peut être cité comme la plus belle production d'architecture civile que le quinzième siècle ait fournie. Nous l'avons déjà dit à propos de l'hôtel de ville d'Audenarde, M. Hope ¹ n'a pas exagéré en affirmant que celui de Louvain est le *nec plus ultrà* du style ogival fleuri.

Mais la bourgeoisie louvaniste ne se borna point à charger les architectes d'embellir sa cité. Elle demanda aussi le concours des peintres et des sculpteurs, comme le témoignent les magnifiques stalles en bois qui ornent l'église de Sainte-Gertrude, le jubé et le tabernacle de la collégiale de Saint-Pierre, enfin les tableaux qui embellissaient autrefois les salles de l'hôtel de ville et parmi lesquels se trouvaient plusieurs chefs-d'œuvre dus au pinceau des meilleurs maîtres du quinzième et du seizième siècle; car c'est de là que sortirent les deux merveilleuses compositions de Thierry Stuerbout sur lesquelles M. De Bast a fait de si intéressantes recherches, et qui sont aujourd'hui l'ornement principal de la galerie particulière de Sa Majesté le roi des Pays-Bas ².

¹ *Histoire de l'Architecture*, traduite de l'anglais par M. Baron, tome I^{er}, p. 424. Bruxelles, Meline et Comp., 1839.

² Nos 4 et 5 du catalogue.

Un de nos collaborateurs à la *Belgique Monumentale* s'est occupé assez longuement de ces différents édifices, pour que nous nous croyions dispensé d'en consigner ici la description pittoresque. Nous renvoyons donc le lecteur à ce livre ¹, où les belles sculptures de Sainte-Gertrude sont également décrites et appréciées.

Il nous reste cependant à parler d'un genre de production qui ne le cède sous aucun rapport à celles dont nous venons de faire mention : nous voulons dire la peinture.

Entrons d'abord dans l'église de Saint-Pierre.

Cette collégiale possède plusieurs œuvres capitales des plus grands peintres flamands du quinzième et du seizième siècle. Ces tableaux sont au nombre de quatre. Deux appartiennent à Hemling. Rogier Van der Weyden réclame le troisième, et le quatrième est dû au génie de Quinte Metsys.

L'une des œuvres de Hemling, celle que nous regardons comme la plus ancienne des deux, représente la cène. On ne saurait imaginer une composition plus naïve et en même temps plus austère. L'artiste nous introduit dans une salle flamande du quinzième siècle, couverte d'un plafond de chêne, où pend un lustre de cuivre, et dallée de marbre de diverses couleurs. A gauche, deux fenêtres ogivales donnent vue sur une place publique. A droite, s'ouvrent deux arcades qui sont séparées par une colonne de porphyre, et dont l'une abrite un dressoir chargé de vaisselle, tandis que l'autre laisse l'œil du spectateur pénétrer dans une chambre entr'ouverte. Au fond, une vaste cheminée flanquée d'un côté par un tableau sur lequel sont représentés deux portraits, et de l'autre côté par un vestibule au bout duquel on entrevoit un jardin plein de calme et de silence. Telle est la disposition de cet intérieur, qui nous frappe autant par la vérité avec laquelle tous les détails sont rendus, que par la science de perspective aérienne et linéaire dont l'artiste y a fait preuve. A coup sûr aucun ouvrage de Pieter de Hooghe n'est plus parfait sous ce double rapport. C'est dans cette salle que

¹ Tome I^{er}, pages 229 et suivantes.

la table du dernier repas est dressée. Le Christ y est assis entre quatre de ses apôtres, ayant à sa gauche saint Jean et à sa droite saint Pierre ; il se présente en face. A chacun des deux côtés latéraux de la table sont disposés quatre apôtres. Sur le devant, le dos tourné vers le spectateur, sont placés les deux derniers, dont l'un est Judas, que l'on reconnaît sans peine à son profil farouche. Au milieu de la nappe on voit un grand plat d'étain, rempli de vin dans lequel trempent plusieurs hosties. Le moment choisi par le peintre est celui où Jésus prononce ces paroles : « Prenez et mangez, car ceci est mon corps, que j'ai donné pour vous, » en bénissant une hostie qu'il tient au-dessus d'un calice. Les apôtres écoutent la voix et la pensée du Sauveur avec une attention profonde. Deux personnages, dont l'un, debout derrière saint Pierre, est sans doute le maître de la maison où se fait la pâque, et dont l'autre est un serviteur placé à côté du dressoir, prennent part à cette grave solennité comme l'indique leur recueillement religieux. L'artiste a répandu sur toutes ces figures je ne sais quelle douceur sereine, je ne sais quel sentiment ineffable de piété et de dévotion. Sans doute, on cherche vainement sur la plupart des physionomies l'empreinte de l'idéal, et le caractère particulier que l'histoire attribue à chacun des apôtres. Elles sont presque toutes empruntées à la vie réelle, de simples portraits. Cependant la tête du Christ et celle de saint Pierre montrent manifestement que le peintre a voulu rester fidèle aux types traditionnels que les miniaturistes et les mosaïstes s'étaient religieusement transmis depuis des siècles. Celle de Judas est énergiquement caractérisée et d'une admirable expression. On y reconnaît parfaitement le faux disciple dont le Sauveur vient de dire : « Malheur à celui par qui le fils de l'homme est trahi ; il eût été bon « à cet homme-là de n'être point né. » On serait même tenté de croire qu'Hemling, avant de peindre cette figure, a dû voir la *Cène* de Léonard de Vinci, ou qu'il a pressenti le Judas du cénacle de Milan. Quant aux costumes, ils sont presque tous du quinzième siècle. Deux personnages seulement, ceux qui occupent le premier plan du tableau, sont drapés à l'antique. Mais le jet des étoffes manque de largeur. Elles

sont tourmentées, maigres et pleines de brisures. On sait que plus tard Hemling se compléta dans cette partie de l'art, et que, mûri par l'âge et formé par une étude plus approfondie des maîtres italiens, Masaccio, le Pérugin et Léonard de Vinci, il traita les draperies avec une ampleur que l'on ne remarque, avant lui, dans les productions d'aucun peintre flamand.

Le second tableau de cet artiste, que possède l'église de Louvain, nous en fournit une preuve éclatante. C'est le célèbre triptyque qui représente le martyre de saint Érasme. A l'avant-plan, le saint nu est étendu sur une planche garnie d'un tourniquet à deux bras. On lui a fendu le ventre, et deux bourreaux sont occupés à lui dévider les entrailles sur la barre transversale de l'instrument, à laquelle est attachée l'extrémité du long intestin. Cinq personnages, dont deux paraissent être des juges, sont disposés sur le deuxième plan, et assistent à ce spectacle. Sans doute, sous le pinceau d'un autre artiste, cette scène eût revêtu un caractère d'atrocité qui en eût fait supporter difficilement la vue. Mais Hemling, avec le goût et le tact qui caractérisaient ce grand maître, l'a traitée de manière à ne blesser ni les yeux ni le cœur de ceux qui la regardent. En effet, ni l'entaille faite dans le corps du saint, ni le cœcum qui se déroule ne sont souillés de sang. Puis le martyr lui-même est si calme et si résigné, il se montre si peu sensible à la douleur qui le déchire, que l'on est étonné de pouvoir contempler sans horreur, et même sans répugnance, l'effroyable supplice qu'il endure. Cette production, qui peut être rangée parmi les plus belles qu'Hemling ait fournies, se distingue à la fois par la rare perfection du dessin, par l'exquise finesse de l'exécution, et par le choix savant des draperies, dont l'agencement ni la largeur ne laissent rien à désirer. Toutes les figures sont caractérisées avec un sentiment admirable. L'expression du saint est d'une haute poésie. La résignation et la confiance en Dieu rayonnent sur son visage. Son corps, modelé avec une science peu commune, est d'une étude anatomique réellement extraordinaire. Chacun des autres personnages est parfaitement à son rôle. Les deux bourreaux qui tour-

nent les manivelles de l'instrument sont, à la vérité, des types très-vulgaires. Mais l'artiste en a merveilleusement ennobi la laideur par le sentiment qu'il a répandu sur leur physionomie. Ils remplissent un devoir horrible, mais on voit qu'ils le remplissent avec répugnance. Celui qui est placé à la droite du spectateur se serre les lèvres, et paraît craindre de faire trop de mal au martyr; l'autre semble avoir pitié du confesseur qu'il aide à torturer. Les deux juges et leurs trois compagnons montrent une impassibilité qui contraste vivement avec la pitié que les deux bourreaux ont l'air d'éprouver, et avec le sentiment sublime qui se révèle sur le visage du saint. C'est un drame complet, dont Érasme est le centre patent, et dont la foi est l'héroïne spirituelle et invisible. Cette belle composition se complète par deux volets non moins admirables. Sur celui de gauche, on voit l'image de saint Jérôme, en habits de cardinal; il tient d'une main un livre ouvert, de l'autre une crosse de cristal; un lion repose à ses pieds. Sur le vantaïl opposé est figuré saint Benoît, qui, d'après les Bollandistes, professait une grande vénération pour saint Érasme et lui érigea même plusieurs oratoires, *fuit sanctus Benedictus ejusdem martyris studiosissimus* (*Acta Sanctorum*, mois de juin). Il tient également d'une main une crosse et de l'autre un livre. A ses pieds on voit un monstre fantastique qui représente le démon. La scène principale est placée dans un magnifique et chaud paysage italien. Dans le fond du panneau on aperçoit les Alpes.

Nous connaissons peu de productions d'Hemling qui soient aussi irréprochables sous le rapport du dessin, de la couleur, de l'expression, du fini, de la poésie, en un mot de toutes les qualités qui constituent les grands peintres. Nous avons déjà dit, à propos du tableau représentant *la Cène*, que les costumes de la plupart des personnages qui s'y trouvent sont ceux que les Flamands portaient au quinzième siècle. Ce même anachronisme se retrouve dans le panneau qui représente *le Martyre de saint Érasme*. Toutefois on remarque, dans ce dernier ouvrage, qu'Hemling ne s'est pas borné aux costumes flamands de son époque, mais qu'il a emprunté aussi aux modes italiennes de son temps.

En effet, dans le groupe du fond on aperçoit deux figures, dont l'une, celle du jeune homme qui se présente de profil, est évidemment une réminiscence du Pérugin.

L'ordonnance des deux scènes que nous venons de décrire est conçue dans le style symétrique et architectonique qui est le caractère principal des œuvres que nous ont laissées les maîtres de l'école rhénane. Les frères Van Eyck, Jean surtout, avaient cherché à affranchir de ce style l'école flamande, en donnant plus de rondeur et de profondeur aux groupes qu'ils disposaient sur leurs panneaux; et à mesure qu'ils s'étaient éloignés des modèles byzantins que la peinture germanique et flamande avait suivis depuis le règne des Oton, ils étaient parvenus à donner plus de liberté et de spontanéité à leurs compositions et en même temps à revêtir la forme la plus brillante du naturalisme. Après la mort de ces grands peintres, les maîtres flamands, Josse de Gand, Roger de Bruges et d'autres dont Vasari nous a transmis les noms, se mirent en contact avec l'art italien. Hemling les suivit dans cette direction nouvelle, et il s'attacha à l'école toscane dont le chef était Masaccio, ce beau génie qui, fécondant les dernières traditions de Giotto par la science de Paolo Uccello, le véritable fondateur de la perspective, et par celle de Masolino da Panicale, le maître du clair-obscur, établit une heureuse alliance entre l'idéalisme et le naturalisme, et inaugura une ère nouvelle dont Raphaël atteignit plus tard la sublime apogée. C'est à cette école que devait naturellement s'adresser Hemling. Plus idéaliste que ne l'avaient été ses deux illustres devanciers flamands, plus dramatique que ne l'avaient été ces maîtres si éminemment lyriques, il devait éprouver naturellement une vive prédilection pour Masaccio, cet artiste si amoureux de la beauté de la forme et de la vérité poétique de l'expression. Aussi il s'appropriä en partie les qualités éminentes qui distinguaient l'artiste florentin, et il les introduisit dans l'art flamand tout en y réintégrant le principe de l'ancienne école rhénane, la composition symétrique, pour autant que s'accordait avec le point de vue nouveau où il se plaçait, cette forme sévère, rigide et si bien en harmonie avec son esprit austère, grave et mélancolique. Cette influence régé-

néralrice fit subir une révolution complète à l'école de Bruges, qu'Hemling, le Masaccio de la Flandre, éleva presque à la hauteur où Masaccio, l'Hemling de la Toscane, éleva l'école de Florence. Les deux tableaux que nous avons sous les yeux, surtout *le Martyre de saint Érasme*, sont la preuve évidente du double lien par lequel l'artiste brugeois se rattacha aux maîtres rhénans par le système de composition qu'il adopta, et à l'école florentine par l'étude et l'idéalisme de la forme. Cette double filiation mériterait d'être plus amplement exposée; car elle nous paraît d'une haute importance pour l'intelligence de l'histoire du développement que l'art flamand a subi. Mais les bornes naturelles du travail que nous offrons ici au public nous forcent à nous restreindre, et à indiquer simplement un point sur lequel l'homme, toujours attendu, qui aura la science nécessaire pour écrire l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas ne manquera pas sans doute de fixer son attention.

Nous avons parlé de l'admirable paysage qu'Hemling a déroulé dans le fond de son triptyque de saint Érasme. Comme paysagiste, ce maître occupe aussi, dans l'art flamand, la première place parmi les peintres du quinzième siècle. On constate dans ses bonnes productions une étude plus sérieuse, plus attentive de la nature. S'il peint des rochers et des montagnes, ils n'ont plus la forme impossible et fantastique qui distingue ceux que les Van Eyck dressaient sur leurs panneaux. S'il peint des arbres, il ne se borne pas à les caractériser simplement par les détails des feuillages, mais il les caractérise à la fois par ces détails et par la physionomie individuelle que présente l'ensemble de chaque essence particulière. Enfin, selon la judicieuse observation du docteur Schnaase, ses paysages n'ont plus la gaieté lyrique et printanière qui éclate dans ceux des deux premiers maîtres de l'école brugeoise; ni arbres couleur d'émeraude, ni gazons émaillés des fleurs les plus brillantes de mai et, comme s'il ne suffisait pas de ces fleurs, semés de rubis, de topazes et de toute sorte de pierres précieuses. Il préfère, au contraire, les couleurs plus chaudes de l'été et les nuances plus dorées de l'automne. Sa verdure est d'un ton plus sombre, ses prairies d'une teinte plus uniforme, ses arbres plus opulents, leur ombre plus intense, ses

masses de lumière plus amples et plus tranquilles¹. Cette observation est justifiée par le tableau du *Martyre de saint Érasme*.

Elle l'est aussi par deux superbes portraits du même maître qui ornent la riche galerie de M. Van den Schrieck, à Louvain. L'un de ces portraits représente Guillaume Moreel, qui remplit les fonctions d'écouteur à Bruges sous le règne de Marie de Bourgogne; l'autre, son épouse Barbe de Vlaenderberg, dite de *Herftveld*. Ces deux ouvrages, qui sont du plus beau fini, peuvent être rangés parmi les plus précieuses productions qu'Hemling ait fournies en ce genre.

Un des peintres qui suivirent immédiatement ce maître illustre est Roger Van der Weyden de Bruxelles. Trois artistes de ce nom réclament une place dans l'histoire de l'art flamand; ce sont Roger Van der Weyden, qui est vulgairement connu sous le nom de Roger de Bruges; Roger Van der Weyden de Bruxelles, et Goswin Van der Weyden, qui naquit probablement aussi dans cette dernière ville. Le premier fut un des élèves immédiats de Jean Van Eyck et le maître d'Hemling. Il naquit vers le commencement du quinzième siècle, et dès le milieu de cette période, il jouit d'une grande réputation en Italie, où il se rendit vers l'an 1449 et où il laissa plusieurs ouvrages importants, comme l'attestent différents passages des chroniqueurs contemporains cités par Lanzi². Il fut, selon toutes les probabilités, le peintre à gages de la ville de Bruxelles, dont le nom est cité dans un acte de cette commune, de l'an 1440³, et qui n'existait déjà plus en 1477. Le deuxième était Roger Van der Weyden de Bruxelles, dont on rapporte généralement la naissance à l'année 1480, et qui, issu de parents flamands, mourut, selon Van Mander, de la suette en 1529. On sait qu'Albert Durer parle de ce maître⁴, dont il fit la connaissance pendant son séjour dans les Pays-Bas, en 1520. Enfin

¹ SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, page 529.

² *Histoire de la peinture en Italie*, tome III, pages 41 et 42.

³ *Histoire de la ville de Bruxelles*, par MM. Henne et Wauters, tome II, page 624, tome III, page 157.

⁴ ALBRECHT DURER'S *Reliquien*.

le troisième était Goswin Van der Weyden, dont le Musée royal de Bruxelles possède un triptyque représentant *la Mort et l'Assomption de la Vierge*. Cet ouvrage, qui n'est pas signé, mais qui provient de l'ancienne abbaye de Tongerlo, servait autrefois de retable au maître-autel de l'église de cette maison, et portait l'inscription suivante :

Operá R. P. D.

« *Arnoldi Streyterii, hujus Ecclesie Abbatis, hanc depinxit, posteritatis monumentum, tabulam Goswinus Van der Weyde, septuagenarius suá canitie, quam infrá exprimit imaginem, artem sui avi Rogeri, nomen Apellis suo ævo sortiti, imitatus, redempti orbis anno 1535¹.* »

Il résulte de ces lignes, que Goswin Van der Weyden naquit en 1465 et qu'il fut le petit-fils d'un Roger Van der Weyden, surnommé l'Apelle de son siècle. Or, quel autre maître, ayant le prénom de Roger, a pu mériter cette brillante qualification vers le milieu du quinzième siècle, si ce n'est Roger de Bruges? Il est donc fort probable que cet artiste, l'élève de Jean Van Eyck, est le même que le peintre gagiste de la ville de Bruxelles.

Probablement aussi le Roger Van der Weyden de Bruxelles, dont parlent Van Mander et Albert Durer, fut-il un frère de Goswin. Quoi qu'il en soit, l'église de Saint-Pierre à Louvain possède de ce maître un triptyque qui est d'une grande beauté. Le panneau principal représente la *Descente de Croix*; sur l'un des volets on voit le donateur, accompagné de ses deux fils et de son patron saint Jacques; de l'autre, sont figurées la donatrice avec ses deux filles et sa patronne qui est, croyons-nous, sainte Élisabeth. Cet ouvrage se trouve décrit assez minutieusement dans le livre de Van Mander². La croix, présente la forme d'un T. Sur une échelle, qui y est appliquée par derrière, on voit un personnage qui aide à descendre le corps du Sau-

¹ ADR. HEYLEN, *Historische Verhandelingen over de Kempen*, 1858, page 160.

² *Het Schilderboeck*, édit. de 1618, page 150, recto.

veur, que Nicodème et Joseph d'Arimathie, placés au centre de la composition, reçoivent dans leurs bras. A droite, se présentent la figure de Madeleine, qui, dans une angoisse profonde, se tord douloureusement les bras, et un autre disciple qui tient le vase de parfums. A côté de la croix, vers la gauche, se montre la Vierge, évanouie, que soutiennent saint Jean et l'une des saintes femmes. Ce groupe se complète par une quatrième femme qui pleure et qui serre un mouchoir sur ses yeux.

Bien que la scène se passe sur un gazon semé de fleurs, toute cette composition se détache sur un fond d'or qui est pointillé de noir, et sur lequel se projette l'ombre portée des figures. Le coloris de cet ouvrage est vigoureux et vrai; il rappelle l'ardent pinceau des Van Eyck. Dans certaines parties les draperies sont disposées avec le goût et l'ampleur que l'on admire dans les œuvres d'Hemling; celles dont l'artiste a revêtu les donateurs et les personnages dont ils sont accompagnés se font surtout remarquer par la beauté du jet et par la grandeur du style. Le dessin cependant est loin de présenter la perfection que nous avons constatée sur les deux ouvrages dont nous venons de parler. Toutefois le corps du Sauveur, bien qu'il soit évidemment déjà trop défait par la mort, est modelé avec une certaine largeur. En revanche, le mouvement de la Vierge laisse beaucoup à désirer; il est maniéré, peu naturel. Mais, en général, les têtes sont d'un grand caractère, et les mains d'une justesse anatomique, d'une beauté de forme et d'une vérité de modelé telle que, dans l'art avec lequel il a su reproduire ces extrémités, Roger Van der Weyden n'est pas de beaucoup inférieur à Hemling.

La disposition de la scène principale présente très-visiblement le système de composition symétrique des peintres de l'école rhénane, et l'ensemble de cet ouvrage offre je ne sais quel caractère naïf et antique, qui n'est plus de l'époque où vécut Roger Van de Weyden, et qui ferait attribuer cette peinture à un artiste bien plus ancien, si elle n'était positivement du maître bruxellois, comme nous l'affirme le témoignage de Van Mander. En effet, le biographe flamand nous

apprend que ce triptyque ornait autrefois l'église de Notre-Dame-hors-des-Murs à Louvain. D'ailleurs, nous avons reconnu sur les vantaux les blasons de deux familles patriciennes de Louvain, celui de Gielis et celui des Verrusalem. Van Mander ajoute que ce tableau, ayant été envoyé au roi d'Espagne (Philippe II), fut englouti par la mer avec le vaisseau qui le portait, mais qu'il fut répêché, qu'on le trouva simplement un peu décollé, et que ceux de Louvain en firent faire, par Michel Coxie, une copie qui prit la place de l'original dans l'église qu'il avait précédemment décoré. Plusieurs personnes ont révoqué en doute cette assertion; car ces panneaux n'offrent pas la moindre trace du faire ni de la manière de Coxie, et il est évident que le copiste le plus minutieux et le plus exact ne saurait reproduire une œuvre conçue dans un style et avec un sentiment tout opposés à ceux qui constituent sa propre individualité, sans y laisser au moins un reflet de lui-même. Toutefois nous laissons, pour le moment, cette question intacte; et, copie ou original, ce triptyque nous paraît éminemment digne de l'attention des connaisseurs.

Le quatrième ouvrage qui attirera le voyageur-artiste dans l'église collégiale de Louvain, est une production capitale de Quinte Metsys. C'est un vaste triptyque, qui ne le cède en rien au retable du même maître, que le musée d'Anvers regarde comme un de ses plus beaux ornements. Le panneau central représente une rotonde, qui s'ouvre par trois arcades sur un paysage terminé par des montagnes, et sous laquelle est assise la Vierge ayant sur ses genoux l'enfant Jésus. A sa gauche, on voit sainte Anne. Elle présente une grappe de raisin à l'enfant, qui porte sur l'index de la main droite un petit oiseau attaché à un fil rouge dont la Vierge tient le bout. A la gauche de sainte Anne et sur un plan plus rapproché du spectateur, on voit une femme assise, qui a une fleur à la main, et près de laquelle se trouvent debout deux enfants, dont l'un tient un livre ouvert et a l'air de réciter une leçon ou une prière. Sur le même plan, une quatrième femme, également assise est placée à la droite de la Vierge. Un enfant lui présente un œillet; deux autres sont debout à côté d'elle et regardent des

images dans un livre qui est ouvert sur ses genoux, tandis qu'à ses pieds est assise une toute petite fille qui joue avec un missel richement peint et avec des images enluminées qu'elle éparpille autour d'elle. Le groupement que forment la Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne est disposé devant une balustrade derrière laquelle sont assis quatre personnages, que l'on prend pour les quatre docteurs de l'Église, bien qu'ils n'en aient ni le caractère ni les attributs. Sur le volet gauche on voit saint Joseph à genoux au milieu d'un riche paysage, et un ange qui plane dans l'air et lui enjoint, au nom de l'Éternel, de ne pas renvoyer la Vierge Marie (Évangile de saint Matthieu, ch. 1, v. 20). Sur le volet opposé l'artiste a figuré la mort de sainte Anne. La sainte est couchée sur un lit qui se présente en raccourci. Elle a à la main un cierge bénit, que la Vierge, placée à la gauche de sa mère, l'aide à tenir, tandis que l'enfant Jésus, debout à la droite de son aïeule, lève la main pour lui donner sa bénédiction. Au pied du lit on voit une femme agenouillée et livrée à l'angoisse d'une douleur profonde. Derrière la Vierge sont groupés saint Joseph et deux autres personnages, qui assistent avec recueillement à l'agonie de la mère de Marie et sont inondés de la lumière qui tombe de ce côté dans la chambre par une fenêtre ouverte.

Ce tableau paraît avoir été peint pour quelque établissement de bienfaisance ou pour quelque communauté charitable. La composition du panneau principal est d'une grande richesse, sans qu'il y ait toutefois de la confusion dans le groupe abondant des figures que le peintre y a mises en scène. L'ordonnance est claire et simple, bien que l'ensemble ait l'air de manquer d'unité, à cause de l'éparpillement trop uniforme du jour, et à cause de l'absence d'un centre de lumière. Pour le style, cet ouvrage est tout à fait à la hauteur des productions du commencement du quinzième siècle. Le dessin est dans le goût de l'école romaine, à laquelle on ne sait en vérité comment rattacher Quinte Metsys, qui ne sortit jamais des Pays-Bas. Les nus cependant sont traités avec une certaine maigreur, et le modelé manque de fermeté. En revanche, les draperies sont pleines d'ampleur et d'un agencement fort intelli-

gent, surtout dans les peintures extérieures des volets, où l'artiste a représenté deux scènes d'une légende dont nous n'avons pu jusqu'ici découvrir le sens. Le paysage montagneux qui se déploie dans le fond du panneau central et du volet gauche, est dénué de caractère et de vérité. On y chercherait vainement, surtout dans les rochers fantastiques qui le terminent, une étude sérieuse de la nature. On n'y trouve que ces formes impossibles qui se dressent et s'écroulent dans les rêves d'une imagination fébrile. Mais on pardonne aisément ce défaut en faveur du charme et de la naïveté, nous dirons même de la grâce, que l'artiste a répandus sur la plupart des figures dont ce triptyque est peuplé. Le petit enfant qui est assis par terre et qui joue avec des images enluminées, sur l'avant-plan du panneau central, est une des créations les plus ravissantes que l'on puisse imaginer.

Nous avons déjà, à propos de deux portraits dus au pinceau d'Hemling, signalé au lecteur la riche collection de M. Van den Schrieck, à Louvain. Nous allons maintenant l'introduire dans cette galerie toute princière par l'abondance des ouvrages dont elle est ornée, et tout artistique par le choix judicieux avec lequel elle est formée. Principalement consacrée à l'ancienne école flamande et hollandaise, elle possède, des principaux maîtres qui y appartiennent, des échantillons dont quelques-uns ne seraient pas déplacés dans les plus beaux musées de l'Europe. Ici nous n'avons à nous occuper que des artistes flamands proprement dits, qui s'y trouvent représentés.

Après Hemling, Pierre Claeysens, de Bruges, est le plus ancien peintre de cette école qui figure dans la galerie Van den Schrieck. Ce maître est un de ceux dont le nom est le moins connu. Il n'est pas même mentionné par Van Mander, bien qu'il ait fleuri pendant la première moitié du seizième siècle, et qu'il ait été le père de deux artistes d'un haut mérite, dont le premier, Gilles, fut l'un des peintres officiels d'Alexandre Farnèse, duc de Parme, et des archiducs Albert et Isabelle; et dont le second, Antoine, a laissé dans la ville de Bruges plusieurs tableaux remarquables. L'œuvre de Pierre Claeysens que nous avons à signaler ici, est une simple tête de madone, entourée d'une

gloire et coiffée d'une draperie blanche qui lui tombe sur les épaules. Elle est d'une expression pleine de candeur et de grâce naïve, et elle dénote une bonne étude des grands maîtres italiens qui ont illustré le commencement du seizième siècle. La draperie, il est vrai, est un peu maigre et un peu tourmentée; mais, en revanche, le caractère de la figure est fort beau. Le dessin et le pinceau ne méritent pas moins nos éloges. Le col et le front surtout sont dignes de Léonard de Vinci. En parlant de Roger de Bruges et d'Hemling, nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'influence exercée par l'art italien sur l'art flamand. Depuis ces peintres, les artistes des Pays-Bas n'interrompirent point leurs pèlerinages aux écoles diverses qui brillaient au delà des monts. La production de Claeysens, devant laquelle nous nous trouvons ici, nous autorise à croire que ce maître, sur lequel nous n'avons aucun détail biographique, fut de ceux qui allèrent, à l'exemple de Van Orley et de Mabuse, ses contemporains, s'abreuver aux sources idéalistes du Midi.

La collection dont nous nous occupons de faire la revue présente une grande lacune entre les maîtres dont nous venons de parler et ceux du dix-septième siècle. Nous arrivons d'un seul bond et sans aucune transition au chef de la deuxième école flamande, à Rubens. La galerie ne renferme pas moins de quatre ouvrages attribués à ce maître, dont trois esquisses et un panneau de moyenne dimension, mais d'un grand fini de pinceau. Nous n'oserions nous prononcer sur l'authenticité de ce dernier tableau, qui représente *le Supplice de sainte Catherine*, et qui, s'il n'est pas de la main de Rubens lui-même, appartient incontestablement à son école par la composition, par la couleur et par le dessin. La martyre vient de recevoir le coup mortel. Son corps agenouillé est tombé en avant sur le sol. Deux anges sont auprès d'elle : l'un ramasse la tête dans un linge, et l'autre soulève le cadavre. A droite, au premier plan, on voit plusieurs instruments de supplice.

L'une des trois esquisses, représente *le Mariage de Constantin le Grand*. On sait que le tableau achevé se trouvait dans l'ancienne collection du duc d'Orléans et qu'il a été gravé par Tardieu et Godefroy.

La deuxième est la pensée primitive d'un des trente-six plafonds que Rubens peignit pour l'église Saint-Charles à Anvers, et qui furent détruits par l'incendie qui dévasta cet édifice en 1718 : il représente *Melchisédech offrant du pain et du vin à Abraham*. Enfin, dans la troisième, est figuré *le Couronnement de la Vierge*. Le tableau terminé ornait autrefois l'église des Récollets à Bruxelles ; il se trouve aujourd'hui au Musée royal de cette ville. On le connaît, d'ailleurs, par une belle gravure de Pontius, et on le regarde comme une des compositions les plus animées et les plus franches que Rubens ait laissées. On y voit la mère du Christ agenouillée sur un croissant renversé qui s'appuie sur des nuages sur lesquels flotte un groupe d'anges. D'un côté est assis l'Éternel, ayant le globe de la terre à ses pieds et tenant un sceptre de la main gauche ; de l'autre côté est placé le Sauveur : ils posent une couronne d'or sur la tête de la Vierge.

Ce n'est pas par de simples esquisses, souvent inintelligibles pour d'autres que pour des artistes, que Van Dyck est représenté dans la collection Van den Schrieck. On y trouve trois portraits qui sont attribués à ce maître. L'un des deux premiers, qui sont en pied, est celui de Wolfgang-Guillaume, duc de Neubourg, et l'autre celui du négociant Vinck d'Anvers. Le troisième est un simple buste : il figure Jacques-Philippe de Gusman, marquis de Léganès.

Il est inutile de dire que l'original du portrait du duc de Neubourg, cette noble et magistrale peinture, par laquelle Van Dyck s'est placé à la hauteur du Titien et qui ornait autrefois la galerie électorale de Dusseldorf, se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Il est du plus beau faire du maître, car il fut peint en 1628. Aussi il en a été fait de nombreuses copies, dont quelques-unes ont peut-être été exécutées sous les yeux mêmes de l'artiste et retouchées de sa main. Il est fort possible que la toile devant laquelle nous nous trouvons ici soit de ces dernières, et qu'elle ait reçu de cette manière le cachet de beauté et de grandeur dont elle porte l'empreinte.

Le portrait du marquis de Léganès, connu par une superbe gravure de Pontius, est plein de caractère. Il est impossible de s'imaginer une

figure qui impose autant que celle de ce guerrier, avec sa physionomie impérieuse, son regard inflexible, son air de commandement et ses moustaches retroussées à la façon des cavaliers castillans. Malheureusement cette peinture, qui a dû être fort soignée, a énormément souffert. Elle est usée en partie par le frottement.

En revanche, la toile qui représente le portrait du négociant anversois Vinck, est de la plus belle conservation. Si le ballot qui se trouve par terre à côté de ce personnage ne vous disait pas suffisamment que vous êtes ici en présence d'un homme de négoce, vous vous en apercevriez sans peine rien qu'en étudiant pendant quelques secondes cette physionomie sincère et ouverte, mais dénuée de ce cachet de grand seigneur que présente chacun des deux portraits précédents. Ici, en effet, c'est une tout autre atmosphère, et même une autre gamme de couleur. Dans les deux ouvrages dont nous venons de parler, tout est calme, grave, solennel; le coloris même est d'un ton singulièrement austère et parfaitement en harmonie avec ces figures puissantes et grandes de leur propre grandeur. Mais dans la page qui nous occupe, c'est une nature plus bourgeoise qu'il fallait rehausser par l'art. Comment le peintre a-t-il procédé? Il n'a point altéré le type un peu vulgaire de son modèle; il lui a laissé son caractère particulier et individuel; mais il l'a étudié et traduit avec cette poésie qui, sans sortir de la vérité, donne au réel l'apparence de l'idéal. Cependant avec quel tact parfait il a évité d'aller au delà du but! Comme il s'est sagement gardé de pousser jusqu'au mensonge, en imprimant à son personnage un faux air d'homme du grand monde, et en le représentant dans une pose magistrale qui n'eût point convenu à l'humble négociant! Il a voulu nous montrer simplement un bon et loyal marchand flamand, regard franc et droit, visage honnête, cœur où la fraude n'a point de place, bouche dont une parole vaut une signature. Cette œuvre n'est pas moins belle comme peinture. Nous connaissons peu de têtes aussi fièrement brossées que celle-là; et si le fond est un peu négligé, en revanche l'éclatante draperie qui tombe à la droite de la figure est traitée avec un soin et une grandeur admirables.

Van Dyck nous conduit naturellement à Gonzalès Coques, son émule, auquel il servit de modèle et qui l'a égalé quelquefois. On sait que ce peintre s'est fait une grande réputation par ses portraits de famille, véritables tableaux de genre, pleins de charme et de naïveté. La galerie Van den Schrieck possède un tableau de ce maître. Il représente Gonzalès lui-même et sa famille dans un paysage, auprès d'une fontaine monumentale. Cette page est d'une bonne exécution et d'une belle couleur. Nous croyons que le paysage est de Van Artois.

Dans une collection telle que celle où nous nous trouvons, David Teniers le jeune ne pouvait manquer d'occuper une place importante. Aussi son nom y figure-t-il sur dix tableaux. Tous ne sont pas du même mérite, mais il en est plusieurs qui sont de la meilleure qualité. Nous allons les passer successivement en revue. Le premier représente *les Sept œuvres de miséricorde*. Il est d'un faire très-lourd et il appartient incontestablement à la vieillesse de l'artiste, de même que les *Joueurs de cartes*, où l'on cherche vainement la finesse de pinceau qui distingue ses bons ouvrages. Nous ne parlerons ni du *Joueur de vielle*, peinture usée dont il ne reste presque rien, ni du paysage de Momper dans lequel Teniers a jeté plusieurs figures charmantes, mais laissées à l'état d'ébauche. Arrêtons-nous un moment devant la *Tentation de saint Antoine*. On nous dispensera de décrire cette composition, devenue populaire par une gravure de Lebas faite d'après le tableau dont s'enorgueillissait autrefois la collection du duc de Valentinois. Si le panneau qui nous occupe ici n'est pas une répétition du même tableau, il est au moins une excellente copie due au pinceau de Durieu, cet adroit et spirituel imitateur de Teniers, dont il copia les ouvrages avec tant d'art que souvent ses reproductions ont trompé l'œil le plus exercé. Quoi qu'il en soit, ce panneau est d'une extrême finesse de ton et d'une belle exécution. On est aussi tenté de révoquer en doute l'authenticité de la *Kermesse flamande*, qui pourrait bien être de Michel Abshoven, dont les œuvres sont fréquemment attribuées à Teniers, son maître, et celle des *Joueurs de boule*, scène à dix-huit figures, qui est fort bien peinte, mais qui ne nous a pas paru présenter

le piquant de la touche du maître auquel on l'attribue. Après ces ouvrages, qui, d'ailleurs, se distinguent par des qualités précieuses, il nous reste à signaler trois panneaux sur l'originalité desquels on ne saurait élever le moindre doute ; ce sont : l'*Empyrique*, le *Chirurgien de village* et les *Joueurs de boule*, composition de douze figures. Ici l'on retrouve, dans toute sa beauté, le talent de l'illustre peintre flamand, son coloris clair et transparent, son faire vif et spirituel, sa touche à la fois large et pétillante, tout l'esprit, toute l'habileté, toute la franchise de son pinceau. Ces productions appartiennent à l'époque où Teniers, après s'être borné d'abord à imiter le coloris énergique d'Adrien Brouwer, fit disparaître de sa palette les tons bruns qu'il avait empruntés à celle de ce maître, pour les remplacer par sa seconde manière, celle qu'on appelle sa manière argentine. Aussi doivent-elles être comptées parmi les plus belles pages de la galerie Van den Schrieck.

Après Teniers citons son élève favori François du Châtel, qui est représenté dans la même collection par une *Fête de village*. Cette toile ne peut, à la vérité, être rangée parmi les meilleurs ouvrages de ce peintre, mais elle atteste le soin avec lequel il chercha à imiter son maître, avant de l'avoir abandonné pour se créer un style mixte par les études nouvelles qu'il fit sous la direction de Van der Meulen.

Nous nous bornerons à mentionner une grande toile qui est due au pinceau de Wildens et de Van Erp et qui représente *Rubens et Van Dyck à la chasse aux ours*. Cette composition est une réminiscence évidente des chasses turbulentes et fougueuses que nous devons au génie du chef de l'école flamande. La *Marchande de fruits*, de François Snyders, ne nous arrêtera guère que le temps nécessaire pour demander comment il est possible que cet artiste ait pu placer une si ignoble figure de femme au milieu de ces fruits si beaux et reproduits avec une si merveilleuse vérité. Le sentiment réaliste qui se manifeste à un si haut degré dans l'œuvre que nous venons de signaler, se retrouve tout entier dans une composition de Jordaens, représentant les *Cinq sens*, tableau étrange, qui se rattache à ces *Fêtes des Rois*,

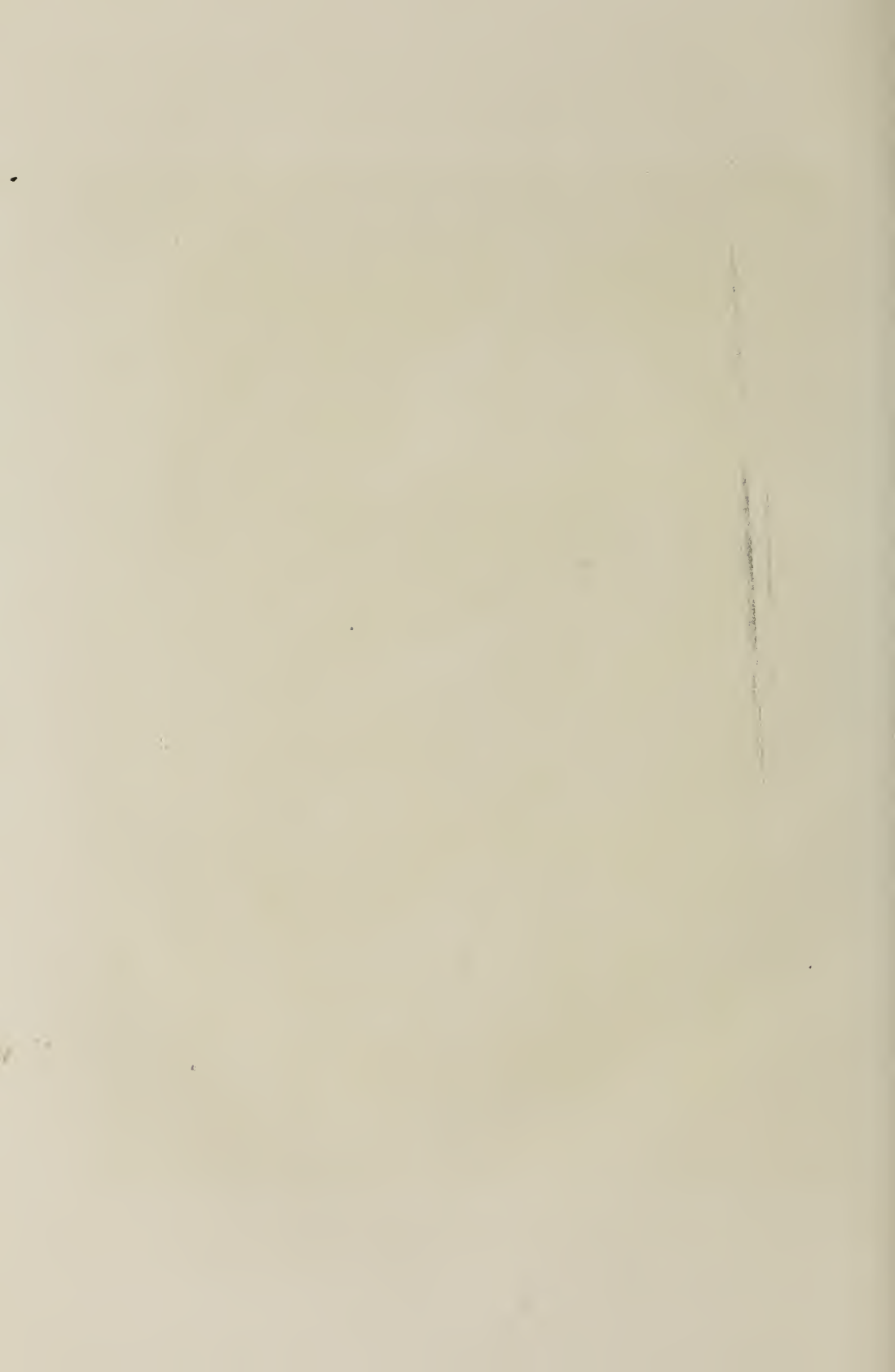




W. J. L. 1850

STON 11/20

M. J. L. 1850



dans lesquelles ce maître se complaisait à épancher le matérialisme et la vulgarité dont se composait le fond de son talent. Hâtons-nous de rentrer dans un monde plus idéal en nous plaçant devant une admirable production de Jean Victor, ce peintre si peu connu, mais si digne de l'être. La figure d'*Anne la prophétesse* est sans contredit une des plus belles créations de l'école flamande, par le sentiment noble et élevé qui y domine et par la sagesse du pinceau. Enfin, citons deux charmants *Intérieurs d'église*, par Pierre Neefs, et nous aurons passé en revue les maîtres flamands que possède la galerie Van der Schrieck, et qui n'en constituent pas, à coup sûr, la partie la moins importante.

De la ville de Louvain nous conduirons maintenant le lecteur à l'humble village de Saventhem, situé sur la route de Bruxelles et célèbre par le séjour que Van Dyck y fit, après qu'il eut quitté l'atelier de Rubens pour aller étudier les écoles italiennes. La tradition rapporte qu'en se dirigeant vers l'Allemagne, le peintre s'arrêta dans ce village, où il s'éprit d'un vif amour pour une jeune fille, appelée Anne Van Ophem. Dès ce moment, adieu les grands projets de voyage ! adieu Raphaël ! adieu Titien, Corrège, Véronèse et toute la glorieuse légion d'artistes dont l'Italie citait avec orgueil les noms à l'Europe ! Rien ne put arracher Van Dyck aux préoccupations de la passion qui le dominait. Selon la légende, il ne fallut rien de moins que l'intervention de Rubens lui-même pour le déterminer à continuer sa route. Il se rendit enfin aux sages conseils de son maître et partit. Pendant le temps que Van Dyck passa dans ce village, il produisit, dit-on, plusieurs tableaux qui se rattachent à cet épisode de sa vie. L'auteur du *Peintre amateur et curieux*, Mensaert, cite¹, dans la description qu'il nous a laissée de la galerie que le prince Charles de Lorraine possédait au château de Ter-
vueren, voisin de Saventhem, un portrait d'Anne Van Ophem, « entouré de plusieurs chiens de l'infante Isabelle, dont elle avait le soin. » Nous ne savons ce qu'il y a de vrai dans cette assertion, car nous n'avons pu découvrir les traces de cette peinture. Ce qui est moins contestable, c'est que Van Dyck peignit pour l'église du village natal de sa maîtresse

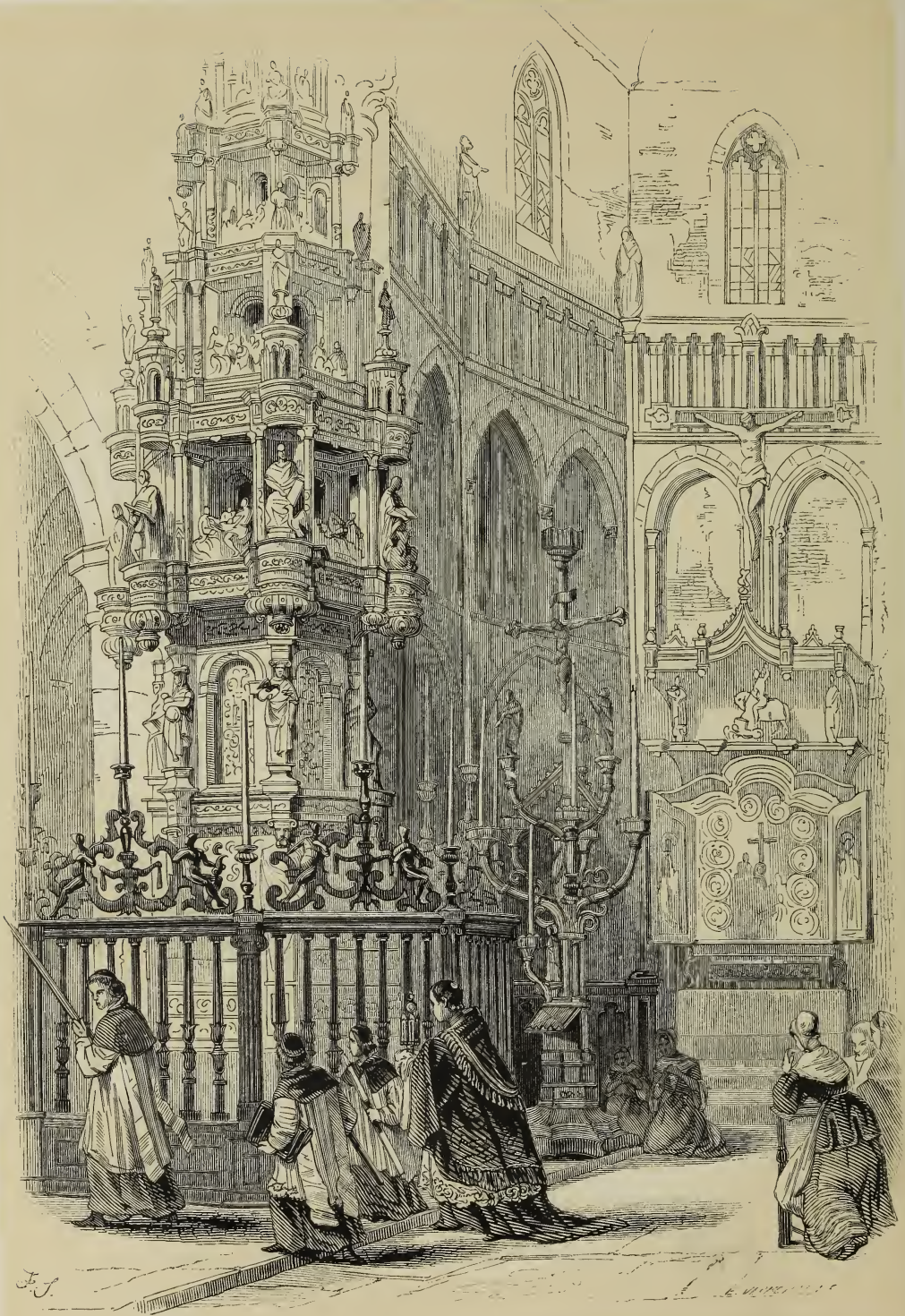
¹ Première partie, page 160.

deux grands tableaux. Sur l'un était représenté *Saint Martin partageant son manteau entre deux pauvres* ; sur l'autre, *le Roi David, saint Jean et sainte Catherine adorant la Vierge et l'enfant Jésus*. Dans ce dernier ouvrage, sainte Catherine avait les traits d'Anne Van Ophem, David ceux de son père, la Vierge ceux de sa mère ; enfin, la figure de saint Jean était le portrait du peintre lui-même. Cette production a depuis longtemps disparu de Saventhem. Quelques auteurs croient l'avoir retrouvée dans une *Sainte Famille* qui orne aujourd'hui le musée du Louvre à Paris ¹. Cependant nous pensons qu'ils sont dans l'erreur ; car cet ouvrage appartient évidemment, et par le style et par la couleur, à une tout autre période de la vie de Van Dyck que celle à laquelle remonte le *Saint Martin*. Du reste, nous n'avons à nous occuper ici que de l'œuvre dont le village brabançon est resté possesseur. Cette composition, qui n'est pas sans offrir quelque analogie avec le même sujet traité par Rubens ², est une des plus belles et des plus grandement conçues que l'élève de ce maître nous ait laissées ³. Le saint, revêtu d'une cuirasse étincelante et coiffé d'une toque noire surmontée d'une longue plume, est assis sur un vigoureux cheval gris. A la gauche du destrier, qui s'avance vers le spectateur et qui se présente presque tout en raccourci, deux pauvres, demi-nus et accroupis au pied d'un édifice en ruine, tirent à eux la moitié du manteau écarlate que le pieux voyageur vient de couper en deux avec sa longue épée. A la droite de saint Martin se montre un second cavalier, qui a la tête découverte et qui est monté sur un cheval brun. Le fond du paysage est éclairé par les rayons du soleil. Nous ne croyons pas qu'il y ait beaucoup de peintures de Van Dyck qui puissent être comparées à celle-ci pour la perfection du dessin, pour le soin avec lequel elle est étudiée, pour la beauté de l'exécution, enfin pour l'harmonie et l'éclat du coloris. On peut, sans craindre de faire tort à Rubens, affirmer que cet ouvrage ne

¹ SMITH, tome III, page 42.

² *Idem*, tome I^{er}, page 259.

³ *Idem*, tome III, pages 12 et 15.



ÉGLISE DE SAINT-LÉONARD, A LÉAU.



TABERNACLE.

perdrait rien à se trouver placé à côté des meilleures pages de ce maître. Aussi les habitants de Saventhem ont-ils prouvé, en plusieurs circonstances, le prix qu'ils attachent à ce tableau historique. En effet, on rapporte que, dans le courant du siècle passé, la fabrique de l'église ayant vendu cette toile à un riche étranger, M. Hoet, de La Haye, tout le village s'insurgea, et la population en armes entoura l'église pour empêcher l'enlèvement de son *Saint Martin*. L'amateur hollandais n'échappa que par miracle à la fureur populaire, et l'œuvre de Van Dyck fut sauvée. En 1806, une scène à peu près pareille se renouvela; mais elle eut une tout autre issue. Un détachement de troupes françaises, commandé par le lieutenant Valbone qui s'occupait lui-même de peinture, avait reçu l'ordre d'enlever cette page, destinée à orner la galerie du Louvre. A cette nouvelle, Saventhem s'émut. On sonna le tocsin, et tous les villageois accoururent, défendirent l'entrée de l'église et mirent les Français en déroute. Ce ne fut qu'après avoir reçu de Bruxelles un gros renfort de baïonnettes que Valbone réussit à remplir sa mission et à enlever cette précieuse toile, qui fut aussitôt transportée à Paris. Elle y resta jusqu'en 1815. Depuis cette époque on la retrouve dans l'église pour laquelle Van Dyck l'a peinte, et elle est pour les admirateurs de ce grand maître un objet constant de pèlerinage.

Si la *Belgique Monumentale* ¹ n'avait déjà fait connaître au lecteur le magnifique tabernacle que possède l'église Saint-Léonard à Léau, nous le conduirions devant ce chef-d'œuvre de la renaissance. Ce gracieux monument, qui est en pierre et qui, orné de figurines et de bas-reliefs sculptés avec une rare finesse de ciseau, représente diverses scènes de l'histoire sainte, date de la première moitié du seizième siècle et eut pour commettant Martin de Wilre, seigneur d'Oplinter. C'est peut-être une des productions les plus pures de style que la Belgique ait conservées de cette époque.

Ajoutons à ces renseignements que l'église de Vilvorde possède des

¹ Tome I^{er}, page 160.

stalles richement sculptées, et que l'on trouve dans celle du village de Lombeek-Sainte-Marie, non loin de Bruxelles, un précieux échantillon de l'art de nos sculpteurs de la fin du quinzième siècle. C'est un tabernacle en bois, qui est fouillé avec une délicatesse exquise.

Les deux chaires de vérité que le sculpteur gantois Delvaux tailla pour la collégiale de Nivelles, et la belle châsse cisclée, ouvrage du quinzième siècle que l'on conserve dans la même église, ne sont pas moins connues¹. Mais ce qui ne l'est guère, c'est l'ancien portail de cet édifice, reconstruit au commencement du onzième siècle, sur l'emplacement de l'église fondée en 645 par sainte Gertrude, et consacré en 1047 en présence de l'empereur Henri III. Ce portail, dont les historiens de l'art en Belgique ne se sont pas encore occupés, est sans contredit un des restes architectoniques les plus intéressants que nous possédions. En effet, on y remarque une arcade qui est surmontée d'un grand bas-relief, et dont les pieds-droits sont ornés d'une guirlande de vigne dans laquelle sont placées plusieurs figures symboliques, hommes et animaux fantastiques. A chacun des angles rentrants que les pieds-droits de l'arcade forment avec les parois du portail, est adapté un système de décoration composé de six colonnes romanes, qui sont étagées par trois et trois. Chacune des colonnes centrales de la région supérieure est historiée dans un style dont nous ne croyons pas qu'il existe un autre échantillon en Belgique. A celle de droite est attachée une grande figure nue du Christ; elle représente le moment de la flagellation. Contre celle de gauche se serre la figure du Sauveur portant la croix. Le travail de ces deux statues est singulièrement barbare. Cependant elles ne sont pas dénuées d'un certain sentiment religieux. La tête rappelle le type que les mosaïques byzantines avaient inauguré dans l'art chrétien. Mais ce qui est plus curieux encore, c'est le costume oriental que le sculpteur a donné au Sauveur. Le Christ est nu jusqu'à la ceinture. Une tunique lui descend des reins jusqu'aux genoux, et la partie inférieure des jambes est cou-

¹ *Belgique Monumentale*, tome I^{er}, page 274.

verte d'une espèce de braie, serrée au moyen de cordons croisés. Le bas-relief qui surmonte l'arcade renferme trois scènes symboliques de la vie du Sauveur. Celle du milieu nous montre Samson terrassant le lion, c'est-à-dire le Christ vainqueur du démon; les deux autres représentent Dalila coupant les cheveux du géant, et Samson livré aux Philistins, c'est-à-dire le Christ trahi par Judas et livré à ses ennemis, selon l'explication que saint Augustin nous a laissée, dans un de ses sermons, de l'analogie symbolique qui existait, pour les chrétiens des premiers siècles, entre Samson et le Sauveur; car l'Ancien Testament, il est presque inutile de le répéter, était toujours, dans l'art religieux du moyen âge, la figure du Nouveau Testament, de même que, dans l'art profane de l'époque carlovingienne, l'histoire ancienne était la figure de l'histoire franque, comme le prouvent plusieurs monuments littéraires qui nous restent de cette période¹.

Il n'y a qu'un pas de Nivelles à Hal. Si le lecteur veut bien nous accompagner dans cette dernière ville, qui sera le terme de notre promenade artistique dans la province de Brabant, nous lui montrerons une des plus curieuses productions de l'art de nos anciens ciseleurs en cuivre. Ce sont les fonts baptismaux de l'église de Notre-Dame. Cet ouvrage date du quinzième siècle, comme l'atteste l'inscription suivante :

*Ces fons fist Willaume le Febvre, fondeur à Tournay, l'an mil
CCCCXLVI.*

Il a la forme d'un immense calice, et il est placé sur un pied octogone qui repose sur huit lions accroupis et qui est orné de quatre statuette placées chacune sous un dais et représentant l'un des quatre Pères de l'Église. Le pourtour du couvercle est orné de douze figurines qui sont les douze apôtres et qui se trouvent également abritées dans des niches cou-

¹ *Die Bildwerke in der Pfalz Ludwig des Frommen zu Ingelheim*, par M. Bock, associé de l'Académie royale de Belgique.

ronnées chacune d'un fronton aigu. Au-dessus de la légion apostolique règne une galerie ogivale derrière laquelle sont disposées trois statuette de saints, savoir : saint Martin, ancien patron de l'église de Hal, saint George terrassant le dragon, et saint Hubert précédé du cerf miraculeux et suivi de deux chiens accouplés; on voit auprès d'eux une femme agenouillée, les mains jointes, la tête couverte d'une coiffure à cornes selon la mode du quinzième siècle : c'est là sans doute l'image de la donatrice. Enfin, le couvercle est couronné de trois autres figurines qui représentent saint Jean baptisant Jésus-Christ dans les eaux du Jourdain, et un ange tenant les vêtements du Sauveur, *angelus ministrans*, bien qu'aucun évangéliste ne fasse mention de la présence d'un ange en ce moment. Cette œuvre se recommande à la curiosité des artistes par l'originalité de sa forme autant que par la naïveté de l'exécution. Cependant, nous devons l'ajouter, elle a considérablement souffert du frottement continuel auquel on a soumis le cuivre pendant trois siècles pour lui conserver son lustre primitif. La finesse du travail a disparu en grande partie, grâce à ce soin de propreté mal entendu.

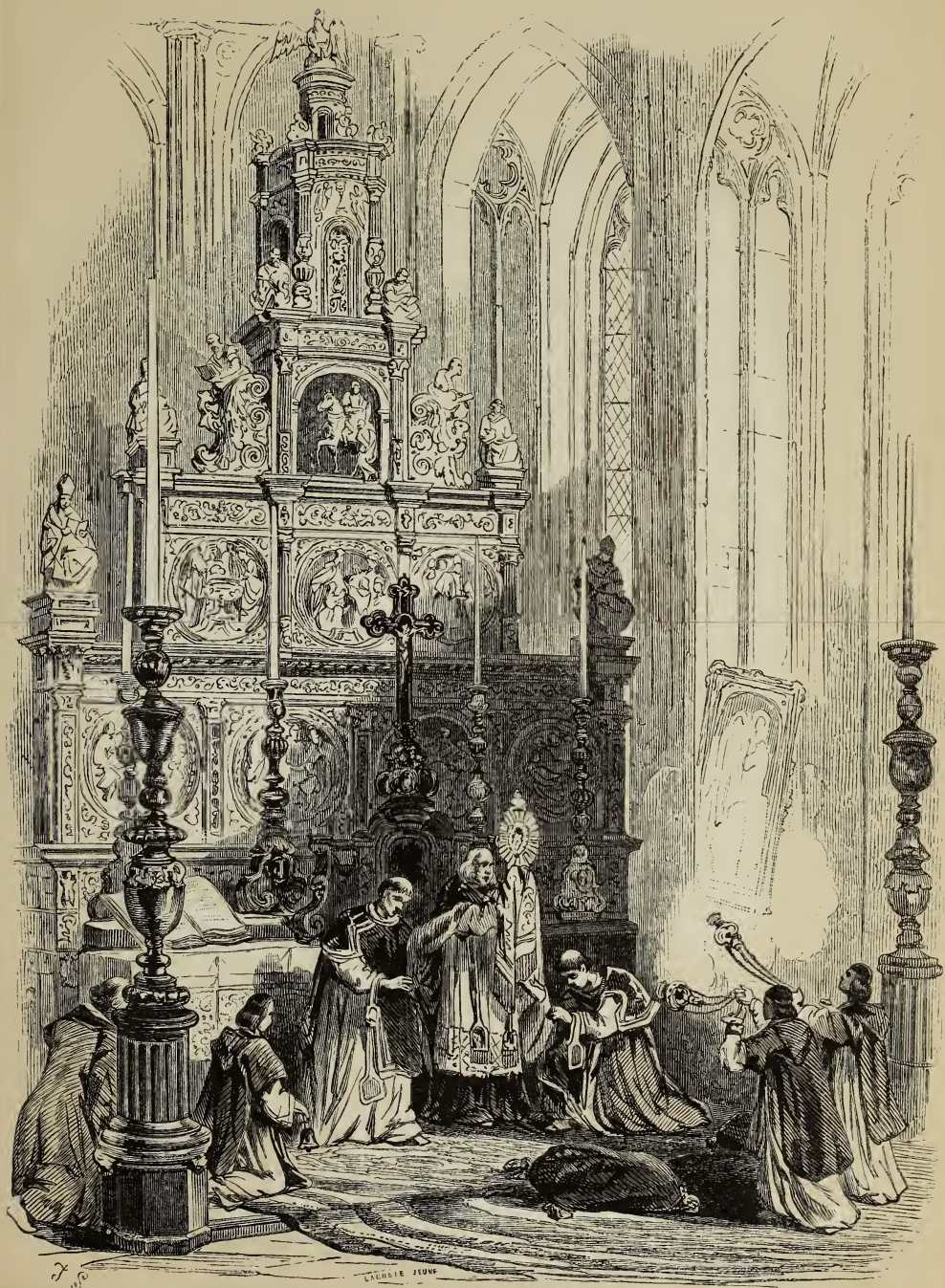
Signalons encore au lecteur un ravissant tabernacle ogival, qu'on voit encastré dans l'un des piliers sur lesquels repose le chevet de l'église, et plusieurs statues du quinzième siècle qui décorent le portail méridional et qui, bien qu'elles soient fortement endommagées, attirent cependant l'attention par le grand caractère dont elles sont empreintes, par le beau style des draperies et par la naïveté du sentiment et de l'expression que l'on y remarque.

Une production moins détériorée et plus remarquable encore que celles dont nous venons de parler, est le retable du grand autel de l'église de Hal. Cet ouvrage rappelle le gracieux tabernacle de l'église de Léau dont il est contemporain. Nous ne pensons pas que le style de la renaissance ait laissé en Belgique un échantillon plus parfait. Il appartient, d'ailleurs, à l'époque où ce style avait atteint son apogée; car il est de l'année 1533, comme l'atteste une inscription qui y est tracée sur un petit cartouche et qui se trouve, du moins nous le croyons,

HALLE.



AUTEL
DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME.



publiée ici pour la première fois. Elle est conçue en ces termes :

L'an de grâce 1553 posé fus, officiant de Bailli en ceste ville de Haulx messir Balthazar de Toberg. Jehan Mone, maistre artiste de l'empereur, a faict cest dist retable.

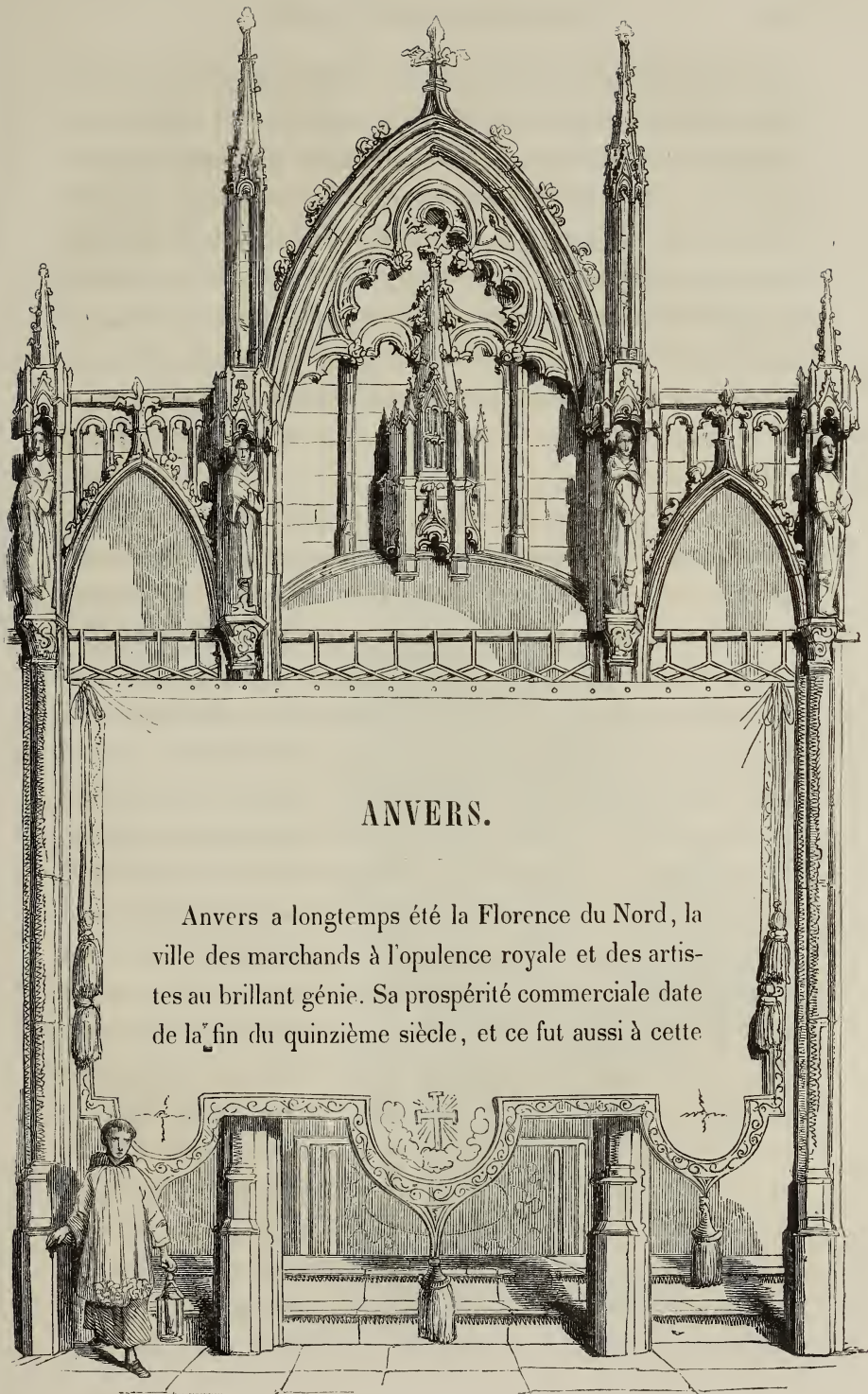
Nous ne connaissons aucune autre sculpture du maître dont nous venons de reproduire le nom et qui était attaché à l'empereur Charles-Quint. Mais l'autel de Hal suffit pour donner de son talent une très-haute idée. En effet, les bas-reliefs et les figurines qui le décorent sont d'une admirable exécution, et ils témoignent d'une étude solide des plus beaux modèles italiens. La forme générale du retable est celle d'un parallélogramme dont le grand côté s'étend dans le sens horizontal. Ce parallélogramme est orné de sept médaillons dans chacun desquels est enchâssée une scène qui figure l'un des sept sacrements, et dont quatre composent la ligne inférieure et trois la ligne supérieure. Audessus du médaillon intermédiaire de la rangée supérieure s'élève une petite niche dans laquelle se trouve un groupe représentant saint Martin et le pauvre, et qui est surmontée d'un tabernacle en forme de dôme et tout travaillé à jour. Cette niche est flanquée de deux consoles renversées sur lesquelles sont disposées des statuette qui représentent les pères de l'Église et plusieurs anges. Un gril de charmantes et gracieuses colonnettes et de frises, couvertes de feuillages et de figurines, forme le cadre qui renferme les sept médaillons. Ainsi que nous l'avons dit, cet ouvrage est un reflet des meilleures productions de l'art italien au commencement du seizième siècle. En effet, la composition de chacune des sept scènes est sévère et pleine d'intelligence et de sentiment. Les figures sont d'une rare vérité d'expression et en même temps d'une grande beauté de style. Les draperies sont traitées avec un goût plein d'élévation. Enfin, le dessin est d'une pureté qui ne laisse rien à désirer. Les arabesques qui se déroulent sur les frises et sur les colonnettes, et celles qui décorent le tabernacle dont le retable est couronné, sont d'une élégance charmante et d'une richesse d'imagination qui éblouit.

Les petits génies qui s'y jouent sont modelés avec la perfection que notre grand sculpteur flamand François Du Quesnoy devait atteindre un siècle plus tard. L'ensemble de cet ouvrage, quelques-uns le trouveront peut-être dénué du caractère grandiose que l'on est en droit de réclamer d'un monument de la nature de celui qui nous occupe ; mais l'abondance des détails , la finesse de l'exécution , la naïveté et l'esprit qui se révèlent aussi bien dans les groupes que dans les figures isolées , donnent à cette production une physionomie pleine de grâce et un caractère tout à fait poétique. A la vérité , il séduit plutôt l'imagination qu'il ne frappe l'esprit ; mais il fait , sur celui qui le regarde , l'effet que produit un chef-d'œuvre.

Et maintenant nous voici arrivés au terme de notre promenade dans la province de Brabant. D'autres chefs-d'œuvre attendent le lecteur ; car Anvers le sollicite , et toutes les pages illustres des maîtres de l'école flamande , que conserve cette glorieuse métropole de notre peinture , vont dérouler devant lui leurs splendeurs.

ANDRÉ VAN HASSELT.





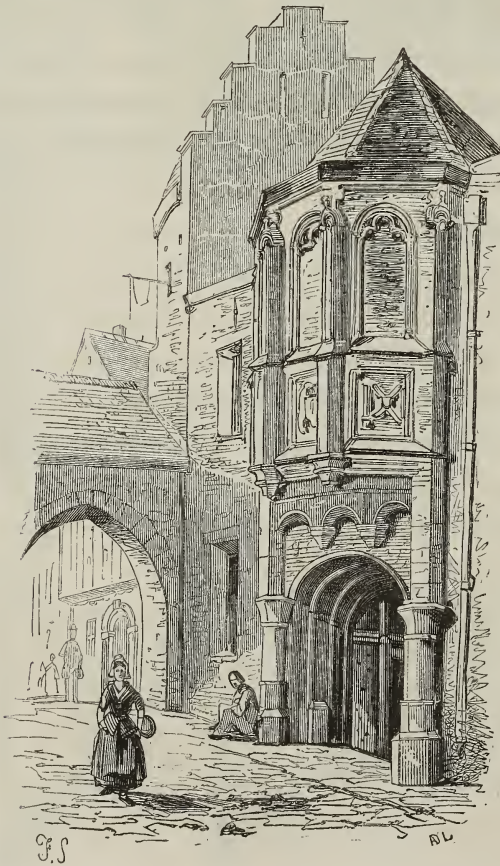
ANVERS.

Anvers a longtemps été la Florence du Nord, la ville des marchands à l'opulence royale et des artistes au brillant génie. Sa prospérité commerciale date de la fin du quinzième siècle, et ce fut aussi à cette

époque que commença la célébrité de son école, illustrée par Quinte Metsys. A partir de ce moment, elle remplaça Bruges comme centre du négoce et comme foyer de l'art; mais, plus heureuse que son ancienne rivale, elle put traverser les mauvais jours sans perdre sa double royauté. Ni le joug espagnol, ni le blocus hollandais, qui tarirent les sources de sa fortune, ne portèrent atteinte à la gloire de ses artistes. Le sceptre de la peinture resta entre les mains de cette génération de grands maîtres dont Rubens fut le chef, et il semble que nous voyons encore revivre leur génie dans les successeurs que notre âge leur a donnés.

La richesse et l'art imprimèrent de bonne heure à la cité entière un caractère de splendeur. « Anvers, dit le poète Regnard, surpasse

toutes les autres villes que j'ai vues, à l'exception de Naples, Rome et Venise, non-seulement par la magnificence de ses bâtiments, par la pompe de ses églises et par la largeur de ses rues spacieuses, mais aussi par les manières de ses habitants. » L'écrivain aurait pu ajouter que depuis les hôtels de la noblesse jusqu'aux modestes habitations de l'artisan, chaque demeure avait alors ses trésors artistiques, tableaux, dessins, meubles, ouvrages d'orfèvrerie, accumulés pendant deux



siècles d'opulence et conservés avec un amour religieux. Mais ce précieux dépôt, dont Anvers s'enorgueillissait encore du temps de nos pères, n'est point arrivé jusqu'à nous. La révolution française, qui vint spolier les temples et les édifices publics de leurs peintures, de leurs marbres, de leurs riches ornements, semble aussi avoir éteint un moment le culte de l'art et découragé ses derniers adorateurs. Depuis lors la ville s'est dépouillée elle-même de ce splendide héritage : les merveilles de ses vieux maîtres ont passé dans les mains des brocanteurs et des étrangers, et c'est à peine si quelques riches et anciennes familles ont gardé çà et là un portrait de Rubens ou une toile de Jordaens.

Heureusement les églises et le musée d'Anvers ont sauvé une partie des trésors qu'avaient amassés les âges précédents. Le musée surtout, successivement enrichi par les soins d'une administration attentive, était déjà le plus considérable de toute la Belgique, lorsqu'une donation généreuse est venue en augmenter l'importance. Un amateur intelligent et plein de zèle, le chevalier Van Ertborn, avait consacré de longues années à recueillir les ouvrages des anciens peintres que l'on désigne vulgairement sous le nom de gothiques, et qui n'étaient pas encore appréciés à leur juste valeur. Les circonstances secondant ses efforts, il put former une collection du plus grand intérêt, et la légua au musée de la ville qui, déjà riche en tableaux des âges suivants, se trouva ainsi complété. L'art flamand y rayonne aujourd'hui dans tout l'éclat de ses diverses phases. Une longue suite de chefs-d'œuvre y représente les peintres fameux de chaque époque, et permet de saisir leur caractère spécial. On y distingue, à leurs traits saillants, les écoles successives des Van Eyck, de Quentin Metsys et de Rubens; mais on y reconnaît en même temps qu'elles s'enchaînent l'une à l'autre, qu'un esprit commun les anime et que, malgré la diversité des temps, il y a unité dans l'école flamande. Tel est le point de vue sous lequel nous essayerons de grouper les principales toiles de cette magnifique collection, en y rattachant les autres morceaux précieux qu'Anvers possède encore.

La partie la plus reculée de la galerie est consacrée aux anciens

maîtres. On y a laissé réunis les tableaux donnés par Van Ertborn, dont le buste décore l'entrée de la salle. Quelques peintures à fond d'or, monuments de l'enfance de l'art, frappent d'abord les yeux de leur reflet scintillant. Elles appartiennent, en général, à cet âge primitif où les diverses écoles n'étaient pas encore formées, les images byzantines servant jusqu'alors de type commun à la peinture chrétienne. La grande unité que la communauté de croyances imprimait aux opinions et aux sentiments des peuples se traduisait dans le monde artistique par l'uniformité des créations. Temples, statues, tableaux, tout portait le même caractère d'un bout de l'Europe à l'autre : il n'y avait de diversité que dans l'application plus ou moins heureuse des mêmes idées. Toutefois, l'art n'était point stationnaire. Chaque siècle, par un progrès régulier quoique lent, dépassait celui qui l'avait précédé. C'est au treizième et au quatorzième que se rattachent les pages les plus antiques du musée d'Anvers. La rudesse du style byzantin commençait dès lors à s'adoucir, et nous n'apercevons ici d'autre production encore barbare qu'une Vierge peinte en or et en vermillon, suivant un vieux procédé oriental que les Russes conservèrent très-longtemps. A part cette figure unique, dont l'époque et l'origine sont tout à fait incertaines, rien ne rappelle la grossièreté des premiers essais de la peinture et des images mystiques qui couvraient les murs de nos vieux temples, comme on le voit encore à Gand¹. Les morceaux les plus anciens sont d'origine italienne et appartiennent à l'époque et à la manière de Giotto. Ce peintre célèbre, qui florissait vers l'an 1300, fut le premier qui donna de l'élégance et de la grâce aux compositions sévères de l'art religieux. La principale des compositions qui lui sont attribuées à Anvers offre en effet ce caractère, bien que la couleur en paraisse dure et sombre, à cause du fond doré qui l'enveloppe et qui a repris tout son éclat sous la main des restaurateurs. Elle représente la Vierge recevant la bénédiction du Christ.

¹ Voyez dans les *Splendeurs de l'Art*, pages 63 et suivantes, ce que nous avons dit des peintures de la Byloke.

L'école dont la Flandre devait s'enorgueillir commence avec Hubert van Eyck, au musée d'Anvers comme dans l'histoire : car tout ce qui l'avait précédé, rejeté dans l'ombre par lui, a été si profondément oublié, que cet oubli ressemble à un désaveu. La découverte de la peinture à l'huile était par elle-même une révélation : la transparence devenait possible, et, à l'exception de la lumière, la nature n'offrait plus rien que le pinceau ne pût reproduire dans tout son éclat. Mais Hubert ne fut pas moins surprenant dans l'emploi de ses nouveaux procédés que dans leur découverte : car il ne faut pas croire que son principal mérite soit celui de l'invention. Nul, longtemps après lui, n'a su faire un usage aussi magique de ces couleurs qu'il avait essayées le premier. La collection Van Ertborn renferme vingt tableaux de maîtres formés à son école, et dont aucun n'approche de lui pour la vigueur et pour l'éclat, comme l'attestent deux petites pages où ne pouvait éclater la magnificence de ses conceptions, mais qui permettent du moins d'apprécier la grandeur de son talent. La principale présente trois figures de dimension minime qui ne sont vues qu'à mi-corps. On y reconnaît d'un côté l'image de la Vierge, aussi belle, aussi suave que dans le grand tableau de Gand, mais d'un caractère plus doux, comme il convenait à une composition plus restreinte. La majesté le cède ici à la grâce, et le coloris même offre des tons différents : c'est un front plus pâle, une chevelure plus blonde, un incarnat plus timide; mais le charme de cette gracieuse image a encore quelque chose de divin. Le donateur et son épouse, tous deux dans la maturité de l'âge, occupent l'autre partie du cadre. Holbein n'a rien fait de plus vigoureux ni de plus naïf que la tête de l'homme qui semble sortir du tableau : la femme, d'une nature plus sèche et déjà épuisée, plaît moins au pre-

¹ Sous sa main, chaque couleur semble s'éclaircir et s'épurer, comme s'il avait fait usage, ainsi qu'on l'a supposé quelquefois, d'un procédé inconnu au reste des peintres, et dont le secret se serait perdu après lui. Mais son secret réel consiste dans le soin extrême qu'il apporte à chaque partie de son travail, et dans l'art des glacis dont il ne se lasse point de répéter l'emploi. C'est par là qu'il donne à ses ouvrages cet éclat et cette fraîcheur que le temps n'a pu altérer.

mier abord ; mais on ne tarde pas à s'éprendre de la vérité de cette figure antique, où quelque douceur se mêle encore à l'austérité des mœurs primitives. Le peintre a donné à son œuvre toute la poésie de la réalité, et c'était la seule que permit le sujet. La même fidélité



caractérise une autre page, où il a représenté Jean sans Peur. C'est un simple portrait sans accessoire, mais dont l'exacte ressemblance parle suffisamment à la pensée. Voilà bien l'homme qui, pour endormir la défiance du duc d'Orléans, eut besoin de communier avec lui, et qui le fit poignarder le lendemain :

c'est le prince qui laissa ses proches combattre et mourir sur le champ fatal d'Azincourt, sans vouloir tirer son épée ; mais c'est aussi le captif intrépide qui ne baissa point les yeux devant Bajazet, et l'ennemi téméraire qui s'avança sans pâlir sur le pont de Montreau. Un costume sombre, qui rappelle à l'imagination celui de Louis XI, fait ressortir cette figure livide dont chaque trait repousse, mais qu'anime un œil brillant et ferme comme une lame d'acier. Siècle étrange, où ce tigre posait froidement devant le peintre qui n'essayait pas d'adoucir son image ! Nos artistes se sont faits courtisans : Hubert a peint pour l'histoire.

Jean Van Eyck, qui avait été son élève et qui devint l'heureux héritier de sa gloire, continua la révolution qu'il avait commencée. C'est à lui que les écrivains étrangers attribuent ordinairement l'invention de la peinture à l'huile, comme si l'éclat de son nom avait entièrement éclipsé celui de son frère. Mais il ne se rendit pas complice de cette usurpation, et l'inscription du grand tableau de Gand, qui paraît de sa main, reconnaît les droits du véritable inventeur. Elle proclame même la supériorité de son pinceau : Jean ne se place qu'après son frère aîné

et ne prétend qu'à l'honneur d'avoir suivi ses traces. Cet honneur ne peut sans doute lui être disputé, puisque, à ne considérer que le talent de l'exécution, tous deux ont à peu près les mêmes titres. Mais, quoiqu'il imite la touche et la couleur d'Hubert, le plus jeune des Van Eyck n'est pas inspiré par le même génie. Au lieu d'élever la pensée par la représentation d'images sublimes ou harmonieuses, il semble se borner au désir de plaire par la finesse et l'habileté du travail. Le côté brillant et coquet de l'art le touche plus que le côté grandiose et idéal. De là, chez lui, une sorte de froideur et de gêne dans les compositions importantes, où il ne sait pas jeter la vie (*l'Adoration de l'agneau* fait ici exception, puisqu'il suivait les idées et peut-être l'esquisse de son frère); il n'a que des idées vulgaires, ou plutôt il imite sans penser, bornant son ambition à vaincre la nature elle-même en la copiant. De là une différence profonde entre la tendance qui lui est propre et celle de son frère, bien que leurs productions se ressemblent quant à la manière et à la couleur. Hubert avait été le plus grand des peintres : Jean n'aspire qu'à être le plus achevé.

On ne s'étonnera point, d'après ce contraste, que sur quatre ou cinq morceaux de lui que possède le musée d'Anvers, le plus vaste n'offre qu'un intérêt assez faible. C'est la répétition du tableau qui se trouve à Bruges, et cette copie, qui paraît faite de la main de l'auteur lui-même, s'écarte peu de l'original. On y reconnaît cette habileté patiente qui se déploie également dans les parties principales et dans les moindres accessoires, mais aussi ce manque d'inspiration et de poésie, qui donne plus de caractère au portrait du donateur qu'aux figures sacrées. Toutefois, considérée au point de vue du talent et de la science qu'elle annonce, cette seule composition suffit pour justifier la renommée du maître. Le dessin est correct et pur, les effets de lumière et d'ombre bien entendus, les draperies, quoique d'une étoffe roide comme celles qu'on employait alors, prennent déjà plus de rondeur, et il y a des effets savants dans l'architecture. On conçoit sans peine l'enthousiasme des contemporains pour ces beautés qui étaient encore neuves et que l'habitude rend moins frappantes à nos yeux. Quant à la délicatesse de son

pinceau, elle éclate surtout dans la figure du chanoine agenouillé devant la Vierge. Bien qu'inférieur peut-être à l'original, que nous avons admiré à Bruges, ce portrait tout entier est certainement de la main de Jean Van Eyck, qui était seul capable de lutter ainsi contre lui-même. Là se décèle ce goût excessif du raffinement qui le porte à renchérir sans cesse sur la ténuité de son travail. Il s'épuise à saisir les détails qui échappent à la vue. Aussi le voyons-nous bientôt se complaire à traiter de petits sujets. Une figure de sainte Barbe, simple esquisse d'un tableau projeté, défie la pointe d'acier du graveur. Une madone, peinte en 1439, joint à la même finesse l'éclat du coloris. Ce dernier morceau, qui porte sa signature, est peint avec une perfection inimitable; mais pour y voir un chef-d'œuvre, il faut que le spectateur ne demande à cette image sacrée que les caractères de la vie commune. C'est une femme ordinaire, douée de l'éclat que donnent la jeunesse et la santé, mais qui manque de distinction et de noblesse, qui n'éprouve ni émotion maternelle, ni inspiration divine. Les draperies, les ornements, les accessoires de toute espèce, où Van Eyck s'est complu à déployer un talent magique, captivent seuls les regards; tandis que la Vierge elle-même n'offre qu'un front dépouillé de gloire, où nous cherchons en vain l'empreinte du sang royal complètement effacé.

Deux portraits, que renferme également la collection Van Ertborn, offrent une si grande ressemblance avec la manière de Jean de Bruges, que le donateur lui-même les avait crus de ce maître, bien qu'ils soient certainement d'un peintre un peu moins ancien. Le premier représente un moine vêtu de son froc blanc. Quelque roideur dans les plis de l'étoffe trahit seule l'époque reculée à laquelle appartient cette œuvre vivante : le reste est d'un dessin aussi correct que savant. Rien dans cette tête déjà chauve et courbée n'échappe au regard du spectateur, ni les traces de l'âge, ni celles de l'étude et de la méditation. Cette

M. Passavant les attribue à Roger de Bruges : ce qui est certain, c'est que le second ne peut avoir été peint avant 1350; car il nous montre Philippe le Bon déjà grisonnant.

fidélité rigoureuse du peintre, peu dangereuse pour l'homme de bien qu'il représentait, ne se dément pas en face d'un personnage plus redoutable, et il nous a laissé un portrait de Philippe le Bon aussi expressif que le Jean sans Peur d'Hubert. Ce portrait, de dimension un peu plus grande que le précédent, est encore plus étudié. Nul doute que la ressemblance n'en soit parfaite; car l'artiste a rendu avec une exactitude scrupuleuse jusqu'aux moindres traits. C'est presque avec l'aide de la loupe qu'il faut examiner son travail pour en saisir toutes les beautés; mais loin de fatiguer le regard, cet ouvrage si exact et si plein de détails est d'un attrait puissant : on croit voir



revivre le modèle lui-même. Moins violent que son père, mais plus cauteleux et plus avide, le bon duc, puisque c'est le nom qu'on lui a donné, porte sur sa physionomie l'empreinte d'une dureté froide. Son front et son regard annoncent l'intelligence et la pénétration : le reste de son visage, une nature âpre et sensuelle. Le problème de son caractère, qui n'est peut-être pas encore bien éclairci pour l'historien de bonne foi, recevrait la solution la plus sinistre si l'on ne consultait que les indications de cette image parlante; car, indépendamment de l'expression défavorable des traits, la forme de la tête offre ce renflement excessif vers la région des oreilles, qu'on prend pour la marque des penchants sanguinaires. Sans doute il serait puéril d'ajouter une foi aveugle à ces apparences souvent illusoires; mais le tableau du musée d'Anvers est assez expressif pour laisser dans l'esprit du spectateur un long et sinistre souvenir.

Roger de Bruges, qui peignait vers 1450 et auquel appartiennent peut-être ces deux portraits si frappants, paraît être le plus remar-

quable de toute cette génération d'artistes formés par les Van Eyck. Quoique son coloris soit un peu terne et ses contours rudes, il y a de l'imagination dans ses ouvrages et de la grâce dans son style. Son grand et curieux tableau des *Sept Sacrements* peut donner l'idée du caractère mystique qu'il prête à ses compositions religieuses. Mais l'exécution en est froide, à l'exception de la belle figure de la Madeleine, qui semble une création toute à lui. C'est un heureux effort pour représenter par la seule expression des traits et du regard une douleur aussi vive que tendre; et le peintre y triomphe complètement des désavantages qu'offrirait le costume froid et roide des femmes de son époque.

Si la poésie qui règne dans cette tête si remarquable se retrouvait d'ordinaire dans les figures de Roger de Bruges, il aurait la gloire d'avoir étendu le domaine antique de la peinture, en lui faisant reproduire le premier la violence des grandes émotions. Avant lui, en effet, nous ne voyons guère les images religieuses exprimer autre chose qu'un doux recueillement, une majesté austère ou une pieuse extase exempte d'élan et de transport. Mais, quoiqu'il les anime davantage que ses prédécesseurs, il n'ose pas encore leur donner une véritable énergie, si ce n'est dans ce sujet lugubre de la mort du Christ, où la tradition même semblait commander l'expression de la douleur la plus vive. En général, la hardiesse qu'il montre dans sa pensée semble avoir manqué à son pinceau, qui est plutôt correct que vigoureux. Aussi sa place dans l'histoire de l'art est-elle moins glorieuse que ne le ferait supposer son talent, et Hemling, dont il paraît avoir été le maître, le surpassa plus tard dans le genre même où il avait brillé.

Quant aux autres élèves de Jean Van Eyck, le musée d'Anvers n'en possède que peu d'ouvrages, et c'est une lacune que le temps seul pourra combler. Quelques cadres de Jean Van der Meire, frère de Gérard, se font remarquer par un style qui n'est pas sans élégance, quoiqu'il manque de correction. Ce peintre jetait ses figures avec facilité; mais il leur donnait des formes mal proportionnées et un coloris presque aussi pâle que celui des peintures allemandes. Il y a plus de

chaleur dans un autre calvaire de ce fameux Antonello de Messine, qui passe pour avoir porté en Italie le secret de la peinture à l'huile, après l'avoir dérobé à Jean Van Eyck. Une inscription, placée au bas de ce morceau, semble indiquer que l'artiste s'enorgueillissait d'y avoir fait usage des nouvelles couleurs; mais l'anecdote est douteuse et l'inscription a été restaurée, ce qui laisse au spectateur la liberté d'en croire ce qu'il voudra.

L'honneur de répandre un nouveau lustre sur l'art de cette époque était réservé à l'inimitable Hemling, le dernier et le plus parfait des peintres de l'école de Bruges. La fécondité de ce grand maître n'est guère moins étonnante que la puissance de son talent. Quoique ses tableaux enrichissent la plupart des collections du premier ordre, et que l'hôpital où il se retira en conserve encore un si grand nombre, nous en trouvons ici au moins six, tous de caractère différent, et dont un seul peut-être (le *saint Christophe*) est de peu d'intérêt. Ce n'est pas qu'on doive les placer sur la même ligne; car la manière du peintre semble avoir varié avec l'âge, et la fermeté de son pinceau, si remarquable à l'époque de sa maturité, n'éclate pas encore dans les compositions de sa jeunesse. Telle est, à ce qu'on suppose, une immense *Adoration des mages*, dont les figures atteignent la grandeur naturelle. L'inégalité qu'offrent les diverses parties, indique un des premiers essais de l'artiste; mais ce qui lui donne du prix à nos yeux, c'est qu'il constaterait le séjour d'Hemling en Flandre dès le règne de Philippe le Bon. En effet, le portrait de ce prince, dans un âge déjà très-avancé, et tel qu'il devait être vers 1470, occupe le premier plan. Il est représenté comme un des trois rois, mais dans la fidélité de son costume historique, le collier de la Toison d'or retombant sur sa poitrine, et la couronne à fleurs de lis entourant son chapeau ducal. Ainsi le peintre, auquel certains ouvrages récents donnent pour patrie la Suisse ou l'Allemagne, habitait certainement la Belgique avant le règne de Charles le Téméraire, et dès un âge où son talent avait encore à grandir. Plusieurs de ses figures manquent ici de noblesse, et, à l'exemple de ses prédécesseurs, il donne une physionomie vulgaire à la Vierge

elle-même, dans un groupe qui occupe un des volets; mais cette faute est réparée dans le tableau du milieu, où la mère du Christ est représentée sous une figure d'un caractère noble quoique doux, qui, sans cesser d'appartenir à la femme, s'élève déjà vers une nature idéale. Dans un coin du cadre apparaissent deux nègres d'une admirable vérité, tels que les choisirait un physiologiste pour indiquer les caractères saillants de leur race. Hemling a su saisir et rendre la forme distinctive de leurs traits, les reflets particuliers de leur teint et la mollesse insouciant de leur physionomie.

Peut-être faut-il aussi ranger parmi les ouvrages de sa jeunesse une petite Vierge exécutée avec la finesse d'une miniature, mais d'une manière un peu sèche, et qui n'est pas exempte de dureté. L'excellent état de conservation où se trouve ce morceau lui donne une valeur toute spéciale aux yeux des amateurs. Le contour des traits, un peu trop fortement marqué, leur semble presque un mérite de plus, comme si c'était le temps qui l'avait adouci dans les autres productions du peintre. Pour revenir de cette prévention, il suffit de jeter les yeux sur ses chefs-d'œuvre, où l'harmonie est toujours jointe à la vigueur du coloris.

Arrêtons-nous donc de préférence devant cette autre madone, de proportion encore plus exigüe, qui porte la date de 4499, et qui se trouve placée isolément, de manière que le spectateur puisse admirer tour à tour les deux côtés du tableau peints avec la même perfection. Là nous reconnaissons Hemling dans sa force, dans sa grâce, dans sa supériorité. Apportez le manuscrit le plus merveilleusement enluminé, choisissez la vignette la plus fraîche et la plus brillante, tout pâlera devant les créations magiques du peintre brugeois. Sa Vierge est la plus gracieuse de celles d'Hubert Van Eyck, mais encore embellie par cette extrême ténuité qui semble presque en faire un être aérien. Elle sourit avec tendresse à l'enfant divin qui se joue entre ses bras; sa blanche main aux doigts effilés le protège et le caresse, et son doux visage rayonne moins de gloire que de bonheur. Tel est l'effet enchanteur de cette petite composition que les regards ne peuvent s'en

détacher, et quoique le fond du tableau présente une admirable perspective d'architecture, où la vérité le dispute à la richesse, la beauté de la figure principale fait oublier tout le reste. Parmi les pages où l'art antique sait faire resplendir la peinture sacrée, voilà sans contredit une des plus frappantes malgré sa petitesse; et cependant elle n'efface peut-être pas le simple portrait placé dans le second cadre, bien qu'ici le sujet n'offre plus ni conception idéale, ni poésie sublime. Il ne s'agit que de représenter fidèlement l'abbé des Dunes, pour lequel l'artiste travaillait. Hemling nous le montre dans sa chambre abbatiale, à genoux devant une sorte de prie-Dieu et lisant dans son riche missel, dont les feuillets entr'ouverts laissent distinguer l'écriture. Si ce sujet n'admettait pas une délicatesse aussi exquise que celle du petit chef-d'œuvre voisin, il est relevé par une multitude d'accessoires qui lui donnent tout l'intérêt d'une scène de genre. Les principaux sont la crosse du prélat glorieusement ouvragée en or, et sa mitre éblouissante de pierreries qui se détachent sur un fond de velours blanc. Si quelque vanité mondaine perce dans la complaisance avec laquelle sont étalés ces brillants insignes d'une haute dignité, l'appartement du bon religieux, qui se déploie devant nous, laisse deviner les habitudes innocentes de sa vie. Il y a des livres pour la prière plutôt que pour l'étude, à en juger par leur petit nombre. Le jardinage occupe ses loisirs, comme nous l'apprennent les fruits placés sous sa main. Mais n'allez pas croire que les cruches de toute grandeur qui se pressent sur son buffet offrent l'indice d'un autre penchant un peu trop hautement avoué. Ses cannettes de grès, ornées de reliefs, ne sont qu'un objet d'apparat, comme plus tard nos vases de porcelaine. Au milieu de cet intérieur, dont la naïveté est pleine de charme, regardez-le qui s'agenouille humblement pour réciter son office, et vous vous surprendrez à l'aimer.

Dans ces séduisantes miniatures, où Hemling n'a jamais été surpassé, son caractère distinctif est la grâce de l'exécution et une sorte de sérénité calme qui semble passer de son âme dans ses ouvrages. Son dessin, quoique élégant, a quelquefois encore un peu de roideur; mais sa touche est si délicate et si légère, qu'elle semble adoucir la sèche-

resse des formes. Ajoutez que comme coloriste il a peu de rivaux. Ce n'est pas seulement la variété des divers effets qu'il excelle à saisir, mais encore le ton général des masses, et ces dégradations de lumière et d'ombre que la science du clair-obscur n'avait pas encore rendues familières à ses contemporains. Une *Annonciation*, que renferme également la collection Van Erthorn, donne la mesure de son talent sous ce rapport : dans ce cadre de quelques pouces se déroule tout un intérieur, où vous voyez le jour tomber d'une manière inégale sur les parties plus ou moins reculées, et se perdre peu à peu dans l'enfoncement sans que le contraste des différentes couleurs enlève aux tons leur douce harmonie.

Hemling devait être le dernier représentant de la vieille école de Bruges : une autre école commence avec le premier des grands pein-



Quinte Metsys

tres d'Anvers, le fameux Quinte Metsys, qui d'abord se serait consacré, dit-on, au métier de maréchal. La tradition poétique, qui donne au pauvre forgeron un attachement longtemps sans espoir, mais justifié enfin par l'art que la passion lui fit acquérir, est trop gracieuse pour que nous

ne consentions pas à l'admettre sans la discuter. Cependant elle semble démentie par des indications récentes qui placent sa naissance et son apprentissage à Louvain. Le plus ancien morceau de lui que possède le musée paraît être une *tête du Christ*, qui est peinte dans le style des anciens maîtres. Là, en effet, on n'aperçoit encore rien de neuf dans la manière ni dans les intentions de l'artiste. Le caractère de la figure est celui que les écoles de Cologne et de Bruges avaient déjà consacré, en modifiant la rudesse des vieux types byzan-

tins. Les traits doux et majestueux ont encore cette immobilité absolue par laquelle on croyait alors exprimer la grandeur suprême d'une nature divine : la main qui se lève pour bénir conserve le geste mystique indiqué par la tradition. Une auréole de lumière, symbole de gloire et de béatitude, répand sur le visage un éclat presque uniforme : c'est bien le Christ des peintres du moyen âge, avec toutes les conditions que l'art s'était imposées. Metsys l'accepte tel que ses prédécesseurs l'ont conçu, et c'est seulement par les miracles du coloris qu'il aspire à les surpasser. Son pinceau, brillant et suave, fond avec tant de douceur les teintes qu'il mélange, que la vue ne peut en discerner l'artifice. On croirait qu'un reflet de la vie réelle reluit sur le front de l'homme-Dieu : son regard est profond et limpide ; l'émail de ses yeux fait illusion. Pour celui qui sait lutter ainsi contre la nature, la pratique de l'art n'a plus de secrets, et quelques épreuves qu'exige la confrérie de saint Luc, la place du maréchal est déjà marquée parmi les mattres.

Son coloris n'a pas moins d'exquise pureté dans un second ouvrage qui fait le pendant du premier : c'est une figure de la Vierge, également de grandeur naturelle. Mais ici Metsys se montre déjà créateur. Il existait plusieurs types de la madone, depuis cette noble tête à la chevelure brune si fièrement dessinée par Hubert Van Eyck, jusqu'aux visages doux et blonds qu'affectionne Hemling : l'artiste anversois nous présente une image d'un caractère différent et qui paraît nouveau. Des contours peut-être moins harmonieux et des traits plus fins que réguliers, semblent plutôt indiquer un portrait qu'une figure idéale ; mais les légères imperfections du modèle sont effacées par la magie de la couleur, qui fait rayonner de lumière et de transparence cette physionomie virginale. Sa beauté n'est pas froide et inanimée comme dans la plupart des anciennes peintures, qui ne lui prêtent le plus souvent qu'un sourire monotone. On dirait qu'elle s'émeut, effrayée d'être vue, et qu'un sentiment de pudeur timide lui fait redouter les regards qui la contemplent. Le peintre ose donc reporter sur ce visage céleste l'empreinte des sentiments familiers à la femme : au caractère mystique de l'image religieuse, il mêle l'expression des émotions humaines.

Encore un pas et il va sortir du cercle où la tradition l'enfermait.

Deux autres sujets sacrés, qu'il traite avec encore plus de hardiesse, attestent bientôt qu'il continue à marcher dans cette route nouvelle. L'un est un *Christ au roseau*, de grandeur médiocre, qui déjà ne rappelle plus en rien la sérénité harmonieuse des morceaux précédents, mais qui la remplace par l'énergie de l'expression. Autant Metsys avait rendu splendide le Dieu contemplé dans sa gloire, autant il le rabaisse jusqu'à notre niveau quand il le fait descendre sur la terre. Nous chercherions en vain, dans cette figure désolée et dans ce corps que l'angoisse fait frémir, quelque chose de la majesté suprême. Ce Christ, qui souffre comme un homme, montre plus d'accablement que de résignation, plus d'effroi que de force. Sa douleur est vive et cruelle sans doute, mais elle n'a plus de caractère sacré. L'âme ne s'élève point en la contemplant : elle n'éprouve que la pitié qu'inspirerait un malheur vulgaire. C'est que le peintre, en s'attachant à exprimer tout ce que les tortures du corps ont de poignant et d'horrible, a oublié que ce corps était celui de l'homme-Dieu, dont la nature sublime ne pouvait être vaincue par les atteintes du mal. Il a voulu augmenter l'émotion et il a faussé l'idée. Il lui arrive plus d'une fois de dépasser ainsi le but, et nous en trouvons un autre exemple plus remarquable encore dans sa tête du *Christ couronné d'épines*, sujet qu'il paraît avoir souvent répété. Bien différente de celle que le Titien devait peindre un peu plus tard, cette figure pleine de douleur ne conserve pas, dans son agonie même, un caractère noble et sublime. On frissonne à la vue de ces traits profondément altérés, de ce visage défait, de cette sueur sanglante qui sillonne des chairs déjà livides : mais, ici encore, ces symptômes d'une souffrance excessive, sous laquelle la nature a plié, donnent à la pensée une indication trompeuse : ils nous demandent de plaindre et non d'adorer. Metsys aurait dû comprendre que la misère humaine, poussée si loin, ne laissait plus reconnaître l'image divine.

Toutefois, ce n'est point d'après ces morceaux détachés, d'importance assez médiocre, qu'il faut juger la révolution que préparait le maréchal d'Anvers. Ses essais, comme ceux de tous les novateurs,

furent parfois exagérés, par cela même qu'ils étaient encore indécis; mais ils devaient conduire à des résultats durables. En s'attachant à la reproduction exacte de la nature, sans accepter d'autre guide ni d'autre modèle, il se dirigeait dans le sens même où l'école flamande ne cessa plus de marcher après lui. Les Van Eyck, encore si poétiques dans leurs imitations les plus fidèles, n'avaient admis la vérité dans leurs tableaux qu'en lui prêtant de la splendeur; mais l'accepter telle quelle, sans parure, sans fard et sans choix, ce fut un caractère distinctif des maîtres de l'âge suivant. Nous ignorons, il est vrai, si nul n'avait précédé Metsys dans cette voie; mais ce fut lui seul qui la fit triompher, et dans l'histoire des arts, chaque idée nouvelle ne date que de l'homme de génie qui lui a donné de l'éclat.

L'œuvre où nous voyons enfin son style entièrement formé, est un



tableau à volets, dont le cadre principal représente *l'Inhumation du*

Christ, et offre un groupe de figures de grandeur naturelle. Il avait près de soixante ans à l'époque où il termina cette peinture (1508), et jamais son pinceau n'avait été plus vigoureux. Le Christ surtout produit un effet surprenant. Il est couché dans toute sa longueur sur le premier plan, nu comme un cadavre qu'on va ensevelir, et livide comme si la mort avait déjà complètement saisi sa proie. Peut-être cette lividité un peu trop ressentie nuit-elle à la majesté du visage; mais le reste du corps est d'une vérité si parfaite, qu'il semble se détacher du tableau. Ces membres roidis, ce tronc affaissé, ces chairs qui n'ont plus de souplesse, tout est rendu avec la vérité de la nature. On croirait entrevoir çà et là, sous l'épiderme décoloré, la blancheur des os qu'il recouvre. Deux vieillards à têtes vénérables (Nicodème et Joseph d'Arimathie) soulèvent à demi le cadavre, qu'ils semblent prêts à laisser échapper de leurs mains tremblantes. De saintes femmes lavent en pleurant les plaies de ce corps divin; mais toutes ces douleurs vives et profondes pâlisent devant celle de saint Jean et de la Vierge. L'apôtre, quoique aveuglé par ses larmes, et dans un état voisin de la stupeur, voudrait encore consoler ou secourir la mère de Jésus : pour elle, pâle et morne comme le désespoir, elle retombe en arrière brisée. C'est un drame dont la grandeur a été comprise par le peintre et qui vient glacer l'âme du spectateur. On a peine à s'arracher à l'émotion qu'il inspire, pour analyser froidement chaque partie de cette vaste page; mais quand on l'examine en détail, le procédé du peintre est facile à saisir. Il a gardé les anciens types; nous reconnaissons les traits de la Vierge et de l'apôtre, tels à peu près que nous les a montrés Jean de Bruges; nous croyons retrouver les saintes de Hemling dans ces femmes groupées autour du Christ; et cependant, quoique les formes soient restées les mêmes, la force de l'expression change pour ainsi dire la nature même des images. C'est qu'ici l'émotion agite les sens de chaque figure : la chair frémit, l'âme est troublée; le calme des bienheureux a fait place à tous les déchirements du cœur humain.

Deux autres morceaux, qui servent de volets au précédent, offrent un emploi moins heureux du même style. Le premier qui nous montre la



MUSÉE D'ANVERS.



LES DEUX AVARES.
(Quinte-Metsys.)



LE VIEILLARD ET SA JEUNE FILLE.
(Quinte-Metsys.)

tête de saint Jean-Baptiste apportée sur la table d'Hérode, est exécuté avec une perfection remarquable ; mais on y reconnaît à peine un sujet religieux, tant l'artiste a rabaisé le caractère des figures principales. De riches costumes, des détails soigneusement achevés, des carnations brillantes, ne peuvent suppléer au manque de distinction qui avilit les personnages. La tête du saint, pâle et glacée, rappelle seule la majesté d'un tableau historique : le reste ne parle ni à l'intelligence ni au cœur. Cette absence de poésie va jusqu'à l'ignoble dans l'autre tableau qui représente *l'apôtre saint Jean plongé dans l'huile bouillante*. La donnée, il est vrai, était malheureuse. On ne saurait comment offrir à nos regards sans désavantage l'appareil de ce supplice bizarre, et le saint jeté nu dans la chaudière. Metsys, sans même le revêtir de formes imposantes, le laisse sur le second plan pour attirer de préférence notre attention sur les deux bourreaux chargés d'attiser le feu. Ces ministres hideux des rigueurs de la loi, hommes d'une force athlétique, mais d'une grossièreté brutale, semblent apporter une sorte de joie à leur horrible tâche. Ce n'est pas assez d'exciter la flamme qui monte de toutes parts ; une grimace de plaisir ou d'empressement prête à leurs traits une expression à la fois féroce et grotesque. L'artiste sublime a disparu : c'est le forgeron qui s'est rappelé les scènes grossières de sa jeunesse. Il les retrace sans doute avec une verve inimitable ; mais comment le pinceau ne tombe-t-il pas de ses mains, quand il jette les yeux sur le Christ à côté duquel apparaîtront ces images bouffonnes !

Ainsi Metsys lui-même s'est parfois égaré, comme nous l'avions prévu, en prenant la vérité seule pour but de la peinture. S'il est plein de force quand il se trouve soutenu par la grandeur du sujet, il devient ignoble lorsque son choix est malheureux. Ce défaut ne tient chez lui ni à la fantaisie capricieuse de l'artiste, ni à ces intervalles de lassitude que le génie lui-même éprouve après de longs efforts : c'est la conséquence d'une fausse appréciation des lois mêmes de l'art. Il ne distingue plus les impressions diverses que produisent sur l'âme les aspects contraires de la nature ; et en les reproduisant tous sans distinction, il ne s'aperçoit pas qu'il blesse l'ordre réel aussi bien que l'harmonie morale.

La page burlesque dont nous venons de parler n'est pas la seule bizarrerie que nous offre son chef-d'œuvre ; il y a des naïvetés presque aussi triviales, quoique moins frappantes, dans *l'Inhumation du Christ*¹. Il faut donc le reconnaître, le goût des peuples du Nord, encore mal formé au commencement du seizième siècle, ne séparait qu'à demi les genres différents, et l'artiste comme le poète craignait peu de rapprocher des images disparates. Dans les sculptures des monuments gothiques, le profane et le burlesque s'allient à chaque instant aux symboles les plus sacrés. Un tableau du fameux *Meister Steven*, qu'on admire au musée de Cologne, et qui est de beaucoup antérieur à celui de Metsys, sème d'épisodes bouffons la scène majestueuse du jugement dernier. Les pages immortelles de Shakspeare offrent encore de nombreuses traces du mélange constant que ses prédécesseurs avaient fait du sublime et du trivial. Ne reprochons pas au forgeron d'Anvers d'avoir payé tribut à l'esprit de son époque et des contrées où il vivait : admirons-le plutôt d'avoir su créer des ouvrages pleins de grandes et véritables beautés, quand ses contemporains applaudissaient peut-être davantage à ses erreurs.

La nature de son esprit, qui le portait vers la réalité, devait lui faire préférer quelquefois à la peinture religieuse la reproduction des scènes de la vie ordinaire, et il y montre la même supériorité de talent. Comme le tragique anglais, auquel on pourrait le comparer sous plus d'un rapport, il a le secret d'exciter le rire aussi facilement que les larmes. Ses comédies, à lui, sont des tableaux de moyenne grandeur, où nous voyons apparaître à demi-corps des figures de caractère. Tantôt c'est l'avare qui compte son or ; tantôt le joyeux compagnon placé entre la dépense et le plaisir. Ce dernier sujet paraît celui d'un morceau de la collection Van Ertborn. Le riche marchand, qui forme le personnage principal, semble vouloir mettre à l'abri de l'atteinte d'une jeune femme

¹ Deux hommes apparaissent dans l'éloignement, assis au bord de la route de Jérusalem ; l'un mange avec avidité un morceau de pain, l'autre défait son soulier qui le blesse : tous deux appartiennent à la peinture de genre.

son aumônière en cuir, amplement garnie, et dont l'avidie courtisane a déjà saisi les cordons. Nul doute que le débat, s'il était sérieux, ne se terminât à l'avantage de l'homme, dont la grande taille et les fortes épaules annoncent une vigueur peu commune, tandis que son adversaire paraît de nature chétive, frêle, épuisée. Mais il ne se défend qu'en riant, et ce rire plein de complaisance et de sensualité n'annonce pas une résistance bien opiniâtre. On devine que le marchand de Metsys est de la famille du Falstaff de Shakspeare. Malgré toute la finesse que le peintre a su mettre dans l'expression de cette physionomie à la fois railleuse et indécise, il montre encore plus de profondeur dans les tableaux où il représente l'usurier contemplant avec une attention minutieuse les bijoux qu'il a reçus en gage. C'est aussi là le type qu'il a répété le plus fréquemment. On cite comme son chef-d'œuvre en ce genre un morceau conservé dans le palais de Windsor, et qui, pour la vigueur et le fini, peut se comparer aux meilleurs ouvrages des maîtres hollandais. En effet, l'attention scrupuleuse de Metsys à imiter parfaitement la nature devait lui faire achever ses compositions les plus familières avec le même soin que ses productions capitales. Aussi peut-on le regarder comme un des créateurs de la peinture de genre, dont nous n'apercevons avant lui que des essais timides ou grossiers, mais à laquelle son pinceau donna de l'intérêt et du prestige. Cette vie des sens et de la chair, qu'il aimait à représenter, semblait relever en les ranimant ses images les plus vulgaires. Il avait compris que l'art peut répandre sa magie sur tout ce qu'il embrasse; et si dans la suite plusieurs de nos vieux peintres excellèrent à rendre intéressante, par le charme de l'exécution, une nature basse et triviale, c'est à lui qu'ils paraissent avoir emprunté le secret qu'ils léguèrent aux Brauwer et aux Teniers.

Le maréchal d'Anvers fut donc le premier qui franchit en tous sens les bornes que l'usage, la tradition et l'esprit de l'époque avaient marquées jusqu'alors à la peinture, et c'est de lui que l'école flamande prit le caractère qu'elle devait conserver pendant le seizième siècle, la vigueur du pinceau sans la pureté du crayon, l'imitation fidèle de la

nature sans le choix des formes, la vivacité de l'expression sans la grandeur de la pensée; mais au milieu de ce mélange de qualités et de défauts, je ne sais quelle force dans l'effet, quelle fougue dans le mouvement, quelle chaleur dans le coloris. Cet homme, sorti des rangs du peuple, en a imprimé le génie à l'art tout entier.

A partir de ce moment, ce n'est plus l'esprit des temps antiques qui se reflète dans la peinture flamande : elle a rompu avec le passé, elle se détache même de tout ce qui l'entoure, pour puiser sa vie dans les éléments qui lui sont propres. Nous ne pouvons nier que l'éclat dont elle brille ne soit devenu moins pur, mais il est plus vif; surtout il ne peut plus aller se confondre et se perdre dans le rayonnement des écoles étrangères. C'était peut-être là une question d'existence; car la supériorité que prenait alors l'art italien, favorisé par un concours de circonstances propices, menaçait d'effacer toute autre splendeur, d'éteindre tout autre génie. Tel fut le sort des peintres de Cologne, qui tombèrent bientôt dans l'obscurité. Malgré l'apparition d'une suite d'artistes supérieurs, les Albert Durer, les Cranach et les Holbein, l'art allemand cessa d'être représenté dès le seizième siècle. Pourquoi donc la Flandre plus heureuse devait-elle conserver, en face du génie italien, une école féconde et indépendante? C'est que cette école, ayant pris un caractère distinct et marchant dans une route de son choix, put rester souveraine dans l'expression de l'ordre d'idées qu'elle avait conçu, et du genre de beautés qu'elle adoptait. Au contraire, l'immobilité de la peinture allemande, qui ne changea point de nature, tandis que l'art et la société se renouvelaient autour d'elle, devait entraîner sa ruine.

Mais quelle que fût la supériorité de l'école flamande sur tout ce qui l'entourait dans le Nord, l'art italien avait pris un essor plus rapide et plus élevé depuis l'apparition de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël. Jamais, en effet, la peinture n'acquies plus de noblesse et de grandeur que dans les premières années du seizième siècle. C'était une époque de magnificence, où l'Italie entière semblait avide de se parer de merveilles et appelait le génie à les multiplier. L'aspect des

modèles antiques, l'éclat ambitieux des cours et l'élégance des mœurs nationales, avaient épuré le goût des artistes : les progrès furent si grands, qu'il y eut pour l'art un nouvel horizon. En face de ce développement glorieux, qu'il ne nous appartient pas de raconter, la Flandre s'émut, non de jalousie mais d'admiration. Un essaim de jeunes artistes franchirent les Alpes pour se perfectionner à leur tour auprès de rivaux devenus leurs vainqueurs et qu'ils acceptaient pour maîtres. Un bon nombre restèrent dans le pays qui leur offrait des guides à suivre, des modèles à imiter, de la gloire à recueillir. D'autres s'arrêtèrent dans les contrées qu'ils traversaient au retour, et surtout en Allemagne. Ceux qui revinrent dans leur patrie y rapportèrent le goût italien, si opposé à celui des peintres flamands. Il y eut contraste et lutte, à Anvers même, entre deux manières, deux styles, nous dirions presque deux sectes d'artistes, les uns fidèles à l'ancienne école, les autres enthousiastes des œuvres romaines ou florentines : mais de cette lutte devait résulter à la longue le rapprochement et l'unité que Rubens eut enfin la gloire d'établir.

On aperçoit pour la première fois l'influence italienne dans les ouvrages de Jean de Maubeuge (Mabuse), contemporain de Lucas de Leyde, et de qui la collection Van Ertborn renferme trois morceaux. Pour la finesse de la touche, pour la vigueur du coloris, il le dispute presque à Hemling lui-même; pour le dessin, il semble imiter, non pas encore Raphaël ou Michel-Ange, mais les maîtres qui les avaient précédés, et dont le style plus roide et plus maigre avait conservé quelque chose de gothique. Ses personnages, qui s'écartent tout à fait du type flamand, ont des traits rudes qui ne s'embellissent que par l'expression; mais le sentiment qui les anime est rendu avec force. Son crayon est correct et sage, malgré quelque dureté; il avait fait une étude sérieuse des proportions du corps humain, comme le montre un Christ nu, modelé savamment et dans le goût de l'antique. Cependant les formes qu'il donne à ses figures sont, en général, trop anguleuses et trop découpées. Il excelle dans les compositions simples, qu'il sait rendre vraies et pittoresques par une heureuse entente de l'action et du

costume : mais ses grands tableaux , dont le musée d'Anvers ne possède aucun , ne sont pas exempts de confusion. Il en existe où sa couleur devient jaune et brune comme celle des peintres romains ; mais il revint sans doute à un ton plus vrai quelques années après son retour ; car les pages que nous avons indiquées , et quelques portraits de lui qui se trouvent en Angleterre , n'offrent aucune trace de ce défaut.

C'est avec Bernard Van Orley que commence l'imitation complète et déclarée des maîtres italiens. On sait que cet artiste , né en 1474 , était resté pendant assez longtemps à Rome , et avait travaillé sous les yeux de Raphaël , dont il devint le disciple et l'ami. Doué d'une facilité extrême , il réussit bientôt à imiter le style et le faire de ce peintre immortel , auquel on a prétendu que ses ouvrages furent quelquefois attribués. Il n'est donc pas surprenant qu'à son retour ses ouvrages aient produit une profonde sensation dans sa patrie ; il l'emportait sur les artistes contemporains , et il avait acquis toutes les qualités d'une école dont la gloire était plus éclatante que jamais. Une des premières productions qu'il exécuta en Belgique paraît être celle qui se trouve encore dans l'église de Saint-Jacques à Anvers. C'est un tableau à volets , peint vers 1545 pour la chapelle de Rocokx. En vain cherchiez-vous là le cachet flamand : tout y respire la peinture italienne. A l'extérieur apparaît un groupe allégorique de grandeur presque naturelle , où le peintre a placé Dieu le Père planant dans les cieux comme le représente Raphaël , tandis que sur la terre des martyrs et des saintes lèvent les yeux vers lui. Ces divers personnages , qu'on dirait empruntés aux fresques de Rome , sont d'une fierté mâle et d'une correction de formes irréprochable ; il y a de la grandeur dans le caractère , et souvent de la grâce dans le dessin. Mais quel que soit le mérite qu'on doit reconnaître à cet ouvrage , l'artiste en est plus frappé que le spectateur ordinaire , qui ne s'attache qu'au genre de beautés qui séduisent ou qui touchent. En effet , un coloris dur et cru laisse peu d'intérêt aux figures que Van Orley a si savamment tracées. Elles ne sont pas vraies pour celui dont les yeux ne sont point habitués à une nature de convention. Peut-être même la vie manque-t-elle à quelques-

unes, tant elles semblent garder une régularité classique qui nous ramène aux statues.

Il ne faut donc pas croire que tout fût progrès et perfectionnement dans ce changement de manière et de style dont nous apercevons ici l'origine. A cet égard, l'opinion commune a ses préjugés : on ne veut voir chez les artistes qui s'étaient formés en Italie que les qualités qu'ils en rapportaient, la science du dessin, l'harmonie et la composition, la noblesse de la pensée et des types choisis pour la reproduire ; mais on fait trop bon marché des avantages que possédait l'ancienne école, et qu'ils sacrifiaient, avec un mépris aveugle, le charme de l'imitation, la délicatesse et la transparence du coloris, et cette extrême vérité que donne à l'ensemble la perfection de tous les détails. Sous ce rapport, Bernard Van Orley foulait aux pieds ce qu'avaient adoré ses prédécesseurs. L'intérieur du cadre de Saint-Jacques offre un *Jugement dernier* peint avec une main de fer : tout y est vigoureux, mais jusqu'à la dureté, et si l'on est contraint d'admirer la puissance avec laquelle son pinceau fait ressortir les figures principales, aussi remarquables par la fierté que par la correction, en revanche on demanderait en vain de l'éclat et de la douceur aux parties lumineuses du tableau, où les habitants du ciel dépouillés de cette nature aérienne et transparente qu'Hemling avait si bien exprimées, ressemblent aux dieux du paganisme.

Toutefois, le peintre lui-même se corrigea par degrés de cette violence de ton, qui ne se remarque plus chez ses élèves, et qui est déjà notablement adoucie dans ses productions suivantes. Ramené à une couleur moins forcée par l'aspect des tableaux flamands, il voulut égaler leurs nuances vives et pures. Telle est la pensée qui semble dominer dans sa grande composition des *Sept œuvres de miséricorde*, conservée à l'hôpital de Sainte-Élisabeth, et qui doit être regardée comme son plus bel ouvrage. Là il aspire évidemment à se montrer coloriste. C'est sur un fond d'or bruni qu'il a soin de peindre, afin que l'effet soit plus brillant, et sa touche devient presque délicate. Par une combinaison bizarre, qui rappelle les pages mystiques de Roger de Bruges,

il ne s'est pas contenté de traiter un seul sujet à la fois ; mais au milieu des œuvres de miséricorde qui occupent les volets et le premier plan du cadre principal, il a répété la scène imposante du jugement dernier, et cette fois il s'y est surpassé lui-même. On ne peut concevoir une disposition plus majestueuse que celle qu'il a donnée dans la partie supérieure du tableau, à ce monde céleste où respandit la grandeur divine. Des zones lumineuses se déploient au-dessous du séjour de l'Éternel et s'arrondissent comme pour embrasser l'univers. Des anges, inondés eux-mêmes de lumière, apparaissent de distance en distance, faisant retentir à tous les coins du monde la trompette qui réveille les morts. D'autres descendent vers la sphère inférieure, ou touchent déjà du pied cette terre destinée à périr. L'humanité qui se ranime est représentée par les élus, dont la foule compacte s'étend jusque dans le lointain ; mais les réprouvés ont disparu, entraînés dans l'abîme dont les bouches ardentes vomissent la fumée. A peine quelques-uns, les moins coupables peut-être, cherchent-ils encore à se mêler parmi les justes : un ange les repousse en détournant les yeux, comme s'il craignait d'en avoir pitié. Pour rattacher ce sujet au précédent, le premier plan de cette page si poétique est consacré en grande partie à un épisode qui ne se rapporte pas au jugement dernier, mais bien aux œuvres de miséricorde : ce sont des religieux qui s'occupent d'ensevelir un cadavre et qui semblent continuer tranquillement leur tâche, au moment où la mort même est vaincue et où les tombeaux rendent leur proie.

Malgré la fausse position de ce groupe et un reste de dureté dans les peintures qui couvrent les volets, le talent et le génie que Van Orley déploie dans ce chef-d'œuvre font comprendre aisément le triomphe qu'il obtint sur les successeurs du maréchal d'Anvers. Le principal de ses imitateurs et ses élèves, Michel Coxie, se rendit à son tour à Rome pour y étudier Michel-Ange et Raphaël. Il en revint riche en savoir, mais dominé par le souvenir des grands ouvrages qu'il avait longtemps copiés, et incapable de produire désormais aucune œuvre originale. De là une certaine froideur dans ses tableaux, où l'on re-

connaît cependant une main ferme et habile, un goût formé sur celui des maîtres de l'art, et une correction d'autant plus parfaite, qu'il se hasardait rarement à rien créer qui fût bien neuf. Le musée d'Anvers possède de lui quatre pages, dont la principale, mais la moins animée, est le *Martyre de saint Sébastien*, qu'il exécuta, dit-on, à quatre-vingt-deux ans. En général, il s'y montre excellent dessinateur, et sa couleur, plus claire et plus vraie que celle de Van Orley, tient davantage à l'école flamande. Il s'y rattache aussi quelquefois par le naturel des attitudes comme par la naïveté de la composition, qualités qu'on peut surtout reconnaître dans les deux tableaux qui se trouvent à l'église de Saint-Jacques, le *Christ porté au tombeau*, et le *Christ apparaissant à la Madeleine*.

Le nom de *Raphaël flamand*, que Michel Coxie paraît avoir d'abord reçu, lui fut enlevé par Frans Floris, plus jeune que lui d'une vingtaine d'années, et qui, après s'être destiné d'abord à la sculpture, devint l'élève de Lambert Lombard, le grand peintre liégeois. Il acheva de se former en Italie, où il étudia de préférence les ouvrages de Michel-Ange. Aussi a-t-on remarqué qu'il ressemble surtout à ce dernier maître, auquel il emprunte quelque chose de sa grandeur et de sa fougue dans les tableaux où il se livre à son imagination. Telle est sa *Chute des Anges rebelles*, que possède le musée d'Anvers. Il y déploie une science du dessin égale à la hardiesse de sa pensée, et s'y fait un jeu de vaincre les difficultés de toute espèce qu'il semble multiplier à plaisir. Un autre caractère distingue plusieurs de ses compositions religieuses : c'est une majesté douce et une simplicité de lignes où l'on reconnaît l'influence de l'art antique. Mais autant Floris appartient sous ce rapport à l'école italienne, autant il s'en écarte pour le coloris : là il reprend sa place parmi les peintres flamands, et il exagère presque les qualités qui leur sont propres : ses teintes sont brillantes, ses carnations d'une transparence excessive, et ses tableaux si faiblement empâtés, que ses couleurs paraissent avoir la légèreté d'un souffle. Il essayait donc de réunir à la noblesse du style italien la magie de couleur de nos vieux maîtres. C'était un but glorieux, mais qui ne pouvait être

atteint que par un puissant génie : il réussit du moins à en approcher. Malheureusement, ses efforts furent dirigés avec peu de sagesse : pour mélanger la manière des deux écoles, il aurait fallu mettre pour ainsi dire leurs qualités en rapport, en ramenant le grandiose de Michel-Ange aux proportions de la nature, et en empruntant à Hubert Van Eyck et à Quinte Metsys la force plutôt que le brillant de leur coloris. Floris, au contraire, pousse à l'extrême les caractères opposés : il y a quelque chose de colossal dans son dessin, tandis que sa peinture est presque diaphane. Sa manière pêche donc par le manque d'harmonie et d'unité; mais elle n'en constituait pas moins un premier progrès qui devait paraître merveilleux à l'époque où il peignit sa *Chute des Anges*, c'est-à-dire un demi-siècle avant Rubens (1554). Aussi sa renommée s'éleva-t-elle si haut que l'on compta plus de cent jeunes peintres qui l'avaient choisi pour maître : riche et féconde pépinière d'artistes qu'a peut-être trop fait oublier l'éclat de la génération suivante.

A la tête de ces élèves de Floris s'était placé Martin de Vos, qui changea de style en Italie et auquel nous reviendrons bientôt. Jérôme Franck, qui tient le premier rang après lui, fut plus fidèle à la manière de son maître; mais il alla s'établir en France, et il n'est pas très-sûr qu'Anvers possède un seul tableau de sa main. En revanche, on y trouve partout les ouvrages de ses frères François et Ambroise Franck, qui conservent un air de famille, quoique le dernier n'eût pas été le disciple de Floris, mais de Martin de Vos. On parvient si difficilement à distinguer les productions de ces peintres, ainsi que celles de quelques autres Franck qui fleurirent ensuite, que nous n'oserions déterminer le caractère propre de chacun d'entre eux, et nous appuyer sur leurs nombreuses pages pour constater la marche de l'art après le Raphaël flamand. François Pourbus, le vieux, qui avait été son élève, n'a ni sa hardiesse ni son excessive transparence; et quoique ses tableaux soient d'une belle couleur, ils conservent quelque chose de timide et de froid. Plusieurs grandes compositions de cette époque, dont les auteurs sont inconnus, rappellent à quelques égards le style de Floris, sans lui ressembler par la noblesse ni par la vigueur.

Un *Jugement dernier*, qui fait partie de la collection Van Ertborn, se rapproche davantage du faire de ce maître. Quoique la date que porte ce morceau ait quelquefois été mal lue (1471 pour 1571), il appartient à Crispin Van den Broucke, un de ses meilleurs élèves; et le mérite en est si remarquable, qu'il a été placé par d'assez bons juges à côté de tout ce que le seizième siècle a produit de plus savant et de plus beau. Mais, en général, les productions de cette école, qui avait été si florissante, obtinrent dans la suite trop peu d'attention pour parvenir intactes jusqu'à nous, le goût italien ayant de nouveau envahi l'époque suivante.

Après les peintres de Florence et de Rome, ceux de Venise avaient eu leurs jours de gloire, et ils étaient surtout devenus fameux par la beauté de leur coloris. Ce fut pour s'attacher à l'un d'eux que Martin de Vos abandonna les traces de ses prédécesseurs. Le Tintoret joignait à une couleur chaude et brillante, un style fier, énergique, ambitieux. Il voulait, comme Floris, atteindre à la fois à toutes les qualités éminentes, et, plus fougueux que lui, il frappait les yeux par des images saillantes et par des effets plus vifs. Le système qu'il s'était formé supposait la combinaison la plus hardie de la force avec l'éclat, et il l'exprimait d'une manière significative : dessiner comme Michel-Ange, peindre comme le Titien. Inégal, mais plein de feu, dur, mais éblouissant, fanatique du dessin quoique faible d'expression, il avait acquis rapidement une haute renommée. De Vos, dans son voyage en Italie, s'éprit de sa manière, et pour y atteindre il se fixa auprès de lui, travaillant dans son atelier et faisant dans ses tableaux les parties accessoires : il parvint de la sorte à se familiariser avec le style de ce maître; mais il lui manquait cette fougue d'imagination qui anime le Vénitien. Doué de plus de talent que de génie, il reproduisit les mêmes formes et les mêmes tons sans donner à ses figures la même action et la même puissance. Toujours régulières et pour ainsi dire classiques, elles semblent découpées d'après un patron invariable, et on les prendrait quelquefois pour des statues mises en couleur. Toutes ses productions n'offrent pas le même degré de mérite; car il travaillait quel-

quefois avec précipitation, comme on peut en juger par les nombreux tableaux dont il remplit les églises d'Anvers après son retour. Le meilleur, qui se trouve maintenant au musée, représente *le Christ faisant toucher ses plaies à saint Thomas*. C'est un morceau exécuté avec un soin extrême, où l'artiste laisse voir la science qu'il avait acquise dans toutes les parties du dessin, et dont la couleur, quoique un peu crue, n'est pas sans effet. Vu de trop près, et placé presque à côté d'une des plus belles pages de Rubens, il supporte, sans trop en souffrir, ce double désavantage, et chaque partie, examinée séparément, paraît irréprochable. Mais l'ensemble n'est pas exempt de confusion; car on y chercherait vainement cette distribution intelligente de l'ombre et de la lumière, qui sert à détacher les figures les unes des autres et à rendre saillantes celles qui doivent occuper le premier rang. Faute d'avoir compris l'importance de cette branche de l'art, désignée dès lors par les Italiens sous le nom de clair-obscur (*chiaro-scuro*), de Vos a souvent le défaut de placer tous ses personnages dans le même jour et comme sur le même plan. Aussi règne-t-il un véritable désordre dans ses grandes compositions, où s'entre-croisent des têtes, des bras, des jambes d'égale proportion, d'égale vigueur, et de caractère assez uniforme. Telle est sa *Résurrection du Christ*, page immense, où une foule de beautés de détail se perdent dans la confusion des masses. Au contraire, ses productions les plus simples sont quelquefois d'un effet assez imposant, comme les figures de saint Marc et de sainte Lucie qu'on voit à Saint-Jacques sur le revers de deux volets.

On se lasse à la longue de l'uniformité des toiles de ce maître, où l'on retrouve toujours les mêmes poses académiques, les mêmes airs de tête romains, la même nature herculéenne. C'est le triomphe de la convention sur la vérité, et de la règle sur le génie. Rien n'est plus contraire au progrès réel que ce pédantisme de la médiocrité laborieuse limitant le pouvoir créateur de l'art au seul type qu'elle ait appris à connaître. La science de Martin de Vos, estimée de ses contemporains, eût glacé la peinture s'il fût parvenu à régner sur l'école flamande. Mais, quoiqu'il eût formé beaucoup d'élèves, pas un seul ne conserva exac-

tement son style. Les uns, conservant sa couleur, ramenèrent leurs figures à des proportions plus modestes; les autres cherchèrent ailleurs de nouveaux modèles. Car c'est en vain qu'un peintre sans génie parvient quelquefois à se faire une sorte de renommée locale qui le place momentanément à la tête d'une école plus ou moins nombreuse. Ses succès, que le hasard peut avoir grossis, n'éblouissent qu'un moment ceux qui s'étaient rangés à sa suite, et après avoir été attirés par le bruit de son nom, ils se sentent bientôt lassés par la déception qu'ils éprouvent en marchant sur ses traces. L'instinct de l'art les avertit de la fausse route où ils sont entrés, et s'ils n'en trouvent pas tous de meilleure, tous au moins sont entraînés à y chercher quelque issue.

Au reste, Martin de Vos n'était pas exclusif dans son culte pour le faux grandiose. Les biographes nous apprennent qu'il professait une admiration profonde pour les beautés naturelles de Quinte Metsys, dont il sauva le chef-d'œuvre en le faisant racheter par les magistrats. Il imite quelquefois la trivialité de ses personnages accessoires, comme dans son *Martyre de saint Jacques* (dans l'église de ce nom), où le bourreau rappelle ceux du maréchal d'Anvers. Il a même reproduit, dans sa grande *Tentation de saint Antoine* (au musée), les créations bouffonnes dont la fantaisie des anciens peintres chargeait ordinairement cette scène étrange, et qu'il avait évitées dans un premier essai (à Saint-Jacques). Jamais il n'avait montré plus de verve et d'inspiration que dans cet épisode grotesque, où il paraît aussi ingénieux et aussi original qu'il est contraint et guindé dans les morceaux du genre noble. Sa touche y devient spirituelle, sa couleur harmonieuse, son imagination féconde. Il excelle d'ailleurs à peindre les animaux, les arbres, le paysage. C'étaient là les parties que le Tintoret lui avait confiées dans ses tableaux, et auxquelles certainement il réussissait le mieux : peut-être avait-il méconnu son génie en dédaignant de s'y borner.

Ambroise Franck, qui paraît l'avoir eu pour maître, n'a pourtant que peu d'analogie avec lui. Il offre quelquefois la même confusion, jamais la même pureté. Son dessin, également correct, n'a pas ce caractère ambitieux et cette régularité monotone : le peintre prend ses

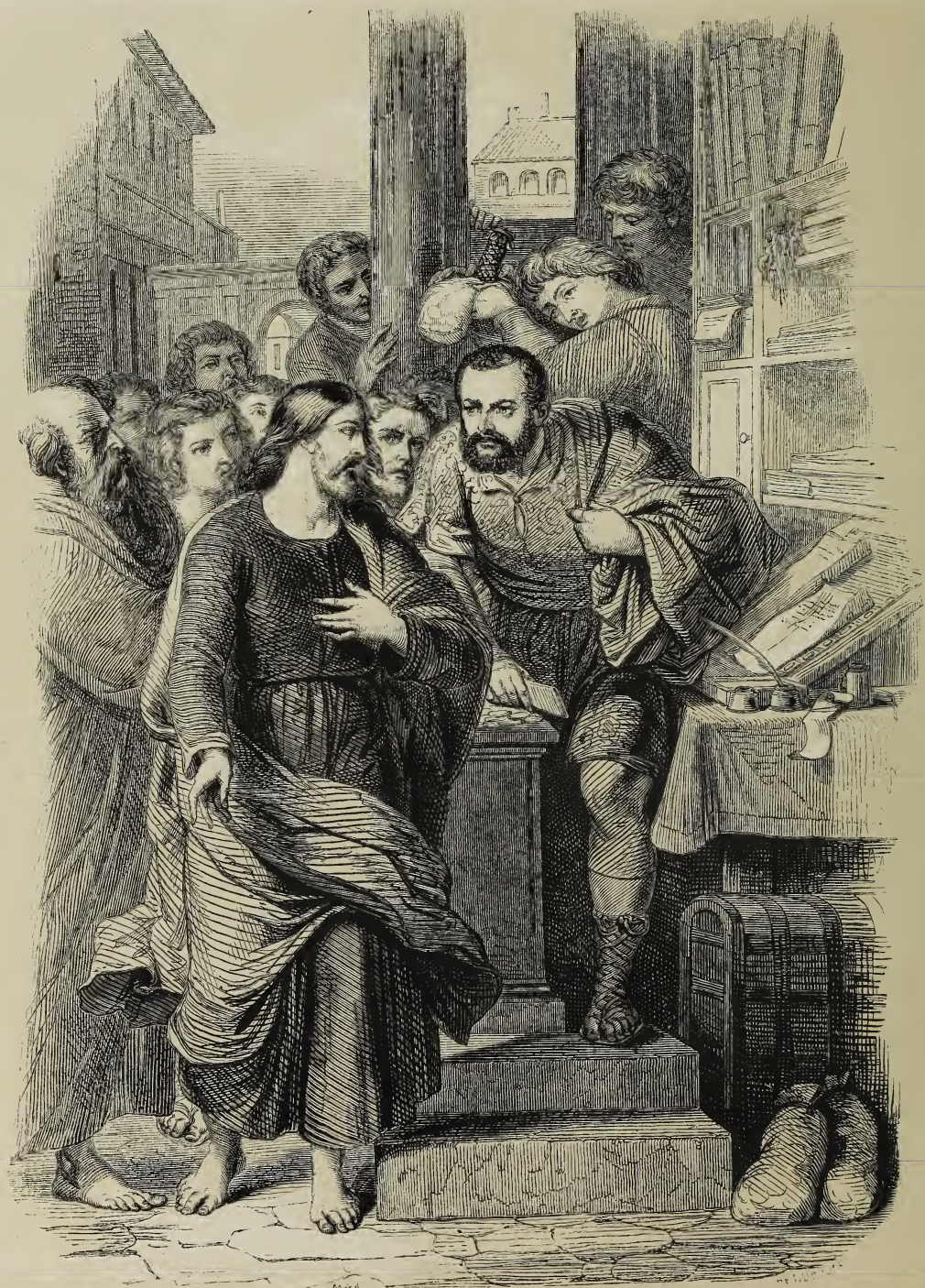
types dans la nature. On pourrait même lui reprocher d'être descendu jusqu'au vulgaire dans quelques-uns de ses tableaux, et notamment dans *le Martyre de saint Crépin* qui passe pour son chef-d'œuvre. *La Multiplication des pains, l'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs*



Disciples d'Emmaüs

et *la Congrégation des premiers fidèles*, pages que possède le musée et que nous croyons de lui, offrent un style plus élégant et un coloris moelleux et suave. On commençait à être lassé, même en Italie, des figures colossales et des effets exagérés; mais il serait difficile de dire si Franck obéissait au goût de l'époque ou à sa propre nature; car toute cette famille d'artistes avait, comme nous l'avons déjà remarqué, des tendances et une manière assez semblable.

Des qualités contraires distinguent Wenceslas Koeberger, autre élève de Martin de Vos, de qui nous ne connaissons à Anvers qu'un seul morceau, *l'Invention de la Croix*, conservé dans l'église de Saint-Jacques. Son crayon est mâle et fier, et ses figures, encore un peu inanimées, ont cependant de l'harmonie et de la grâce. Quoique son œuvre nous apparaisse aujourd'hui dégradée, on y admire des têtes magnifiques; mais on dirait qu'elles sont encore éclairées par le soleil de Naples sous lequel l'artiste avait vécu, et qui donne quelque chose de tranchant aux ombres comme aux reflets. Koeberger est un grand peintre, parfaitement étranger à son pays.



MUSÉE D'ANVERS



LA VOGATION DE SAINT MATHIEU.

(Otro Venius.)

On pourrait appliquer le même éloge et le même reproche à Otto Venius (Octave Van Veen), son contemporain, qui s'était entièrement formé en Italie. Toutefois, ce n'est point par la force et la fierté qu'il est remarquable. Il avait eu pour maître Frédéric Zuccherò, peintre de Rome, dont le faire agréable et fin, le style brillant et maniéré, étaient aussi éloignés de la grâce simple de Raphaël que de l'énergie mâle de Michel-Ange. Aussi le dessin d'Otto Venius, bien que savant et sage, n'a-t-il rien de grandiose; mais son coloris harmonieux, dont le ton est à peu près le même que celui des meilleurs ouvrages de Franck, paraît plus vif et plus brillant, grâce à une entente plus parfaite du clair-obscur. Parmi quelques morceaux de lui que renferme le musée, on distingue *Une Scène de nuit* d'un admirable effet : ce sont des jeunes filles travaillant à la lueur d'une lampe pour subvenir aux premiers besoins de l'existence; tandis qu'on voit, au fond, saint Nicolas jeter dans la maison, à leur insu, un sac d'argent. Diversemment éclairées par les reflets de la lumière, les têtes et les mains ressortent avec un éclat et une transparence qu'on voudrait trouver plus souvent dans les ouvrages de Van Veen. *La Vocation de saint Matthieu*, composition un peu plus froide, a le mérite d'une ordonnance à la fois intelligente et régulière. L'action est simple et nettement exprimée, avec cette sobriété de moyens et d'action qui caractérise l'école romaine. L'église de Notre-Dame possède aussi quelques pages de ce maître, parmi lesquelles une Vierge cachée assez mal à propos au fond de la sacristie, ainsi que le portrait de l'évêque Le Mire. Chacun de ses tableaux offre un heureux choix de lignes et un habile emploi des ressources de l'art : les formes sont élégantes, les draperies gracieuses, les contours modelés; mais tout y porte un caractère étudié et presque factice qui fait éprouver au spectateur le besoin de revenir à une nature plus réelle, à la vraie peinture flamande.

Qu'était-elle devenue, pendant cette époque d'imitation, la vieille manière de nos peintres, l'expression naïve de Quinte Metsys, sa couleur pure et transparente, et cette vérité si parfaite devant laquelle Martin de Vos restait en admiration, après avoir vécu auprès du Tin-

toret et du Titien? Pour la retrouver, il faut recourir aux portraits que le hasard ou le soin pieux des familles a dérobés à la destruction. Il en est où la transparence unie à la vigueur annonce, longtemps avant Rubens et Van Dyck, le genre de perfection auquel ces grands artistes devaient atteindre; mais ceux même qui peuvent passer pour les plus précieux attirèrent si peu l'attention de l'âge suivant, qu'on n'en connaît presque jamais les auteurs. Telle est une figure de princesse, conservée dans la sacristie de l'église du Béguinage, où l'on a cru devoir en faire sainte Bèghe, et deux fois répétée dans la collection Van Ertborn, où elle est appelée Jacqueline de Bavière. Quoique l'une de ces deux copies soit de Holbein, elle est encore inférieure en finesse et en beauté à l'original, dont le peintre est parfaitement ignoré. Les exemples de ce genre ne sont pas rares, même parmi les ouvrages de la fin du seizième siècle. Quelquefois un maître obscur nous est révélé par un chef-d'œuvre. C'est ainsi qu'on remarque au musée deux admirables toiles représentant les membres de la famille Smit (et non Franco, comme le porte le catalogue), peintes par Adrien Key vers 1575. La couleur en est aussi légère que dans les tableaux de Floris, la touche facile et délicate, la vérité si parfaite que toutes les figures semblent vivre, le ton si ferme qu'il fait pâlir un tableau du Titien qui se trouve à côté. Quelque étrange que doive paraître cette assertion, nous ne croyons pas qu'on puisse la démentir, si l'on veut bien, en regardant ces cadres voisins, oublier que l'un porte le nom du plus grand coloriste

Cette page du Titien, dont l'authenticité est généralement admise, n'est pas une de ses plus glorieuses productions. Elle a pour sujet le pape Alexandre VI présentant à saint Pierre l'évêque de Paphos, gentilhomme vénitien de la maison de Pésaro qu'il a nommé amiral de ses galères et qui va partir pour combattre les Turcs. Le nouvel amiral, en habit de dominicain, tient à la main l'étendard de l'Église; mais le peintre n'a su prêter à sa figure ni l'enthousiasme religieux ni l'ardeur guerrière qui pourraient lui donner de la grandeur. On dirait un moine ordinaire accomplissant une action de tous les jours. La figure du pontife, vue de profil, manque de noblesse : celle de l'apôtre est sacrifiée aux deux autres. Les accessoires seuls révèlent la main d'un maître.

de l'Italie; les autres celui d'un peintre flamand à peu près oublié. Key était l'élève d'un autre artiste de la même famille (Guillaume Key) plus estimé que lui, et fameux alors par la perfection de ses portraits. Les biographes n'ont parlé que du maître, dont ils louent en passant le pinceau doux et moelleux; pour Adrien, ils indiquent son existence et rien de plus: nul n'a daigné s'occuper de cet homme qui peignait d'après la nature et ne faisait pas de têtes italiennes! Les volets de l'épithaphe du célèbre Plantin, qu'on voit à Notre-Dame, nous montrent sa veuve et ses filles représentées avec le même talent par un maître inconnu. On a quelquefois attribué ce groupe à Jacques de Bakker, qui florissait vers 1560 et qui excellait dans ce genre d'ouvrages; mais il mourut très-jeune, et le tableau porte la date de 1594. Dans la chapelle des Mages, à l'église de Saint-Jacques, figurent les portraits de Jean Doncker et de son épouse, tableaux plus vigoureux que les meilleurs Pourbus, et qui seraient dignes de Rubens pour la couleur. L'inscription nous avertit qu'ils ont été exécutés, en 1592, par un certain de Rycker, aujourd'hui entièrement inconnu. Il y avait donc au-dessous des maîtres les plus fameux, dont les biographes nous ont conservé l'histoire, un monde d'artistes dont le talent, trop vite oublié, offrait cependant un caractère vrai, indépendant, original. Que serait-ce, si nous parlions de ceux qui cultivaient d'autres genres? François Mosaert, Jean Bol et Jacques Savery, ces paysagistes qui n'avaient étudié que la nature; Henri Van Steenwyk, dont les intérieurs le cèdent à peine à ceux de Pierre Neefs, son élève; Beuckelaer, qui aimait à représenter la nature morte, le gibier, le poisson, les fruits, les légumes, et qui releva, par la beauté de sa couleur, les sujets vulgaires qu'il avait choisis.

L'esprit naïf de l'école flamande, son faire plein de soin, son coloris pur, se conservaient parmi cette classe de peintres sur lesquels n'agissait que faiblement l'esprit d'imitation qui s'était emparé des chefs de l'école. L'incontestable supériorité des Italiens, dans les compositions du premier ordre, imposait à ceux qui aspiraient à la même grandeur le besoin de les étudier; mais, dans les genres infé-

rieurs, il y avait moins à apprendre à Rome et à Venise, et chacun pouvait rester fidèle à lui-même.

Les ouvrages de Pierre Breughel et de ses imitateurs nous montrent une autre partie de ce vieil art flamand, sous sa forme native et popu-



laire. Le burlesque s'était introduit de bonne heure dans la peinture chez les peuples du Nord : on le remarque dans les figures sataniques des jugements derniers en Allemagne comme en Flandre. Le tableau de Van Orley, à Saint-Jacques, et celui de Floris, au musée, offrent des démons presque aussi bizarres que ceux des tentations de Teniers. Breughel, qui se borna presque entièrement aux sujets co-

miques, étudia les joies de la foule et sut les reproduire avec une fidélité quelquefois un peu grossière, mais toujours vive et franche. Ce grand observateur des mœurs du peuple, dit un écrivain français, n'a été surpassé par personne dans l'invention et l'originalité; on peut avancer même qu'il traça la route du goût et du vrai dans le comique de l'art¹. La nature vulgaire des scènes qu'il aimait à représenter ne l'empêchait pas de donner un soin extrême à la justesse de l'expression; et, à son exemple, ses nombreux imitateurs portèrent jusque dans les compositions bouffonnes l'étude de la vérité. Il existe un nombre infini de productions de ce genre remarquables par une touche spirituelle, et souvent aussi par la hardiesse du pinceau. Là, rien ne se ressent du goût

¹ Gault de Saint-Germain, article Breughel.

qui régnait dans la grande peinture ; style , ton , couleur , tout appartient au pays : c'est l'esprit du vieux Quinte qui semble revivre avec le faire



de ses contemporains. Le musée d'Anvers ne possède aucune de ces pages rieuses : on eût à peine daigné les accueillir à l'époque de sa formation ; mais un *Portement de Croix*, de Breughel, fournit du moins un exemple de la manière dont il rendait les sujets sacrés. Qu'on se figure une longue suite d'hommes d'armes, le casque en tête et la lance au poing, chevauchant vers le sommet d'une colline située à droite du spectateur : ce sont les soldats juifs conduisant le Christ au calvaire. Le groupe qui vient ensuite est composé de bourgeois, de pèlerins, de moines et de femmes, dans le costume flamand du seizième siècle : c'est le peuple de Jérusalem qui court assister au supplice. Le Sauveur, courbé sous sa croix, est le seul que le peintre n'ose pas vêtir en contemporain. Pour tout le reste, il transporte résolument la Flandre en Judée, peignant chaque objet tel qu'il est accoutumé à le voir, et ne prenant souci ni des anachronismes ni des contre-sens. Qu'on ne pense pas que ce soit ignorance : il avait eu pour maître Pierre Koeck d'Alost,

artiste qui avait visité la Turquie et qui publia diverses planches de sujets orientaux. Van Orley, Coxie, Floris et tous ceux qui prenaient les Italiens pour modèles, avaient déjà rendu familiers aux peintres belges les costumes antiques; mais Breughel ne daigne pas s'asservir à la science, quand le monde réel est sous ses yeux : il oublie exemples et leçons pour ne consulter que les images qui passent devant lui. C'est ainsi qu'agissait en Italie même Paul Véronèse, qu'on n'accusera pas d'avoir visé au plaisant et au bouffon. Tous deux mettaient la vérité dans l'effet et non dans l'exactitude historique, et leur imagination capricieuse dédaignait d'obéir au raisonnement.

A voir cette indépendance d'esprit, cette originalité dans la manière qui caractérisaient tant d'artistes du second ordre, on s'étonnerait qu'il ne se fût rencontré que des génies timides, indécis, serviles, parmi les peintres qui tenaient le premier rang. Il était presque impossible que tous acceptant le rôle d'imitateurs, aucun n'osât s'écarter fièrement des voies étrangères, renoncer, s'il le fallait, à cette perfection pédantesque du dessin, à cette majesté théâtrale du style, en un mot, à toutes les qualités qui s'acquéraient par l'étude des maîtres, pour revenir à l'expression naturelle, à la poésie de la vérité, à la franchise de la pensée et du sentiment. Pour faire renaître à Anvers une école qui tirât d'elle-même sa force et son éclat, il ne fallait qu'un seul homme qui joignît à l'instinct populaire une étincelle de ce génie qui produit les grands ouvrages. Cet homme parut en effet et accomplit son œuvre; mais, par un hasard presque inconcevable, il n'en recueillit pas l'honneur. Cette injustice de la renommée s'explique toutefois jusqu'à un certain point; car il y a de ces caractères impétueux à qui leur énergie même finit par devenir un fléau et un obstacle : tel fut le sort d'Adam Van Oort¹. Fils d'un peintre assez médiocre qui, d'Amersfort, était venu s'établir à Anvers, il n'eut pas besoin d'autre maître que son père pour s'élever tout d'abord au premier rang. De même qu'il avait dédaigné les leçons des artistes anversoises, il jugea superflu de visiter

¹ Né en 1557, mort en 1641.

l'Italie : il se sentait plus fort que tous ceux qui revenaient de là. En effet, sa supériorité n'était pas douteuse, et bientôt ce fut à lui que vinrent s'offrir comme élèves les jeunes gens qui donnaient le plus d'espérances : Rubens, Sébastien Vranckx, Henri Van Balen, Jacques Jordaens. De tous il fit de grands peintres ; mais sa main de fer parut à tous si rude qu'ils s'enfuirent de son atelier, à l'exception de Jordaens qui aimait sa fille, et qu'il prit pour gendre. Livré aux passions avec la même ardeur violente qu'il avait apportée à la peinture, il finit par en être vaincu lui-même, négligea l'art pour de grossiers plaisirs, et prit en haine la société, l'opinion, la croyance de son pays. Quand il mourut enfin, octogénaire, il fallut emporter clandestinement son cadavre, car le vieillard s'était déclaré protestant. Il avait survécu à sa gloire ; mais un mot de Rubens, dans sa maturité, donne la mesure de son talent. « Si Van Oort avait voyagé, disait le grand peintre, il serait au-dessus de tous les artistes contemporains. » Peut-être fallait-il ajouter que ceux mêmes qui le surpassaient lui devaient une partie de leur force.

Qu'un homme de cette trempe eût imprimé à ses ouvrages un caractè-



Adam Van Oort.

re indépendant, c'est ce qui ne peut nous surprendre ; mais son influence sur l'école n'a pas été nettement déterminée. On n'a guère essayé de reconnaître ce que ses élèves tinrent de lui, et quant à ses propres peintures, leur inégalité n'a permis le plus souvent que des jugements incertains.

Toutes offrent de l'imagination,

du feu, de l'éclat ; pour l'ordonnance et le dessin, le mérite de plusieurs est contestable. D'un autre côté, les grands peintres dont il avait été le maître offrent dans leur manière des différences profondes ; et bien que Jordaens ait tenu de lui son faire brillant et large, la haute perfec-

tion à laquelle parvint ce dernier est ordinairement attribuée à l'exemple et aux leçons de Rubens. L'église de Notre-Dame possède, il est vrai, une belle page d'Adam Van Oort : c'est un *Christ descendu de la Croix*, dont le torse est magnifique et la tête pleine d'expression ; cependant ce morceau, enseveli dans une sacristie et qui aurait besoin d'être restauré, ne donne qu'une idée incomplète du talent du peintre. Rien de lui n'existe au musée ; mais la générosité d'un ami des arts (M. Antoine Van Camp) a enrichi l'église de Saint-Jacques d'une de ses œuvres capitales, vaste cadre où se pressent sans confusion une foule de figures de grandeur naturelle. Il a pour sujet *la Pêche de saint Pierre à Capharnaüm*, et l'artiste a choisi le moment où le Christ, entouré de vieillards, s'approche de l'apôtre qui vient de trouver un statère dans la bouche du poisson, tandis que les pêcheurs du rivage, groupés en face de lui, contemplent avec étonnement cette scène imprévue. C'est devant ce tableau qu'il faut s'arrêter pour reconnaître la main qui rendit l'originalité à la grande peinture. A la vue de cette composition hardie et fière, où le naturel s'allie au grandiose, la première pensée du spectateur est qu'il a sous les yeux le chef-d'œuvre de Jordaens. En effet, c'est bien là le même style large et vrai, le même pinceau puissant et facile, la même magie dans la couleur, la même intelligence du clair-obscur ; mais, à pousser plus loin la comparaison, la ressemblance cesse : la touche du maître est plus légère, son crayon plus sage et plus fin, son imagination mieux réglée, sa pensée plus poétique. A côté de la vigueur qui éclate dans son coloris, règne une extrême délicatesse des nuances les plus tendres ; et autant il est fier et fougueux dans les figures ordinaires, autant il est grave et pur dans l'image de l'homme-Dieu. Analyser son œuvre serait une tâche au-dessus de l'écrivain le plus habile : le groupe seul du Christ et des vieillards défie toute description. L'artiste n'a pas cherché dans la régularité parfaite des traits le caractère sublime de la figure du Sauveur ; mais il lui a donné une beauté simple et mâle, et il nous le montre plein de calme, de pensée et de douceur. Autour de lui de nobles têtes, au front imposant et à la barbe blanche, portent le cachet de la force et de la

sagesse humaine; mais l'énergie dont elles brillent a quelque chose d'orageux et d'agité qui les sépare suffisamment du divin maître. Quant aux pêcheurs, naïfs enfants du lac de Galilée, qui ne comprennent qu'à demi la nature merveilleuse de l'événement dont ils sont témoins, leur surprise et leur curiosité s'expriment sous des formes diverses : ils écoutent, ils regardent, ils se consultent, ils sourient. La plupart, jetés dans l'ombre, s'effacent pour ainsi dire derrière les disciples du Christ; un seul, que le soleil éclaire en plein, reste assis et comme étranger à l'action, qui ne saurait émouvoir sa grossière indifférence. Mais pour exprimer la poésie que le peintre a su répandre dans toutes les parties de son œuvre, le crayon même serait insuffisant; ni la grandeur de la composition, ni la beauté de l'ordonnance, ni la force de la pensée qui semble animer chaque image, n'ont rien qui frappe autant que la puissance du coloris. On se demande avec étonnement quelle peinture ne pâlirait pas à côté de celle-là; et cependant tout y est naturel, vrai, harmonieux. Van Oort n'emploie pas ces fonds noirs qui firent donner à Honthorst le surnom de Gérard de la nuit (*della notte*). Il n'exagère pas les ombres; ce sont les couleurs vives qu'il met en usage. Nous reconnaissons ici les carnations brillantes que Jordaens sut reproduire : voilà ses étoffes aux reflets chatoyants; voilà aussi l'audace de ses effets les plus vigoureux. Il y a, sur le premier plan, un pêcheur accroupi qu'on n'aperçoit que par derrière et qui, vu à distance, paraît de la plus grande vérité : regardez-le de près, et vous trouverez que toute sa tête n'est qu'une masse rouge, à la surface de laquelle l'artiste a jeté quelques lignes tracées en blanc. La même simplicité de moyens éclate dans chaque figure. C'est avec trois ou quatre teintes seulement que Van Oort a peint tout le groupe des marins placés dans l'ombre, et il n'y en a pas un seul qui ne fasse illusion.

Un rentoillement, que l'état du tableau rendait nécessaire, en a fait revivre l'éclat et la beauté. Avant cette réparation, dont le succès a été complet, il était presque impossible d'apprécier la beauté des figures que l'artiste a placées dans le demi-jour, et qui sont peut-être les plus étonnantes de toutes. Parmi celles qui se trouvent sur le second plan,

on entrevoit deux matelots, l'un attentif, l'autre souriant, tous deux d'une ressemblance si spirituelle qu'on ne peut en détacher ses regards; cependant la main du maître semble les avoir tracés en se jouant, tant l'exécution en est légère. Du côté opposé s'avance une tête dont la moitié seulement reçoit le jour, tandis que l'autre demeure plongée dans l'ombre. Dans ce visage, ainsi coupé par le milieu, le contraste n'a pas détruit l'harmonie, et cet effet, si périlleux à tenter, paraît simple et naturel tant il est habilement saisi. Ces détails, fins, gracieux, pittoresques, qui naissent d'eux-mêmes sous le pinceau de Van Oort, ont une franchise et une naïveté qui n'appartient qu'à lui parmi les grands peintres de son époque : c'est le génie flamand dans son expression la plus heureuse, et sans cette teinte de vulgarité que Jordaens n'évite pas toujours. Sous ce rapport, comme pour la force de l'expression et la couleur, il n'a jamais été surpassé par aucun de ceux qui vinrent après lui. Aussi n'hésitons pas à le regarder comme le créateur de la nouvelle école anversoise, dont il serait sans doute resté le chef, si sa violence et son inconduite n'avaient dispersé ses élèves et affaibli son talent. Ce fut du moins à ses leçons que Rubens, qui allait bientôt le faire oublier, dut une partie de sa gloire et peut-être tous les caractères qui le distinguent des Italiens.

Nous avons déjà vu que Jordaens seul resta entièrement fidèle à la manière d'Adam Van Oort. Ses autres disciples, se conformant à l'usage déjà établi, allèrent étudier les chefs-d'œuvre de Rome et de Venise, et s'initier au style des maîtres étrangers. De là une longue fluctuation dans cette école naissante qui semblait avoir besoin, pour se fixer, de l'apparition d'un génie supérieur. L'imitation des Italiens, à laquelle tant de jeunes artistes étaient entraînés, pouvait sans doute devenir une cause de progrès; mais c'était seulement pour ces natures d'élite qui savent comprendre en imitant et admirer sans s'asservir; pour les autres, le changement d'idées et de modèles devait être plus dangereux qu'utile. On peut douter si aucun, à l'exception de Rubens, gagna plus en correction, en noblesse, en régularité, qu'il ne perdit en naturel, en force, en expression. L'un des plus remarquables était Henri Van

Balen, qui eut l'honneur de former plus tard Van Dyck et Snyders. Après un long séjour en Italie, où il changea entièrement son style, cet élève de Van Oort en rapporta un genre de peinture timide et maniéré, moins froid mais moins ferme que celui d'Otto Venius, agréable quelquefois, mais jamais imposant. Nous ne nierons pas qu'il n'ait peut-être acquis plus de science que son ancien maître, et qu'il ne porte plus loin le fini; mais il s'efface à côté de lui faute de chaleur dans la pensée et de hardiesse dans le pinceau. L'église de Saint-Jacques possède deux de ses principales pages, une *Adoration des Rois* et une *Trinité*, dont les figures sont de grandeur naturelle comme celles de *la Pêche de saint Pierre*; tout y est gracieux, rien mâle et franc; aussi la comparaison tuerait-elle l'œuvre de l'élève, quelque mérite que les artistes puissent lui reconnaître. Et cependant ce n'était pas un talent ordinaire que celui de Van Balen. Il obtint l'admiration de ses contemporains par l'art avec lequel il savait traiter le nu et disposer l'ensemble de chaque figure. Celle du Christ, dans son tableau de *l'Assomption* qui appartient à la même église, est le vrai type de sa manière, à laquelle on peut reprocher une élégance un peu affectée, mais qui n'est jamais dépourvue de grâce ni de délicatesse. Un médaillon renfermant son portrait avec celui de sa femme, et qu'on voit au-dessus de son épitaphe, prouve que son pinceau eût pu rivaliser, dans ce genre d'ouvrages, avec celui de Van Dyck. Mais avec toutes ses qualités exquises, le feu, le mouvement, l'inspiration lui manquent dans les compositions de quelque étendue. On dirait que la perfection minutieuse qu'il veut atteindre dans les moindres parties de son ouvrage glace son génie et arrête l'élan de sa main.

Chez d'autres peintres, qui s'étaient également formés en Italie, la prétention à la force produisait l'exagération. Dans ce nombre, il faut distinguer Abraham Janssens, né en 1569, et qui ne parvint pas à l'âge de quarante ans. Sa principale toile au Musée est une grande composition allégorique représentant *l'Escaut et la ville d'Anvers*. On y remarque un pinceau ferme jusqu'à la dureté, des figures mâles et athlétiques, une manière de peindre pleine d'éclat et de relief. Son

coloris est vigoureux, mais peu naturel; on ne sait quelle lumière chaude et brillante, mais factice, vient éclairer ses carnations. En revanche, il y a autant de vérité que d'énergie dans son dessin; à ne le juger que par ses bons ouvrages, il s'élèverait presque au-dessus des artistes du second ordre. Aussi se plaçait-il sans balancer au premier rang, se croyant si bien supérieur à tous ses rivaux, qu'il osa porter un défi à Rubens lui-même.

Pendant cette période d'incertitude et d'hésitation, où la marche de l'art ne se déterminait point encore, malgré l'impulsion que Van Oort lui avait donnée, fleurirent deux autres peintres justement estimés, qui semblaient tenir le milieu entre le goût italien et le goût flamand. Le premier fut Martin Pepyn¹, qui, s'étant marié à Rome, resta établi dans cette ville, mais dont Anvers possède plusieurs tableaux. Quoique plus âgé que Rubens, il a été souvent rangé parmi ses élèves, tant son coloris s'en rapproche à quelques égards; mais il ne déploie ni la même largeur ni le même feu. Sage et vrai dans ses compositions, il imite la pureté de l'école romaine sans aspirer à la fierté de son style. Un de ses derniers ouvrages, et peut-être le plus parfait, représente saint Norbert en adoration. Ce tableau, qui se trouve à Notre-Dame et qui porte la date de 1640, a la simplicité d'un portrait et le cachet de grandeur d'une page historique.

Gaspard Crayer, plus jeune de quelques années et qui ne quitta point le sol de la patrie, est un peu plus brillant que Pepyn sans avoir moins de sagesse. Il était l'élève de Raphaël Coxie, artiste médiocre qui suivait les traces du vieux Coxie son père et son maître. Un dessin savant, une couleur claire et pure avaient tenu lieu à ce dernier d'imagination et de chaleur. Gaspard, formé à cette école, devint un peintre irréprochable; et, profitant sans doute de l'exemple de Van Oort et de ses élèves, il acquit plus de transparence et de moelleux². A part

¹ L'époque de sa naissance n'est pas très-certaine : on nous assure qu'elle doit être fixée à l'année 1574. Rien n'indique quel avait été son maître.

² On a remarqué quelque ressemblance entre sa manière et celle de Van Dyck.

cette puissance de génie, que la nature seule peut donner, il ne lui manqua aucune des qualités qui font l'artiste supérieur. On remarque avec raison comme un de ses chefs-d'œuvre un tableau de l'église des Dominicains, qui représente le fondateur de cet ordre se donnant la discipline. Il était difficile de trouver un sujet moins heureux; mais Crayer en a dissimulé les désavantages en nous montrant le saint en face et à genoux, dans une attitude qui indique, sans l'offrir aux yeux, le genre de pénitence qu'il avait le courage de s'infliger. Un ange est descendu des cieux qui le soutient et le ranime, et la sainte Vierge qui lui apparaît laisse briller à ses regards un rayon de splendeur et de béatitude. L'exécution ne laisse rien à désirer ni pour la perfection des formes, ni pour l'harmonie de l'ensemble, ni pour la richesse et l'éclat des tons. C'est là un de ces morceaux achevés qui ont souvent fait dire que Crayer surpassait Rubens par la correction du dessin, la finesse de la touche et la fonte des couleurs; mais il ne possède ni cette profondeur dans la pensée, ni cette énergie dans l'exécution, sans lesquelles aucune œuvre d'art ne produit une impression complète et durable.

On pourrait joindre aux noms que nous venons de citer celui de Nicolas De Liemaker, plus souvent appelé Roose, et qui fut l'élève d'Otto Venius, mais dont nous ne connaissons à Anvers aucun morceau remarquable. Son goût naturel le portait au grandiose et peut-être à l'énergique; l'influence de son maître le retenait dans une manière compassée : il en résulta qu'avec un grand talent il ne produisit que des ouvrages médiocres.

Le seizième siècle qui venait de s'ouvrir attendait donc qu'il parût un homme dont la main puissante sût imprimer à l'art un caractère décisif, et lui tracer une route conforme à ses tendances : tel était le rôle marqué d'avance à Rubens; il vint à temps pour le remplir.

Ce n'était pas des rangs du peuple que sortait cette fois le régénérateur de la peinture flamande. Rubens descendait d'une famille noble, et son père, après avoir terminé en Italie ses études de droit, remplissait depuis longtemps à Anvers les fonctions d'échevin, lorsque

les troubles de l'époque le forcèrent à se réfugier à Cologne. Après sa mort, qui arriva en 1587, sa veuve, Marie Pyperlinx, revint dans sa ville natale ramenant avec elle deux fils, dont le plus jeune, qui n'avait encore que dix ans, était ce Pierre-Paul destiné à une carrière si glo-



Pierre-Paul Rubens.

rireuse. Il fut d'abord placé comme page dans une grande maison ; mais il en sortit bientôt pour étudier la peinture sous le paysagiste Verhaegt, un des artistes les plus estimés de ce temps. Il passa ensuite dans l'atelier d'Adam Van Oort, dont il ne put se résigner à subir jusqu'à la fin la domination violente, et qu'il quitta dans sa vingtième année pour entrer chez Otto Venius. Les mœurs polies de ce dernier, son esprit orné par l'étude, ses goûts artistiques et littéraires, convenaient à la nature et aux penchants de Rubens ; car il avait reçu lui-même une éducation savante, et la tendresse de sa mère avait ouvert son cœur aux impressions douces. Avec le génie ardent dont il était doué, avec cette facilité de conception qu'il porta en toutes choses, avec un coup d'œil aussi sûr que son imagination était vive, il n'avait pu rester longtemps auprès de Van Oort sans avoir acquis l'intelligence de sa manière de peindre, si puissante et si vigoureuse ; mais l'ascendant du maître qu'il avait préféré l'entraîna dans une voie opposée. A la fougue et à l'audace qui caractérisaient les productions d'Adam, Van Veen opposait une régularité un peu apprêtée, une manière gracieuse et séduisante, un coloris suave et une touche délicate. Le contraste fut heureux pour Rubens, dont le génie porté au grandiose eût pu s'égarer à force de hardiesse, sans les allures mesurées du guide qui le conduisait. A cette époque d'apprentissage appartient, croit-on, *la Vierge*

rireuse. Il fut d'abord placé comme page dans une grande maison ; mais il en sortit bientôt pour étudier la peinture sous le paysagiste Verhaegt, un des artistes les plus estimés de ce temps. Il passa ensuite dans l'atelier d'Adam Van Oort, dont il ne put se résigner à subir jusqu'à la fin la domination violente, et qu'il quitta dans sa vingtième année pour entrer chez Otto Venius.

Les mœurs polies de ce der-

au perroquet (n^o 85 du Musée), qu'il offrit à la corporation de Saint-Luc pour son admission. C'est une page soigneusement achevée et d'une



extrême mignardise, où brille déjà ce sentiment de la couleur qui est le caractère le plus frappant de Rubens ; mais elle est peinte d'un pinceau si lisse et si coquet, qu'on y reconnaît mieux l'élève d'Otto Venius que l'artiste qui devait déployer un jour un génie si puissant et si fécond. Son talent, ainsi contenu par l'influence de l'école, n'avait encore rien de bien arrêté quand il partit pour l'Italie, à l'âge de vingt-trois ans, pour y étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Aussi commença-t-il par emprunter pour ainsi dire la manière des peintres de ce pays, et surtout celle du Titien auquel il s'attacha avec passion. Il s'appropriâ presque tous ses secrets, inconnus à la foule des imitateurs vulgaires : l'art d'associer avec harmonie les tons les plus éclatants, l'adresse de relever les nuances tendres par la chaleur des reflets, et cette habileté du faire qui dérobe la touche sous le glacis et cache le mélange des

couleurs sous le fini de l'exécution. A ces qualités pratiques (qui devaient subir plus tard des modifications importantes) il joignit bientôt une science profonde du clair-obscur. Cette partie de l'art, que nous avons déjà vue familière aux Francken et à d'autres maîtres flamands, avait été cultivée depuis longtemps en Italie. Graduer le jour et l'ombre dans les diverses parties de chaque tableau suivant l'importance des images qu'elles présentent, répandre le plus vif éclat sur les figures qui doivent dominer, faire pâlir les autres à proportion qu'elles deviennent indifférentes, et laisser à peine entrevoir celles dont le rôle est tout à fait subalterne, c'est un artifice dont Léonard de Vinci avait reconnu le premier toute la puissance, et que le Corrège employa bientôt avec un effet magique. Le Titien, moins penseur et moins poète, fit du clair-obscur un usage plus étroit en cherchant surtout à augmenter le brillant du coloris par la vigueur des contrastes, et en opposant des masses d'ombre aux points lumineux. Après lui les écoles de Venise et de Bologne, adoptant le même procédé, prodiguèrent le noir dans la peinture pour obtenir des effets factices. Rubens, sans tomber dans le même excès, sut obtenir la même vigueur. Plus hardi que le Corrège qui n'éblouit jamais, moins apprêté que les Vénitiens qui n'éclairent que des points saillants, il répandit sur toute la surface de ses grandes pages des reflets ardents et des ombres chaudes, dont la distribution toujours harmonieuse est le triomphe de la science et de l'habileté.

Mais ces études de la couleur et du clair-obscur ne suffirent pas au jeune artiste : le dessin et la composition des grands maîtres lui devinrent également familiers. Ses travaux s'étendirent à toutes les écoles, et à peine pourrait-on citer un peintre fameux dont il n'eût reproduit quelque chef-d'œuvre, à l'exception peut-être de Michel-Ange. Ce fut d'après ses dessins que Soutman grava pour la première fois la Cène de Léonard de Vinci, et la Bataille de l'étendard, un des chefs-d'œuvre du Corrège, n'est plus connue que par l'esquisse qu'il en avait prise. Parmi les copies qu'il exécuta de tableaux fameux, il y en eut qui égalèrent dans la suite la célébrité des pages originales; d'autres faisaient revivre pour lui-même les morceaux qui avaient le plus fixé son

attention, et dans ce nombre se trouvaient sept toiles d'après Raphaël qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Enfin, les monuments de l'architecture, et surtout ceux de la statuaire antique, lui inspiraient le même culte. Il regardait comme la source la plus féconde de science et d'inspiration ces précieux débris du monde romain que son éducation littéraire et les entretiens savants d'Otto Venius l'avaient préparé à comprendre. Nul ne sut mieux en apprécier le mérite : statues, bas-reliefs, fragments mutilés, il voulut tout connaître et tout reproduire. Ses dessins même ne lui suffirent pas. Avide d'acquérir une partie de ces trésors, il s'occupa de bonne heure à s'en former une collection remarquable, et il y réussit au gré de ses espérances.

Cette admiration passionnée pour le grand et pour le beau, jointe à des efforts persévérants pour embrasser en quelque sorte tout le domaine de l'art, attestait chez Rubens l'étendue et la force du génie; mais plus ce génie était facile et ardent, plus il courait le risque de se laisser égarer par le goût de l'époque, déjà bien éloigné de la simplicité sévère du siècle précédent. Le Tintoret et Frédéric Zucchero, que nous avons déjà cités comme maîtres de Simon De Vos et d'Otto Venius, avaient donné l'exemple, l'un de la grossièreté, l'autre de l'affectation. Les Carraches s'étaient fait un style outré; Michel-Ange Caravage descendait jusqu'au trivial. L'artiste flamand, séduit peut-être par la vigueur extrême des Vénitiens, parut s'attacher davantage à la force qu'à la pureté du dessin. Habile à grouper savamment des figures expressives, et à les faire ressortir par le double éclat de la lumière et des contrastes, il donna moins d'importance au choix habituel des formes les plus pures et des modèles les plus parfaits. A ne consulter que l'ensemble de ses compositions, leur caractère semble plutôt matériel qu'idéal; et comme s'il était impossible à un seul homme de réunir toutes les supériorités, il ne montre point ce sens exquis de la beauté qui se révèle dans les créations de l'artiste par la noblesse des traits et la pureté des contours. Ce n'est pas qu'il fût incapable de s'élever jusqu'au sublime; nul peut-être ne sut jamais porter aussi loin la majesté du sentiment, dont ses tableaux religieux nous offriront de nombreux

exemples. Mais on dirait qu'il aime à représenter le plus souvent une nature un peu vulgaire, des hommes d'une stature athlétique, mais d'expression commune; des femmes d'une carnation brillante, mais d'un éclat tout matériel et chez qui la fraîcheur n'est accompagnée ni de distinction ni de grâce. Ce choix, qui paraît si étrange, doit-il s'expliquer par un défaut naturel de goût, par un manque de délicatesse, qui portaient Rubens à des admirations grossières? Toute sa vie, pleine d'élégance et de splendeur, repousse cette supposition qui a été trop souvent répétée. Aussi n'hésitons-nous pas à regarder cette pesanteur et cette exubérance de formes vers laquelle il semble pencher comme une condition presque forcée de l'excès de vigueur et d'éclat qui distingue son coloris. Ces tons éblouissants, ces flots de lumière et d'ombre dont il inondait chaque toile eussent écrasé des figures d'une correction timide et d'une froide perfection. On en voit la preuve dans les essais malheureux de quelques peintres modernes qui, appelés à copier ou à restaurer ses tableaux, ont voulu en adoucir les traits exagérés : ils n'ont jamais réussi qu'à détruire l'harmonie et l'effet de l'ensemble, tant le style de Rubens, même dans ses imperfections apparentes, est en rapport intime avec les qualités de son pinceau.

Son séjour en Italie s'était prolongé pendant huit ans, et il ne paraissait pas songer à y mettre un terme, quand il fut rappelé dans les Pays-Bas, en 1608, pour fermer les yeux de sa mère. Les instances d'Albert et d'Isabelle le retinrent alors dans sa patrie, où il hésitait encore à se fixer, et, après quelques tableaux moins célèbres, il peignit en 1610, pour l'église de Sainte-Walburge à Anvers, cette glorieuse *Élévation de la Croix* si généralement admirée et si souvent reproduite. Là éclate ce qu'on pourrait appeler le caractère italien de son talent, c'est-à-dire les habitudes de composition, de dessin et de manière qu'il rapportait de l'étranger : toute cette période de sa vie, toutes ses études, toute sa pensée artistique s'y reflètent. Aussi l'examen de cette page, qui enrichit aujourd'hui l'église de Notre-Dame, doit-il occuper un instant notre attention.

Le cadre qui la renferme est divisé en trois compartiments suivant

la vieille manière flamande, et cette forme, imposée par l'usage, semblait exclure toute idée d'intérêt et de pensée, puisque en réalité c'étaient autant de tableaux posés à côté l'un de l'autre. Mais le peintre, nourri des idées classiques de l'art italien, n'a pas encore voulu se plier ici à cette multiplicité de sujets qui lui devint plus familière dans la suite. Il semble avoir cherché le moyen de concentrer les trois scènes en une seule, et de se conformer à la coutume sans violer la loi générale de l'unité d'effet qui était pour lui, comme nous le remarquerons bientôt, le principe même de la grande peinture. Pour résoudre ce problème, il a resserré l'action dans la page du milieu, où les bourreaux réunissent tous leurs efforts pour soulever la croix sur laquelle est déjà attaché le Christ. Un groupe de saintes femmes, derrière lesquelles apparaissent la Vierge et saint Jean, occupe un des volets; l'autre est couvert de soldats à cheval qui président au supplice, laissant à peine entrevoir dans l'éloignement les deux larrons qui vont aussi être crucifiés. Rien ne peut donc affaiblir et partager l'intérêt, puisque les trois cadres forment un seul ensemble; et comme les figures jetées sur les volets semblent elles-mêmes assister à la scène principale, qu'elles suivent des yeux, du geste et de la pensée, quel que soit le point sur lequel tombent les regards, tout les ramène à cette croix qui se dresse au centre du tableau. Elle seule y domine, tant par la grandeur de l'image que par le mouvement qui l'anime et par le drame qui vient s'y résumer.

La composition du tableau est donc simple et grandiose, l'ordonnance sage et imposante; on y reconnaît à la fois l'imitateur et le rival des plus grands maîtres. Mais qu'on ne pense pas que l'exécution offre un caractère aussi arrêté: on dirait au contraire que le souvenir de modèles différents agit à la fois sur l'esprit de l'artiste. La figure du Christ, d'un style pur et sublime, est, pour employer l'expression d'un peintre français, un chef-d'œuvre de dessin, d'exécution et de sentiment, dans lequel Rubens se montra le rival de Raphaël¹. Mais les bourreaux

¹ LONDON, *Annales du Musée*, tome X. Il faut remarquer qu'en général les peintres flamands sont jugés dans ce recueil avec une excessive rigueur.

qui soulèvent la croix, dessinés dans le goût le plus violent de l'école italienne, ont quelque chose de gigantesque et de démesuré. Leurs muscles de fer se détachent sur une charpente osseuse, et l'effort trop puissant qui roidit leurs membres est presque convulsif. Peut-être cette exagération tient-elle en partie à la distance où le tableau était placé au fond de l'ancienne église; mais l'affectation de science et de force qui caractérise tout ce groupe rappelle Jules Romain ou Michel-Ange. Quant aux types propres à Rubens, dont nous avons déjà signalé le cachet, on les retrouve surtout dans le groupe de femmes massives et pour ainsi dire pantelantes que l'aspect du Christ prêt à mourir enivre de douleur, et dans le magnifique cheval blanc qui se dresse sur le volet opposé, aussi fier, aussi fougueux et d'une force aussi excessive que dans les batailles du maître ou dans ses chasses les plus furieuses. Ainsi l'unité, si savamment observée dans la composition, manque dans le style, comme si la pensée du peintre, encore indécise, hésitait entre des tendances diverses et des éléments opposés.

L'inégalité est plus grande encore dans le faire, quoique l'état de délabrement où se trouve aujourd'hui le tableau ne permette guère d'en juger, à moins qu'on n'ait l'occasion de l'examiner de très-près et pour ainsi dire la loupe à la main. Si l'on reconnaît dans quelques parties, et principalement dans cette figure admirable du Christ dont rien n'approche, la touche large, sûre et facile qui distingua plus tard le pinceau de Rubens, en revanche le reste du tableau est traité d'une manière plus soignée que grandiose, et qui semble démentir l'audace et la fougue de son génie. C'est le faire lisse et poli d'un peintre savant mais froid, d'une main exercée mais sans force. On conçoit même difficilement que l'artiste dont la composition annonce tant de puissance et de hardiesse, dont le dessin porte déjà un cachet si ferme et si mâle, pût encore garder, au moins dans ses grands ouvrages, cette exécution fine et minutieuse qui répond mal au caractère de son talent. Aussi lisons-nous dans une publication récente faite à Anvers sous les auspices de connaisseurs distingués, que « les volets de *l'Élévation de la Croix* sont tout entiers de Sallaert, et le morceau du centre relevé

seulement par quelques coups de pinceau du maître ¹. Ce n'est pas que cette assertion repose sur ce que l'on connaît de l'histoire du tableau. Dès l'origine, *l'Élévation de la Croix* fut proclamée une des merveilles du pinceau de Rubens, et l'on peut même juger par la somme qu'il en demanda qu'il l'avait achevée avec plus de soin que ses ouvrages ordinaires, puisqu'il en fixa la valeur à deux mille six cents florins, ce qui fait à peu près un tiers de plus que le prix de *la Descente de Croix* et de *l'Assomption* ², pages également colossales. Il faut donc que l'exécution de ce morceau semble présenter de graves motifs de doute et de dénégation pour qu'on ose aujourd'hui l'attribuer à un autre, en laissant à peine une faible part du travail à celui qui en avait toujours été reconnu l'auteur.

Mais le problème que nous offrent ces différences de touche et de manière, faciles à remarquer dans *l'Élévation de la Croix*, se résout de lui-même si l'on tient compte d'une circonstance importante aujourd'hui bien établie : c'est que Rubens ne laissa point son œuvre telle qu'il l'avait exécutée d'abord. Après l'avoir peinte en 1610 dans l'intérieur même de l'église, et sans autre abri qu'une voile de navire tendue devant le grand autel (ce qui permettait au clergé et aux marguilliers de s'assurer par leurs propres yeux de la présence du peintre, dont il est parlé dans leurs registres), il voulut, en 1627, retoucher son ouvrage qui avait été critiqué. Sa manière alors étant devenue plus mâle et plus hardie que jamais, les figures repeintes devaient se distinguer facilement des autres; mais la distance à laquelle le tableau se

¹ *De luikdeuren van dit tafereel zyn gansch door Sallaert geschildert, het groot tafereel is enkelyk met eenige penseel-trekken van Rubens opgehieldert.* Vie de Rubens en flamand, remarques de l'édition de 1840, page 590. C'est au même ouvrage que sont empruntés les détails historiques que nous donnons plus bas sur ce tableau.

² Il calculait ordinairement à raison de 100 florins par journée de travail; pour prix de *la Descente de Croix* il obtint, outre une somme de 1,800 florins, la cession d'une parcelle de terrain qu'il avait envahie en faisant reconstruire sa maison et qui appartenait à la confrérie des arquebusiers; mais il ne demanda que 1,600 florins pour *l'Assomption*.

trouvait placé rendait cet inconvénient presque insensible. La tradition ne dit pas quelles parties furent alors refaites : elle marque seulement que Rubens ajouta dans l'angle du cadre le portrait d'un chien de Terre-Neuve qu'il affectionnait ; mais ce serait se tromper étrangement que d'en conclure qu'il aurait pris le pinceau pour si peu de chose. Nous voyons au contraire, par les comptes de l'église, qu'avant de mettre la main à l'œuvre, en 1627, il fit d'abord laver et nettoyer tout le tableau¹, afin de pouvoir le retoucher comme il l'avait promis et comme il le fit gratuitement. Après ce deuxième travail, on remarqua les accessoires qu'il avait ajoutés ; mais les figures qu'il avait repeintes n'offrant point d'objets nouveaux, la foule ne reconnut pas ces quelques traits de maître que les connaisseurs y distinguent aujourd'hui. De là sans doute le contraste qu'ils signalent avec raison, mais qui, au lieu de révéler, comme ils le pensent, l'intervention d'un autre peintre, prouvent seulement qu'après un intervalle de seize années le talent du maître avait subi une transformation complète.

Le secret de ce changement est peut-être dans un seul mot : Rubens, au sortir d'Italie, n'était pas encore lui-même. L'étude des écoles étrangères n'avait fait de lui qu'un imitateur habile, qui n'osait pas s'abandonner à sa propre nature ; car cette nature énergique était en désaccord avec les procédés qu'il suivait. Le jeune peintre ne dominait pas encore les modèles qu'il avait acceptés : l'attrait et le fini du faire vénitien, le style étudié des Carraches, le dessin académique de Jules Romain, partageaient en quelque sorte son attention et captivaient son génie. De là le caractère indécis qu'on remarque dans les productions de sa première époque, bien qu'elles soient les plus frappantes par ces beautés techniques auxquelles s'arrête l'artiste vulgaire. Celles même dont la composition offre le plus de vigueur n'ont rien de la largeur et de la franchise d'exécution qui devait plus tard distinguer le peintre. Pour atteindre à toute sa puissance, il avait à briser les entraves de l'école

¹ Vingt-quatre florins furent payés pour ce nettoyage seul, à Jean-Baptiste Bruno, dans le mois d'octobre 1627.

comme l'avait fait longtemps avant lui ce Michel-Ange avec lequel il avait tant de rapport par le génie, quoiqu'il paraisse l'avoir peu étudié. On l'avait vu, dans ses fresques immortelles, subordonner l'harmonie des formes et des tons au sens même de l'image, s'affranchir de toutes les règles de l'imitation pour atteindre à la vérité, et traiter de jeux d'enfants les vaines délicatesses du coloris et du faire. Rubens, né pour concevoir l'art comme lui, devait à son tour étonner son siècle par une hardiesse égale couronnée du même succès. Mais il fallait d'abord qu'il secouât peu à peu le joug des idées acquises et celui des souvenirs. Ses premiers ouvrages sont loin d'annoncer cette manière large et libre à laquelle il s'éleva plus tard. La recherche du brillant et du fini en exclut toute audace d'exécution. Ce défaut de l'école arrêtait l'essor de l'artiste : car il y a quelque chose d'étroit et de servile dans les raffinements de l'art tels qu'il avait appris à les pratiquer ; la perfection matérielle du travail remplace peu à peu le sentiment et la poésie. Soit qu'il y fût encouragé par le goût de la cour, ou qu'il se laissât lui-même éblouir par cette coquetterie de son pinceau, il tomba presque dans la mignardise. Nous en avons pour preuve le *Saint Thomas* du musée d'Anvers, qui paraît exécuté vers 1610¹. Rien de plus minutieusement travaillé que cette toile brillante et lisse, qu'on serait tenté de prendre pour une plaque d'émail. Rubens y déploie une touche fine et soignée, et mélange si habilement les nuances qu'il marie, qu'elles se confondent, comme dans les carnations du Titien, sans laisser apercevoir à l'œil l'artifice du coloris. Mais, à côté de cette perfection matérielle à laquelle répondent la régularité du dessin et la richesse des carnations, vous chercheriez vainement, dans cette œuvre si bien achevée, l'inspiration du génie et l'élan du pinceau : c'est de la peinture académique aussi froide qu'étudiée. On s'effraye presque en voyant se rapetisser à ce point le géant de l'école flamande : un artiste ordinaire n'eût pas eu la force de s'en relever.

¹ Un des volets offre le portrait du bourgmestre Nicolas Rocokx, né en 1566 et qui paraît âgé de quarante à quarante-cinq ans.

Et il ne faut pas croire que les plus grandes pages qu'il peignit à cette époque soient exemptes du même défaut. On en retrouve les traces jusque dans *la Descente de Croix* qu'il exécuta en 1642 pour l'église de Notre-Dame, et qui, sous d'autres rapports, est peut-être son chef-d'œuvre. Descamps, juge aussi sûr qu'historien médiocre, a peine à reconnaître dans ce tableau la touche large et fière du maître. « Il y est « lisse et très-fini, dit-il; mais il m'a paru plus grand lorsqu'il exprime « avec facilité toute la hardiesse de la force et du sentiment ». » Les artistes qui ont examiné récemment cette toile fameuse, dans le but d'en essayer la restauration, n'ont pas été moins frappés de cette excessive délicatesse du travail, portée plus loin encore ici que dans *l'Élévation de la Croix*. Tout y est fin, poli, glacé, en un mot parfaitement opposé à la grande manière du peintre.

Mais tandis que Rubens semblait encore méconnaître sous ce rapport la tâche glorieuse qui lui était réservée, sa pensée, devenue plus hardie, arrivait enfin à l'indépendance. En effet, cette même *Descente de Croix*, d'un faire si raffiné, nous offre dans sa composition le triomphe du génie sur l'art lui-même. C'est là, croyons-nous, une époque remarquable dans la vie du peintre; et cependant il semble n'avoir été conduit à cette œuvre glorieuse que d'une manière presque fortuite. La confrérie des arquebusiers lui demandait un Saint Christophe: peu curieux de reproduire cette figure traditionnelle empruntée aux types farouches des maîtres byzantins, il s'avisa de décomposer le nom du géant, qui signifie en grec *porteur du Christ*; puis, à l'aide d'un jeu de mots dans le goût italien, il crut s'acquitter de sa promesse en peignant le Christ porté de trois manières différentes: d'abord dans le sein de sa mère, ensuite au temple, et enfin au tombeau. De là trois sujets pour un cadre triple: *la Visitation, la Circoncision et la Descente de Croix*. Que l'invention fût ingénieuse ou puérile, aucun des beaux esprits du temps ne l'eût désavouée: pour l'exécuter, l'artiste fit encore encore appel à ses souvenirs. Nous ne parlerons pas des deux premiers

¹ *Voyage pittoresque*, page 146.

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A ANVERS.



LA DESCENTE DE CROIX.

(Pierre-Paul Rubens.)

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A ANVERS.

Et il ne faut pas croire que les plus belles pages qu'il parvint à écrire soient tombées complètes du néant d'un coup. On en retrouve les traces jusqu'à dans le *Descent de Croix* qui remonte en 1612 pour l'église de Notre-Dame, et qui, sous d'autres rapports, est peut-être son chef-d'œuvre. Descamps, juge aussi sûr qu'historien naïf, a peine à reconnaître dans ce tableau le touché large et libre du maître. « Il y est », dit-il, « lisse et très-fin, du il y a une pureté et une égalité de ton qui expriment avec facilité toute la perfection de ce genre de dessin ». Les artistes qui ont souvent reconnu cette belle peinture dans le feu d'un concours la considéraient, avant de la voir, comme le plus bel ouvrage de l'école de Rubens. C'est à tort que, dans ce tableau, l'artiste a voulu représenter le grand caractère de son genre.

Mais tandis que l'artiste semblait vouloir circonvenir sous ce capot la tâche glorieuse qui lui était réservée, sa pensée, devenue plus lucide, arrivait enfin à l'indépendance. En effet, cette même *Descent de Croix*, d'un ton si raffiné, nous offre dans sa composition le triomphe du génie sur l'art lui-même. C'est là, croyons-nous, une époque remarquable dans la vie du peintre, et cependant il semble à nous être comme à une autre époque glorieuse que l'art n'a guère presque tenté. La couleur et les attributions les plus précieuses de son génie — peu communes dans ce genre de peinture — se trouvent ici employées sur des figures d'un caractère si différent, et d'une telle décomposition, le tout en un seul et même ton, en une seule et même pose, à l'exception d'un peu de mots dans le ciel, il est d'acquiescer à sa puissance en peignant le Christ, pour sa seule manière d'être. Mais dans le ciel de ce tableau, comme un exemple, on peut en dire. De la terre en haut pour un autre triomphe de l'artiste, et dans le *Descent de Croix*. Que l'artiste ait voulu en dire, nous n'en sommes pas certains, mais nous sommes certains de ce fait, pour l'artiste, l'artiste fit encore mieux qu'il ne le méritait. Nous ne parlerons pas des deux premiers



épisodes, qu'il réserva pour les volets; le troisième, destiné à la toile principale, avait été déjà traité avec un succès remarquable. En effet, les connaisseurs citent encore, parmi les fresques les plus parfaites, *la Descente de Croix* de Daniel de Volaterre, peinte à Rome sous les yeux et peut-être avec l'aide de Michel-Ange. Il existe en outre une toile de Barroche, qui le disputerait à ce premier chef-d'œuvre, si elle ne portait pas un caractère trop prononcé d'imitation. Loin de chercher à s'écarter de ces deux peintres, Rubens leur emprunta évidemment tout ce qui lui parut digne d'être adopté. Mais tous deux avaient compliqué l'action en mettant au pied de la croix la Vierge éplorée qui s'évanouissait entre les bras des saintes femmes¹. Le Christ se trouvant ainsi rejeté sur le second plan, l'attention du spectateur ne tombait plus sur ce corps inanimé, mais sur la mère au désespoir, qui devenait le personnage principal du tableau et du drame. L'artiste flamand, habitué, comme nous l'avons déjà vu, à chercher l'unité d'effet, comprit la faute que ses prédécesseurs avaient commise, et, non content de l'éviter, il voulut que toutes les parties de sa composition n'eussent qu'un seul et même sens. L'intelligence avec laquelle il sut appliquer ce grand principe a quelque chose de merveilleux. Le corps de l'homme-Dieu saisi par la mort, déjà réduit à cet état de faiblesse suprême qui est le dernier témoignage des souffrances de l'être divin, tel est l'élément à la fois religieux et poétique qui captive le regard et la pensée : l'action et la lumière, tout se concentre sur ce cadavre où restent imprimées les tortures de l'agonie. Il n'est plus fixé à l'instrument du supplice; mais vous apercevez encore, au sommet du cadre et sur la branche transversale de la croix, les deux ouvriers mercenaires qui viennent de le détacher et qui le retiennent dans sa chute. Assez vivement éclairés, ils déploient de larges épaules et des bras musculeux, sans appeler sur eux l'attention qui retombe tout entière sur leur tâche; car aucun sentiment d'émotion ne se mêle à leurs efforts. Deux dis-

¹ Daniel la montre renversée sur le dos et entourée des saintes femmes qui ne songent qu'à elle : le Barroche change l'attitude sans éviter le partage de l'intérêt.

ciples, placés un peu au-dessous, Nicodème et Joseph d'Arimatee, viennent en aide aux travailleurs, et leurs figures plus nobles expriment déjà leur pieuse sympathie pour le maître dont ils ont voulu recueillir les restes ; mais, occupés de lui seul, ils remplissent un rôle purement accessoire. Plus bas apparaissent l'apôtre saint Jean et la Vierge, animés tous deux de la douleur la plus vive, sans pouvoir cependant détourner leurs regards de celui qu'ils pleurent. En effet, l'apôtre qui reçoit dans ses bras ce corps divin, et qui semble prêt à plier sous son fardeau, ne laisse apercevoir qu'à demi ses traits désolés que le mouvement de sa tête détourne dans l'ombre. Pour la Vierge, dont le désespoir maternel ne pouvait être voilé, l'artiste l'a rejetée un peu en arrière et l'a enveloppée dans les plis sombres d'une large robe bleue, sur laquelle son visage pâle et glacé se détache seul comme une figure de marbre. Reste la Madeleine, agenouillée sur le premier plan, et qui semble vouloir soutenir de ses bras d'albâtre les pieds du mort. Rubens a laissé tomber sur sa chevelure blonde et sur ses épaules blanches un rayon de soleil qui les fait ressortir. Il savait qu'au milieu de ce drame auguste la jeunesse et la beauté elles-mêmes ne feraient qu'une impression légère, sans la noblesse de la pensée ou la profondeur de l'émotion : il n'a donné à la pécheresse repentie qu'un abandon naïf et une grâce presque enfantine.

En ménageant ainsi avec une extrême habileté le degré d'intérêt et la part d'action propres à chaque personnage, le peintre se réservait le moyen de faire ressortir avec une vigueur irrésistible cette grande image du mort divin qui devait occuper le centre du groupe et en former pour ainsi dire le foyer lumineux. Il ne dédaigna point d'en emprunter encore l'idée générale au Barroche, qui l'avait heureusement conçue : mais la perfection qu'il lui donna en fit un chef-d'œuvre. Étendu sur un linceul qui le supporte à demi, le Christ se trouve incliné en travers du tableau et offre tous les caractères de l'anéantissement physique le plus complet. Le torse plie, la tête retombe, tandis que les membres, inégalement déployés, s'allongent dans le sens des mains qui les retiennent, ou s'affaissent sous leur propre poids. L'effet de la couleur

n'est pas moins saisissant que celui de la pose. La blancheur de ce corps inanimé semble mate et terne auprès du linceul qui l'enveloppe : ce sont les nuances froides du cadavre qui ont remplacé les tons saillants de la vie. Jamais l'illusion ne fut portée plus loin, et si rien jusque-là n'est entièrement neuf dans les conceptions de Rubens, l'art qu'il y avait déployé pouvait suffire à sa gloire. Mais il ne devait pas suivre jusqu'au bout la voie de l'imitation, trop étroite pour son génie. Une question capitale se présentait encore. La mort qui vient de saisir le Dieu fait homme aura-t-elle du moins laissé à ses traits l'empreinte auguste de sa sainteté? Son visage demeurera-t-il encore majestueux après l'épreuve des dernières souffrances? La noblesse de son front survivra-t-elle au supplice? Sur ce point suprême, le peintre flamand se sépare des Italiens. Eux s'étaient appliqués à conserver le caractère sublime du Christ jusque dans cette figure morte. Lui ôter la beauté physique, c'eût été, à leurs yeux, dégrader l'art lui-même. Rubens pensa autrement. Il lui parut que le sens du tableau manquerait d'unité, si l'image du Sauveur éveillait une autre idée que celle de la souffrance. S'il était beau dans la mort, s'il s'était trouvé plus grand qu'elle, la pitié restait incomplète : car la nature divine avait soutenu l'homme. Il fallait donc, pour émouvoir puissamment le spectateur, que tout ce qui était humain dans le fils de Marie parût avoir subi la loi mortelle jusqu'à son dernier terme; et, plein de cette conviction hardie, l'artiste n'hésita pas à imprimer pour ainsi dire la flétrissure de la laideur sur la face même du Dieu, en la dépouillant de toute expression noble, pour qu'il ne restât que souffrance et misère dans ce cadavre ensanglanté.

Voilà donc enfin Rubens laissant éclater son audace! Et qu'on ne se trompe pas à la portée de ce premier acte d'indépendance : il vient de mettre le sentiment au-dessus de la forme, l'intelligence au-dessus des lois de l'école. Aujourd'hui encore la plupart des artistes s'effraient de cette rébellion téméraire : les uns la reprochent au maître flamand comme la marque d'un manque de goût et l'erreur d'un génie grossier. Mais s'ils avouent en même temps que *la Descente de Croix* est celui de tous les tableaux religieux qui semble produire l'impression la plus

vive, et le seul peut-être qui fasse oublier l'artifice du peintre pour ne laisser voir que la majesté du drame, ne faudrait-il pas reconnaître que cette épreuve périlleuse semble justifiée par le succès? Donner aux traits divins une beauté sublime eût été le triomphe d'un artiste ordinaire; préférer à ce triomphe l'expression énergique qui devait rendre le sens plus complet, c'était envisager de plus haut le but de l'art et chercher dans l'image la représentation de l'idée. En vain s'accorde-t-on à vanter l'élévation du style classique et la noblesse de ces types admirables, où l'homme reconnaît sa propre grandeur. Si vous enchaînez la pensée aux conditions matérielles de la régularité des figures, le travail du peintre devient mécanique, et le culte même du beau n'est plus que de l'idolâtrie.

Plus nous avons vu Rubens faire d'abord une étude profonde des qualités techniques, plus nous avons pu craindre que leur développement ne parût absorber toute la force de son intelligence. Mais, après avoir épuisé l'art, il vient en quelque sorte de s'y montrer supérieur; et maintenant va commencer pour son talent une nouvelle époque, qui ne se révèle pas seulement au connaisseur par les modifications successives de son premier faire, mais qui éclate aux yeux mêmes les moins exercés par le changement marqué de son style. Quelque hardi que fût le dessin de ses ouvrages précédents, il laisse percer une sorte d'apprêt académique, résultat de l'habitude plutôt sans doute que de l'affectation. Au bout de quelques années, les traces mêmes de la manière ont disparu : chaque figure est pleine de liberté, de franchise, de vie. On entrevoit déjà ce sentiment plus naïf et plus vrai dans *l'Éducation de la sainte Vierge* et dans *le Christ descendu de la Croix* (nos 75 et 82 du musée); mais les figures y gardent encore quelque chose du type italien, et cette empreinte étrangère ne s'efface entièrement que dans ses pages suivantes. Telle est *la Flagellation du Christ*, morceau précieux dont l'église des Dominicains a conservé la possession. Les bourreaux y sont aussi robustes que dans *l'Élévation de la Croix*, mais ils n'étaient pas avec la même violence la vigueur de leur effort : on croirait entendre siffler le fouet qu'ils agitent, et cependant il n'y a plus

ÉGLISE DE SAINT-PAUL, A ANVERS.



LA FLAGELLATION.
(Pierre-Paul Rubens.)



H. VORICKA

PANNEMAKER

d'exagération dans le jeu de leurs muscles. La victime, dont les flancs nus sont exposés à l'atteinte de ce fouet sanglant, porte déjà les traces cruelles du supplice; la douleur fait tressaillir ses chairs et chanceler ses genoux, mais sans être assez forte pour la vaincre, et le regard qu'elle leur jette semble encore plaindre et pardonner. On peut concevoir une scène plus grandiose, car c'est à la vérité seule qu'aspire ici le peintre; mais il n'y en a point qui puisse mieux faire illusion.

Qu'on ne s'imagine pas cependant que ce caractère de vérité qui devient le cachet de son style entraîne avec lui l'absence de poésie et de grandeur, quand les conditions du sujet et du tableau permettent à l'imagination de franchir les bornes étroites de la réalité. Au contraire Rubens, par un secret que nul autre n'a possédé, sait paraître d'autant plus grandiose que sa manière est plus naturelle. Chose étrange, à mesure qu'il s'écarte davantage des modèles de l'école, il semble arriver avec moins d'effort au vigoureux et au sublime: les figures qu'il vient emprunter à la vie réelle et commune, ces types qu'on appelle flamands tant la nature locale y est fidèlement imprimée, acquièrent dans ses grands tableaux tant de majesté, de puissance et de poésie, que les critiques vaincus se reconnaissent impuissants à l'expliquer. C'est peut-être que l'exubérance même de cette nature un peu massive laissait au génie de l'artiste une liberté inconnue aux dessinateurs plus rigides. En effet, quand les formes acceptées ne rentrent pas dans les mesures précises de la beauté technique, la pensée, le mouvement, l'effet deviennent la règle unique des proportions et de l'harmonie. Maître ainsi de faire tout ployer sous l'idée et l'émotion qui l'anime, le peintre domine son œuvre et fait parler l'image aussi haut qu'il lui plaît. Mais cette liberté extrême, funeste aux talents médiocres qui n'en feraient qu'un usage aveugle ou désordonné, est sans péril pour l'homme auquel l'étude a révélé les lois suprêmes de l'art et le génie celles de la nature. Qu'on puisse découvrir quelque irrégularité dans les parties accessoires de ces puissantes créations où sa fantaisie se déploie, c'est ce qui doit peu surprendre (bien qu'on ait singulièrement exagéré ce reproche, car il ne s'applique avec justice qu'aux productions sorties d'une autre main

que de celle du maître); mais la supériorité de science et de talent qui éclate dans l'ensemble de l'œuvre montre assez que quand Rubens est imparfait c'est qu'il consent à l'être. soit pour obtenir les contrastes qui entrent dans l'harmonie même du tableau, soit par indifférence pour les images muettes qui ne doivent pas plus arrêter le regard que la pensée. Que lui importe, en effet, le vain étalage d'une exactitude purement mécanique, lui qui ne songe qu'à entraîner notre intelligence? Il n'y a plus que le drame qui soit présent à ses yeux dans la toile que son pinceau fait vivre.

C'est en traits brûlants que son imagination féconde se représente les scènes fières et sublimes des temps passés, et surtout celles qui empruntent à la religion une grandeur sans bornes. Nous l'avons vu, dans *l'Élévation* et dans *la Descente de Croix*, calculer attentivement l'unité d'effet, et obtenir ainsi la puissance du résultat; mais, à l'époque de sa plus grande force, il semble dessiner d'inspiration, répandre sur chaque image un excès d'énergie et de mouvement, et dédaigner les artifices de la composition comme les raffinements de la manière. Il faut un examen attentif pour reconnaître la profondeur des combinaisons que causent cette hardiesse et cette fougue impatiente. Prenons pour exemple son magnifique *Calvaire* (n° 72 du musée) peint en 1620. Ici la difficulté du sujet était extrême: car l'effet disgracieux et uniforme de ces trois figures crucifiées a toujours été l'écueil des peintres vulgaires, écueil que Van Dyck lui-même n'osa affronter, plus tard, qu'en acceptant pour modèle l'œuvre de son maître. Mais Rubens, loin de s'effrayer de cet obstacle, a mis tout près du Sauveur expiré les deux coupables condamnés à partager son supplice. A peine frappent-ils moins les regards par l'éclat de la couleur; et leur vie qui se prolonge encore leur laisse le mouvement que le Christ a déjà perdu. L'homme-Dieu n'a donc pour faire impression sur nous que la majesté de sa nature, et, cette fois, il doit la conserver dans la mort, afin que nous ne puissions nous méprendre à son caractère divin. Aussi Rubens nous montre-t-il au lieu du cadavre qui nous effrayait naguère, une image auguste et touchante, véritable chef-d'œuvre de sentiment et de beauté

poétique. Rien de plus auguste que cette tête qui retombe affaissée, mais encore calme et sublime, opposant sa grandeur céleste à l'espérance inquiète d'un des larrons mourant et au désespoir forcené de l'autre. Ce dernier, qui se débat encore avec une effroyable vigueur, est peut-être la figure la plus énergique qu'ait jamais tracée un autre peintre que Michel-Ange. Ses membres s'agitent avec un effort convulsif qui semble faire plier sa croix, et son pied sanglant a rompu le clou qui le perçait. En face de cette agonie furieuse, deux soldats romains aussi calmes que robustes, et montés sur leurs chevaux de guerre, veillent froidement à l'exécution de l'arrêt fatal. Un d'eux, pour s'assurer de la mort de Jésus, lui perce le flanc avec la pointe de sa lance, sourd au cri suppliant de la Madeleine qui n'a pas compris que de tels hommes étaient de fer. Prise séparément, chacune de ces figures colossales paraîtrait empreinte d'exagération; jetées à la place que leur assigne l'artiste, elles n'ont que la force nécessaire à l'harmonie du tableau et elles lui donnent une grandeur dont l'esprit étonné se rend à peine compte.

Mais si Rubens semble s'élever au-dessus des lois ordinaires de l'art pour asservir la nature à son génie, il n'est pas moins supérieur à lui-même, au point de vue technique, par les miracles de l'exécution. Au développement rapide de pensée et d'audace qui vient de changer le caractère de son style, correspond dans sa manière une révolution tout aussi complète. Lui qui d'abord, imitant l'artifice du grand peintre vénitien, s'étudiait à fondre les nuances de sa couleur et à cacher sous le poli des glacis l'énergie de sa touche, il semble maintenant dédaigner ces raffinements mesquins. Sa peinture, naguère fine et lisse, est devenue large et franche; elle a même une sorte de rudesse à peine tempérée par l'habileté du pinceau. Plus de teintes douteuses et qui se confondent : chacune est nette, saillante et comme appliquée d'un seul coup. Autant le ton est vigoureux, autant la main est sûre. Le procédé n'a plus de secrets; on peut compter les nuances, et un professeur anglais en a fait l'analyse : « La partie la plus éclairée des chairs est invariablement jaune; à côté s'étend une teinte d'un rose clair ou d'un

rouge vif, suivant le caractère de la figure ; ensuite vient un nuage gris foncé presque bleu, auquel succède enfin une ombre brune et chaude éclairée par des reflets brillants¹. » Ce coloris, moins travaillé, est d'un effet merveilleux : chaque couleur restée vierge conserve sa pureté et son brillant qu'altèrent toujours les mélanges ; chaque trait fièrement posé ressort au gré de l'artiste. Placez à côté de cette peinture mâle les toiles polies d'Otto Venius, et vous verrez pâlir leur éclat factice. Un seul coloris soutient quelquefois avec avantage un rapprochement si redoutable : c'est ce fougueux Jordaens dont le pinceau est encore plus hardi que celui de Rubens, mais qui emploie à peu près les mêmes procédés et que l'on range parmi ses élèves.

Ce n'est pourtant pas Rubens lui-même qui peut être appelé le créateur de cette manière large et puissante : elle appartenait, il faut le dire, à un maître dont il avait autrefois reçu les leçons, ce vieil Adam Van Oort, qui l'avait rebuté par sa violence sauvage. Il suffit en effet de reporter les yeux sur sa *Pêche de saint Pierre*, pour y reconnaître la même ampleur de touche, la même franchise de ton, le même faire, la même couleur. Là brillent également la richesse de la palette, l'art d'en marier les teintes éclatantes, en un mot, tous les secrets de l'exécution de Rubens, excepté la transparence merveilleuse de ses plus belles carnations. C'est donc à van Oort qu'il faut rendre la gloire d'avoir su ouvrir la route où son ancien élève devait marcher après lui ; mais peut-être ce dernier ne se montra-t-il jamais plus grand qu'en revenant ainsi au maître qu'il avait quitté et que la foule croyait vaincu, en reprenant sa manière délaissée, mais grandiose, et en laissant voir qu'il mettait l'art plus haut que les intérêts mesquins de la vanité.

Ce retour de Rubens au faire qu'on pourrait appeler flamand, par opposition surtout à sa manière italienne, ne s'était accompli que par degrés. On en découvre les signes progressifs dans plusieurs toiles antérieures à son Calvaire ; mais jusqu'alors la transition est lente et

¹ HOWARD'S *Lectures on painting*, lect. iv, dans l'*Athenæum* de 1845, p. 536.



H. HENDRICKX, DEL.

F. P. RUFFINS, PUL.

V. BROWN, SC.

ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A ANVERS.



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

(Pierre-Paul Rubens.)

encore indécise : comme on le remarque dans la *Communion de saint François d'Assise* (n° 72 du musée) peinte en 1649. L'artiste paraît là inspiré par le souvenir d'un morceau fameux du Dominiquin, la *Communion de saint Jérôme*, et sa couleur même, quoique forte et vive, ne laisse pas que d'offrir le fini recherché de l'école ¹. En revanche, un tableau exécuté trois ans plus tard, *l'Adoration des Mages* (n° 77), dépasse en quelque sorte la hardiesse de Van Oort lui-même. Ce n'est pas seulement le faire impétueux du vieux peintre, mais une facilité portée jusqu'à la négligence, une variété de couleurs qui touche à la bigarrure, et dans l'expression des caractères un mélange de naïveté et d'exagération. Et cependant le prestige de l'effet justifie le calcul du maître. Cette esquisse brutale et crue, prenez-la du point de vue où le regard l'embrasse tout entière et elle deviendra sage et harmonieuse. Mais l'ouvrage où paraît le mieux éclater la magie que possédait son pinceau est *l'Assomption*, qu'il peignit la même année pour le maître-autel de Notre-Dame. Le Titien et Annibal Carrache avaient tous deux traité ce sujet difficile sans obtenir un succès bien remarquable. En effet, il s'agit d'une scène qui doit être éclairée de toutes parts (puisque'elle se passe dans le ciel), sans que cette lumière puisse être vive comme dans *l'Ascension du Christ*; car l'exaltation de la Vierge veut un caractère plus doux et plus tranquille, en harmonie avec la nature de l'image. Pour animer la partie supérieure du cadre, l'artiste ne peut y grouper que de molles figures d'anges dont la nature délicate et suave se refuse aux effets vigoureux. D'autre part le bas du tableau, qui doit offrir des personnages terrestres, ne saurait captiver les regards sans les détourner de l'action principale. Tant d'écueils pour effrayer le peintre lui firent d'abord adopter une combinaison plus intelligente que hardie. Resserrant les dimensions de sa toile, il la couvrit d'un azur sombre afin de laisser ressortir ces blanches images de la Vierge et des anges qu'il remplit de calme et de mystère, comme si elles s'élevaient

¹ Mais peut-être le frottement et l'usé sont-ils pour une part dans la transparence de certaines parties de ce tableau.

de la terre au ciel à travers les vapeurs du crépuscule. C'est un rêve poétique, plein d'intérêt et de rêverie, mais d'incertitude, et qui ne suffisait pas à la splendeur de l'autel qu'il devait couronner¹. Le peintre comprit cette insuffisance et recommença. Armant d'abord son pinceau de tons bruns et vigoureux, il couvrit la base du cadre de figures mâles, fortement accusées, et qui ressortent avec rudesse. Ce sont les apôtres groupés autour du tombeau où ils cherchent en vain un cadavre. Au-dessus, tout est pur et vif dans le ciel immense où la Vierge s'élève entourée d'un brillant essaim d'anges. Les figures gracieuses de ces esprits de lumière offrent l'éclat de la vie et de la beauté sans mélange d'ombre, sans opposition de contrastes. Traitées avec une légèreté qui n'ôte rien à leur force, elles se pressent sans se confondre, se détachent sans se heurter, s'unissent d'une même harmonie et semblent animées par le même souffle. Aucune comparaison ne peut donc donner une idée de ce mouvement, de cette variété, de cette délicatesse, que relève la vigueur inexplicable de l'effet. « C'est un bouquet de roses ! » s'écriait un de nos plus savants peintres. Tout l'essaim forme une sorte de pyramide flottante, dont les lignes fléchissent mollement et ne montent dans l'espace que par une suite d'élégantes ondulations. Mais au milieu de ces enfants du ciel dont la nature aérienne se prête à la mobilité des contours, plane l'image plus grave et plus majestueuse de la Vierge, déjà resplendissante d'immortalité. Rubens ne s'est pas trompé au caractère qu'elle devait offrir : rien d'agité, rien de vif ou d'éclatant ne trouble la pureté de cette figure adorable, aussi modeste dans son triomphe que le jour où Marie répondit à Gabriel : « Je suis la servante du Seigneur ! » Et cependant ce n'est plus la jeune épouse, mais la mère qui a survécu à son fils : les traces des années, celles mêmes de la douleur ne sont pas tellement effacées que le spectateur puisse s'y méprendre. Mais le rayonnement de l'âme lui rend la beauté sans qu'elle ait changé de forme et d'âge.

Sous quelque face qu'on examine ici le talent de Rubens, composition,

¹ Ce premier tableau se trouve maintenant au musée de Bruxelles.

ordonnance, dessin, science du clair-obscur et du coloris, on est forcé de lui reconnaître une puissance sans bornes : chez lui maintenant l'artiste est complet et capable de reproduire tout ce qu'embrasse sa pensée. Mais le penseur égalera-t-il le peintre? Là surgit un nouveau problème que nous aurons le courage d'aborder franchement. Quel que soit le génie d'un artiste, l'inspiration sublime qui l'élève au-dessus de lui-même ne lui est pas si familière que chaque sujet la produise, chaque effort la fasse renaître. Les grandes idées ne se présentent à l'homme que par intervalles, dans les moments où l'âme est émue et l'intelligence vivement frappée. Nous avons vu les sujets religieux les plus éminents produire cet effet sur Rubens et lui inspirer des chefs-d'œuvre; mais il ne mit pas toujours le même choix dans ses travaux, et le nombre incroyable de ses ouvrages atteste une assiduité qu'aucune tâche ne rebutait. Il faut donc le dire, les habitudes du métier se mêlèrent chez lui au culte de l'art, et quelquefois, à défaut de sentiment et de poésie, il se contenta de parler à l'imagination par la fierté des formes, l'énergie des mouvements et l'éclat des couleurs. L'artifice remplace alors chez lui l'élan du génie : triste nécessité du talent qui se prodigue ! De là un intervalle immense entre ceux de ses tableaux où l'inspiration se fait sentir, et ceux où il n'obéit qu'aux caprices de sa fantaisie ou à l'exigence des acheteurs. On dirait parfois qu'il n'a médité que la combinaison des lignes et des effets, mais non le sens moral du tableau. Et ce n'est peut-être pas lui, mais son siècle qu'il faut en accuser. L'esprit du temps imprimait à la peinture même ce caractère de faux brillant et de pompe orgueilleuse qui régnait en Italie et en Espagne. La forme étouffait l'idée qu'elle prétendait agrandir.

Il y aurait sans doute peu d'équité à rendre le grand artiste responsable de ces tendances de son époque. Rarement les sujets qu'il a traités étaient de son choix, et ceux qu'on lui commandait n'offraient pas toujours les éléments d'une œuvre intelligente. Nous en trouvons la preuve dans une de ses plus vastes toiles, *le Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne*, destinée au grand autel de l'église des Augustins qu'il surmonte encore. Pour donner à cette page l'étendue qu'exi-

geait le cadre, il fallait sortir de l'idée principale, au risque de la dénaturer. Aussi voit-on saint Jean-Baptiste, saint George, saint Sébastien et une foule d'autres y figurer, sans que l'action le demande, et remplir la scène d'un mouvement sans but et d'un éclat sans objet. Reynolds, qui a fait le plus juste éloge de l'exécution de ce morceau, merveilleux en effet par toutes les qualités techniques, n'a pu deviner ce qu'il signifiait, tant le sens général est vague et nul. Un exemple plus fâcheux encore des efforts consacrés par le peintre à de simples tableaux d'apparat, ce sont les vingt et une pages de cette fameuse galerie de Médicis, qu'il eut le malheur d'entreprendre à quarante-six ans, et où son génie fécond s'épuise en froides allégories pour retracer toutes les circonstances de l'histoire d'une princesse dont le rang faisait la seule grandeur. Peut-être son pinceau ne déploya-t-il jamais tant de magnificence que dans ces compositions exécutées à l'époque de sa plus grande énergie, et cependant le goût murmure de l'admiration même qu'elles excitent. Bien qu'il fallût des travaux de ce genre pour parvenir à la richesse comme le fit Rubens, son opulence ne laissa pas de lui coûter quelque chose de sa gloire. Son style, si grand et si fier quand sa pensée a de la noblesse, tombe dans l'enflure ou dans l'affectation quand le sujet n'offre que des images banales. Ses efforts pour lui donner une majesté factice l'entraînent dans une fausse route; il substitue la pompe au sentiment, l'éclat à la beauté, et se sert de la puissance de l'art pour faire illusion à l'intelligence. Voilà pourquoi nous le voyons rabaissé par quelques critiques modernes, qui se sont pris de haine contre ces productions insignifiantes ou mensongères. Des artistes qui ne le connaissaient point par ses chefs-d'œuvre ont admiré en lui l'arrangeur habile et le coloriste brillant, plutôt que le peintre sublime. En général, les écrivains étrangers qui se sont occupés de lui ont mis en doute la profondeur de son esprit, la pureté de son goût et la grandeur réelle de sa pensée.

Si ces reproches ont quelque justice, c'est surtout à ses compositions mythologiques qu'ils semblent s'appliquer. Son siècle était porté au pédantisme jusque dans les beaux-arts, et l'allégorie qui florissait avait

remis en honneur tout l'Olympe païen. Jamais Mars, Apollon, Vénus et Minerve n'avaient occupé tant de place dans la peinture et dans la poésie : Rubens ne se fit pas faute de les mettre en scène, mais ce fut avec peu de bonheur. Ces dieux du monde antique, dont la forme seule était divine, ne pouvaient quitter leurs types sans dépouiller aussi leur existence. Or, ces types, que la Grèce avait portés à une perfection presque idéale, n'étaient point ceux que le peintre flamand avait adoptés. Son crayon aimait, comme nous l'avons dit, les contours où la force et la vie éclatent plus largement; son pinceau voulait des carnations plus saillantes, et, à l'exemple des artistes vénitiens et lombards qui avaient déjà étrangement matérialisé les divinités grecques, il leur laissa presque toujours la nature pesante de ses personnages ordinaires. Peut-être croyait-il que la puissance de l'expression pouvait en quelque sorte remplacer là comme dans les tableaux religieux la beauté plastique; mais le matérialisme des idées païennes a besoin, pour paraître moins grossier, de se déguiser sous un masque noble; tandis que la pureté même du christianisme semble n'exiger autre chose dans l'image que de la vérité. C'est ainsi que *la Flagellation du Christ*, ce tableau de Rubens dont nous avons déjà cité l'effet magique, paraît à peine moins admirable pour être dépourvu de noblesse, tant l'expression et le naturel y suppléent : son *Saint François en extase*, qui se trouve aux Capucins, et celui de Murillo placé dans la cathédrale, manquent de beauté physique et n'en frappent que davantage; mais nous voulons que Vénus soit la personnification de la grâce, Junon de la majesté, Apollon de l'élégance; et il en est de même, jusqu'à un certain point, pour les personnages historiques à qui nous demandons une grandeur idéale; et quand Rubens leur prête des formes qui ne répondent ni à l'idée que nous avons conçue, ni aux habitudes de l'art, il se fourvoie évidemment et nous égare avec lui. Ici donc nous sommes forcés d'admettre que les critiques ont le droit de l'accuser, et ce serait peut-être mal comprendre les intérêts de sa gloire que de contester des torts qu'il rachète ailleurs si complètement.

Il est plus facile de le défendre en ce qui touche l'incorrection pré-

tendue de son dessin, quoiqu'on ne l'ait guère moins attaqué sous ce rapport. Sa connaissance profonde de cette partie de l'art éclate dans toutes les figures qu'il a traitées avec quelque soin, et dont plusieurs sont des prodiges de science comme de hardiesse. Le Christ de *l'Élévation* et celui du *Calvaire* ont été comparés à ceux de Raphaël : les guerriers de ses batailles et de ses chasses sont dignes de Michel-Ange. Mais si le regard se fixe avec attention sur ses personnages accessoires, on y découvrira quelquefois des négligences ou des fautes que l'artiste ne daigne pas corriger parce qu'elles ne ressortent point, ou qu'il commet de propos délibéré quand l'effet le demande. De pareilles licences sont le privilège du génie et n'ont pas besoin d'une autre justification que le succès; car examiner minutieusement les images que le peintre n'a pas voulu offrir à la pensée, c'est fermer les yeux sur le drame pour demander compte au poète de l'exactitude des décors.

Au reste, on s'accorde assez à reconnaître que ces taches, s'il faut leur donner ce nom, ne se remarquent guère dans les tableaux de sa deuxième époque. De trente-cinq à quarante-cinq ans, ou depuis *la Descente de Croix* jusqu'à *l'Assomption*, il se montre dans toute sa force. Une nouvelle période s'ouvre ensuite : c'est celle qui s'étend jusqu'à la fin de sa carrière. On ne voit pas précisément alors sa manière changer; seulement il s'abandonne davantage à cette facilité dangereuse dont il était porté à faire abus et qui semblait s'être accrue chez lui avec la maturité du talent. Le progrès de l'âge, sans affaiblir la fécondité de son imagination et la fermeté de sa main, avait encore augmenté son audace : son faire devint plus large que jamais, son style plus animé, ses combinaisons plus extraordinaires, sa couleur plus éblouissante, mais son crayon moins scrupuleux et sa pensée moins profonde. Une autre cause de l'infériorité des ouvrages de sa dernière époque, c'est qu'il les soignait beaucoup moins et qu'il n'exécutait plus lui-même l'ensemble de ses tableaux. Il se contentait d'en tracer l'esquisse et de peindre ou de retoucher les figures capitales, laissant faire tout le reste aux jeunes artistes qui remplissaient son atelier. Ceux-ci,

formés à sa manière et fiers du titre de ses élèves, travaillaient sous ses yeux, prêtant pour ainsi dire leur main à sa pensée. Ils ne se bornaient pas à peindre les fonds et à préparer les masses; leur talent s'élevait assez haut pour aborder les parties les plus importantes, de façon que le maître n'eût qu'à les finir. Rubens avait adopté d'assez bonne heure ce système d'associer ses disciples à ses travaux, et il n'en fit jamais mystère. Dans une lettre à sir Dudley Carlton, écrite en 1648¹, on le voit lui-même indiquer la part plus ou moins grande qu'il avait prise à divers ouvrages. Tantôt ils sont entièrement de sa main; tantôt un élève les a commencés et le maître les a finis; souvent il s'est borné à les retoucher; mais quelquefois ces retouches suffisent, à son avis, pour que le public s'y trompe et lui attribue la page entière². La quantité de tableaux qu'on lui demandait de toutes parts était si considérable, qu'il n'eût pu y suffire sans recourir à ce moyen; mais l'esquisse et par conséquent la composition étaient toujours de lui, quand il ne s'agissait point de simples copies. Près de quinze cents morceaux de ce grand peintre ont été indiqués par M. André Van Has-

¹ *Mémoire sur Van Dyck et ses contemporains*, par Carpenter, traduction française, p. 175.

² 1,200 florins. *Le Jugement dernier*, exécuté par un de mes élèves, d'après un tableau beaucoup plus grand que je fis pour le prince sérénissime de Neuberg. Celui-ci me le paya comptant trois mille cinq cents florins; la toile en question n'étant pas achevée, je la retoucherai entièrement moi-même, de manière à ce qu'elle puisse passer pour originale.

500 florins. *Saint Pierre tirant de la bouche du poisson l'argent nécessaire pour payer l'impôt*; il est entouré de pêcheurs. Le tout d'après nature et de ma propre main.

600 florins. *Cavaliers chassant le lion*. Ce tableau, copié de celui que je fis pour le sérénissime prince de Bavière, est commencé par un de mes disciples, mais achevé par moi.

50 florins chacun. *Le Christ et les douze apôtres*, par mes élèves, d'après des originaux appartenant au duc de Lerma. Tous sont retouchés par moi.

600 florins. *Achille déguisé en femme*. Cette peinture, remarquable par son éclat, est de mon meilleur élève, achevée de ma main, et remplie de jeunes filles brillantes de beauté.

selt dans ses recherches sur la vie de Rubens : six cent quarante offrent des sujets religieux ; cent quatre-vingt-sept des scènes mythologiques ; cent huit appartiennent à l'histoire ou à l'allégorie ; deux cent soixante et dix-sept sont des portraits ; cinquante-deux des sujets familiers ou imaginaires ; trente-neuf représentent des chasses et des animaux vivants ou morts ; soixante-sept des paysages , et le reste des ornements divers. Cette prodigieuse fécondité atteste chez le peintre la conception la plus rapide et la manière la plus expéditive , mais en même temps elle accuse des efforts rarement sérieux et pour ainsi dire une attention incomplète : fatal exemple qui ne devait trouver que trop d'imitateurs !

Anvers ne possède presque aucune de ces productions négligées qui n'appartiennent à Rubens qu'à demi , et où il est difficile de reconnaître le côté sublime de son talent. Mais un tableau , que renferme l'église de Saint-Jacques , appartient à la vieillesse du maître et montre à la fois le refroidissement de son génie et la puissance miraculeuse que conservait son pinceau. Le sujet en est allégorique , mais assez obscur ; car on dirait qu'ébloui à son tour du prestige que son exécution savante répand sur chaque image , il oublie désormais de s'occuper de leur sens. Toutefois le but du peintre paraît avoir été de représenter sa famille , et de là sans doute la destination qui fut donnée à cette page après sa mort , sa veuve l'ayant consacrée à orner la chapelle où reposaient ses restes. Considéré sous le rapport technique , ce morceau , qu'on appelle improprement la sainte famille ¹ , est ce qu'on peut imaginer de plus parfait. Descamps lui-même , si facile à séduire , le déclare composé avec génie , tant les beautés artificielles que Rubens a su y prodiguer suppléent en quelque sorte à la pensée et à l'intérêt dramatique dont il est totalement dépourvu. Le mécanisme de l'art , l'entente de l'harmonie et des contrastes , le calcul de l'effet , en un mot , toutes les ressources de la peinture sont portées ici à un degré

¹ Il représente *la Vierge et le Christ* , mais entourés de divers saints dont le rapprochement ne s'explique guère.

si étonnant, que nous essayerons de suivre le maître dans les détails mêmes de l'œuvre pour découvrir le secret de ses procédés. Le manque d'action lui permet de n'avoir égard dans la disposition des personnages qu'aux rapports des tons et des couleurs : il place donc au centre, non pas la Vierge et le Christ, saintes images dont la majesté même n'admet rien d'éblouissant, mais une splendide et glorieuse Madeleine¹, dont la chevelure du brun le plus chaud ressort fortement sur les vapeurs grisâtres du ciel, tandis que d'autre part ses épaules et ses bras nus font rayonner des teintes d'un blanc pur et se confondent presque avec le linge d'une égale blancheur qui couvre sa poitrine. Pour encadrer en quelque sorte ces carnations brillantes, une robe de satin noir, aux reflets vifs et capricieux, entoure de ses plis flottants la partie inférieure du corps, dont on n'aperçoit qu'une partie. Derrière la belle sainte (qui représente Hélène Fourment, seconde femme du peintre) se dresse un guerrier armé de pied en cap et agitant une bannière rouge : c'est saint George (ou plutôt Rubens lui-même) dont la cuirasse d'acier poli répand un éclat à peine inférieur à celui de la figure précédente, et semble reproduire les mêmes oppositions de lumière et d'ombre. Plus en avant s'incline un autre habitant du ciel, dont le manteau de couleur cramoisie offre les tons les plus riches de tout le tableau. Ainsi se trouvent concentrés vers le milieu de la toile les effets dominants du jour, de l'ombre et de la couleur. Vers la droite se dessine avec majesté la figure de la Vierge, dont le costume d'un bleu foncé s'allie au berceau de feuillage placé en arrière, pour former une masse calme et froide qui fait contraste avec la précédente. Mais le peintre s'est bien gardé d'assombrir tout ce côté de son tableau. Pour y ramener la chaleur et la vie, il y a jeté un robuste vieillard, dont la barbe de neige retombe, comme celle de Saturne, sur une poitrine osseuse et cuivrée. Assis à terre, il occupe l'angle inférieur du cadre.

¹ Le reste de ce paragraphe est la traduction libre de la description donnée par un professeur de l'académie royale de Londres, M. Howard, dans ses leçons sur la peinture. Je n'ai guère fait qu'éliminer quelques détails.

La teinte chaude et ardente de ses chairs est adoucie par la draperie rouge qui recouvre une partie de son corps, et fait ressortir la fraîcheur d'un petit chérubin placé devant lui pour soutenir le livre sacré qu'il étudie : car ce vieillard, ressemblant, dit-on, au père de Rubens, représente saint Jérôme. Pour mettre en harmonie cette profusion de tons différents qui font la richesse de sa peinture, l'artiste a eu soin que chaque couleur principale fût comme réfléchiée des masses dans les accessoires. Quelques anges suspendus au-dessus de la Vierge et du Christ enfant répètent pour ainsi dire les chairs brillantes de la Madeleine et des autres saintes; une couronne qu'un d'eux balance sur la tête de Jésus, et un lambeau de paysage qu'on entrevoit entre les jambes ouvertes de saint George, se marient à la verdure du berceau. Enfin le rouge vif des manteaux que nous avons cités est reproduit dans la bannière.

Si l'on ajoute au prestige de ces couleurs si merveilleusement combinées la beauté savante du dessin et la magie de l'exécution, il ne paraîtra plus surprenant que cette page quoique tout à fait inanimée ait été pourtant comptée parmi les titres de gloire du maître. Mais cette perfection matérielle, sans poésie dans l'idée, sans but dans la représentation, sans unité morale, sans signification profonde, n'est chez le grand peintre qu'une erreur de l'art, chez Rubens vieilli qu'un signe de décadence. Autant nous l'avons admiré quand il s'affranchissait de l'idolâtrie de la forme pour parler à l'esprit, autant il paraît au-dessous de lui-même quand il ne s'adresse plus qu'aux yeux. En vain alléguerait-on qu'il ne s'agissait ici que de grouper des portraits : en revêtant ses personnages de formes sacrées et en faisant intervenir dans son tableau les images de la Vierge et du Christ, il sortait du cercle étroit des portraitistes et s'engageait à rattacher dans une même pensée ce groupe dont il avait si soigneusement étudié l'effet. Or il n'a pas même songé à mettre en harmonie le caractère des figures, ce qui était la plus simple des conditions d'unité. Son saint Jérôme, étranger à tout ce qui l'entoure, ne sait pas seulement qu'il a près de lui Jésus et sa mère; et c'est avec un air plus cavalier que religieux que Rubens s'est

représenté lui-même, sous la forme de ce saint George, dont l'expression spirituelle et triomphante va sans doute fort bien aux traits avantageux du modèle, mais ne se rapporte nullement au sujet. L'artiste a donc cru qu'il suffisait d'éblouir le spectateur par un ensemble d'images brillantes, et lui-même a voulu borner là son triomphe, comme s'il se souciait peu de le compléter.

Nous aurions passé plus légèrement sur ces compositions imparfaites qui appartiennent à la dernière époque de Rubens, si elles n'avaient exercé longtemps une influence fâcheuse sur l'école dont il était le chef. Elles ne peuvent nuire à sa gloire qu'auprès de ceux qui ne le connaissent pas tout entier. Après avoir créé tant de chefs-d'œuvre, la lassitude de son génie s'expliquait d'elle-même, et chez lui d'ailleurs l'imagination était si ardente, le talent si prodigieux, que ses toiles les moins étudiées, ses conceptions les moins dramatiques, ont encore leur intérêt. Mais son exemple devait être fatal à ces jeunes peintres formés par lui et nourris de sa pensée, qui n'avaient pas reçu de la nature la même puissance. Plus capables d'imiter les artifices dont il faisait usage que de s'associer aux inspirations qui l'avaient rendu grand et sublime, ses élèves tombèrent pour la plupart dans une sorte de matérialisme brutal, et ne tinrent plus compte que de la forme et de la couleur. Telle fut la cause de la décadence de son école après lui : il n'y eut plus de profondeur que dans les portraits, d'intelligence que dans les scènes grotesques, de poésie que dans les paysages, les animaux et les fleurs. Quant à la grande peinture, elle s'exécuta le plus souvent d'une manière presque machinale, à l'aide de l'habitude et du savoir-faire, sans le secours du sentiment et de l'idée.

Mais gardons-nous d'être assez injustes pour imputer au grand peintre flamand la tendance funeste à laquelle il avait été ainsi entraîné : c'était l'esprit qui dominait dans les œuvres de l'époque. Loin d'être exempte de ce matérialisme où la peinture allait tomber en Flandre, l'Italie l'avait vu triompher, sous sa forme la plus brutale, dans les ouvrages des artistes qui avaient suivi le Tintoret et qui, au lieu de noblesse et de pureté, se piquaient simplement de naturel (on les

nomme quelquefois les sensualistes). Anvers nous offre encore un échantillon curieux de leur style : c'est *la Cananéenne* de Michel-Ange Caravage, que possède l'établissement appelé *Fondation Teerlinck*. Prenez la plus forte, la plus hardie, la plus populaire des figures de femme de Rubens, celle où l'esprit semble le plus dominé par la chair, et ce sera encore une conception poétique à côté de l'image massive et sensuelle de l'artiste lombard. Mais si l'authenticité de cette toile paraissait douteuse, portons nos regards sur celle de Gérard Seghers (dont nous avons déjà cité *la Flagellation*). Voilà un élève de Van Balen et d'Abraham Janssens, deux talents italianisés, qui acquit lui-même à Rome une brillante réputation, et qui fut comblé de richesses en Espagne avant de revenir dans sa patrie. Plus jeune que Rubens de quelques années seulement, il n'avait eu aucun rapport avec lui, mais il avait pris surtout le Caravage pour modèle, en affectant toutefois un coloris plus transparent et plus soigné. A son retour, il semble d'abord vouloir conserver la manière qu'il s'était faite au delà des Alpes, et on la reconnaît aisément dans ses premiers tableaux. Choisissons celui qui demandait peut-être le plus de sentiment et de noblesse, *l'Apparition du Christ à la Vierge après sa résurrection*. Cette page étrange, qui orne l'église de Saint-Jacques, est d'un crayon habile, d'un faire brillant et tout vénitien, d'un éclat de couleur vraiment admirable; mais en vain y chercheriez-vous l'image divine, revêtue là d'une nature aussi commune que pesante. On ne saurait comment exprimer, sans recourir à quelque comparaison triviale, la sensation de béatitude matérielle qui se reflète sur cette figure charnue, où le spectateur est plus porté à reconnaître l'épaisse enveloppe d'un fils grossier d'Adam que l'apparition du Dieu ressuscité. Et cependant Gérard Seghers est rangé parmi les bons peintres du second ordre : supposez-lui la pensée et le goût, et il le disputera aux maîtres les plus fameux pour les qualités techniques, comme on peut s'en convaincre en examinant les six toiles de lui qu'a réunies le musée. Son malheur est de n'avoir compris dans l'art que le métier, où il excelle.

C'est à ces ouvrages contemporains qu'il faut comparer les toiles de

Rubens pour apprécier ce qu'elles ont encore de fier, d'élégant et de magnifique, lors même que le peintre est resté inférieur à sa gloire. Rapprochez-le de Jordaens, plus jeune que lui et que l'on crut un moment destiné à être son rival, vous serez surpris de l'intervalle qui les sépare. Ce dernier cependant a aussi des droits à l'admiration : doué d'une audace et d'une fécondité que peu de peintres égalèrent, il poussa jusqu'à l'excès les qualités et les défauts de l'école flamande. C'est sans contredit un artiste bien supérieur à Gérard Seghers, mais chez qui le choix de types communs et une certaine grossièreté dans les conceptions nuit également à la magie du pinceau. Rubens, qui avait vu se développer son talent, en fait lui-même l'éloge le plus vif, et lui attribue l'honneur d'avoir su approcher des plus fameux peintres, sans avoir eu besoin d'autre guide que son génie. Mais ces derniers mots ne doivent pas être pris à la lettre, puisque Jordaens, après avoir été, comme nous l'avons dit, le disciple d'Adam Van Oort, resta fidèle à son vieux maître, dont il épousa la fille. Il conserva sa manière large et saillante, et s'écarta peu de son coloris, si ce n'est pour l'enrichir encore par l'emploi de nuances pourprées qu'il prodigue surtout dans ses carnations de femmes, à l'exemple des Vénitiens. A défaut de pouvoir visiter l'Italie, il s'attachait, dit-on, à étudier le faire des peintres de ce pays dans le petit nombre de leurs toiles qui parvenaient en Flandre. Quant à ce qu'il dut à Rubens lui-même, il serait difficile de le déterminer. Quelques biographes, qui l'ont rangé parmi ses élèves, paraissent avoir été trompés par le patronage que lui accorda en effet le grand peintre, toujours prêt à encourager les jeunes talents, lors même qu'il ne les avait pas formés. Il employa quelquefois les pinceaux du jeune artiste ¹, et celui-ci, de son côté, le prit évidemment pour modèle dans ses tableaux d'église. Mais Jordaens, né d'une famille protestante et qui n'abjura point la croyance où il avait été élevé,

¹ On a cru reconnaître la touche de Jordaens dans le tableau de *Saint Bavon distribuant ses biens aux pauvres*, dont nous avons parlé à l'article Gand. Il en aurait peint presque toutes les figures, d'après l'esquisse de Rubens.

semble au-dessous de lui-même dans la plupart de ces compositions religieuses, où il ne sait pas répandre les sentiments exaltés qu'il n'éprouvait point. L'esprit catholique lui est complètement étranger. Le Christ, tel qu'il le conçoit, n'a plus qu'une beauté lourde et matérielle, et quoiqu'il paraisse souvent avoir voulu imiter ceux qu'on admire dans *l'Élévation de la Croix* et dans *le Calvaire*, il les défigure par la force même qu'il leur prête. Il est grossier ou d'une affectation mesquine dans ses images de la Vierge (comme dans ses *Pestiférés*, à l'église de Saint-Jacques), et trivial quoique frappant de vérité dans ses portraits de saints (comme le cardinal Borromée, dans le même tableau). Son attention ne se fixe pas même sur le côté essentiel des sujets pieux, et il semble préférer quelquefois les accessoires au drame. Ainsi, dans le cadre qui surmonte le maître-autel des Augustins et où nous voyons sainte Apolline livrée aux bourreaux, un cavalier gigantesque, monté sur un magnifique cheval, absorbe tout l'effort du peintre et fait pâlir l'héroïne. Encore l'homme et le coursier ne sont-ils pas même originaux; car Rubens en a fait tous les frais. Mais donnez à Jordaens un sujet où il puisse s'abandonner à sa nature ardente et facile, vigoureuse et inculte; prenez *l'Adoration des bergers* (n° 105 du musée) ou les allégories peintes pour la corporation de Saint-Luc (nos 108 et 110), ou *la Cène*, pourvu que vous ne demandiez point de noblesse aux traits du Christ et des apôtres (n° 108), la vérité, l'éclat et la vie qui semblent jaillir de son pinceau vous forceront d'avouer que l'art ne peut aller plus loin. Aussi la tradition rapporte-t-elle que Rubens parut un moment jaloux de lui, et cette jalousie pourrait se concevoir assez facilement, s'il ne fallait comparer dans leurs productions que le genre des figures auquel Jordaens excelle. Ses satyres, ses nymphes, ses bacchantes, animées d'une verve joyeuse et sans frein, ne pâlisent à côté d'aucune image de même nature. Ajoutons même que ses physionomies les plus vulgaires ont ordinairement une expression si franche et si vive, qu'elle fait presque oublier le manque de grandeur qui les dégrade. Mais à cette part d'admiration que nous arrache ainsi la puissance de son talent, ne viennent

pas se joindre ces impressions de sympathie ou ces élans d'enthousiasme que nous inspirent les créations d'un ordre plus élevé. Il frappe les sens plutôt qu'il ne touche l'âme. De là l'infériorité de la place qu'il occupe dans l'opinion des critiques, malgré les qualités qu'on ne peut lui refuser. On est surpris de le trouver quelquefois supérieur à tout autre en éclat, en richesse, en harmonie; on n'oserait l'appeler sublime, même quand il étonne le plus.

On trouverait aisément autour de Rubens d'autres artistes dont le goût se rapproche de celui de Jordaens et des sensualistes italiens; mais il en est moins qui semblent avoir imité les qualités plus nobles qui distinguaient le chef de l'école flamande. Parmi ces derniers, il faut cependant remarquer Corneille Schut, un de ses premiers élèves et le seul qui ait affecté de s'ouvrir une route à part. Les biographes rapportent qu'il prétendit d'abord s'élever au-dessus de son maître, et qu'il échoua complètement dans ses efforts ambitieux, le public ne faisant pas même attention à ses ouvrages; mais Rubens fut assez généreux pour rendre justice à son talent, et lui fit obtenir la réputation qu'il méritait. En effet, de tous les disciples de ce grand peintre, Schut est celui qui semble avoir le mieux saisi le secret de cette fierté éclatante qu'il sait imprimer aux images, et de ce mouvement dramatique qui anime ses principales compositions. Anvers est riche en toiles de cet artiste, toutes hardies, vigoureuses, passionnées. La plus vaste, qui appartient à l'église des Jésuites (où elle est exposée alternativement avec d'autres tableaux d'autel), représente la Vierge couronnée par le Christ, à la vue de saint Ignace et des docteurs de son ordre. Ce sujet mystique, qui se rapproche de celui de *l'Assomption*, offrait peut-être une difficulté de plus : c'est qu'il fallait faire ressortir, vis-à-vis des personnages célestes, les patrons de la société dans leur costume noir et mesquin, tandis que dans l'œuvre de Rubens les apôtres avaient pu être sacrifiés. Sous ce rapport, le succès obtenu par Schut est merveilleux; ses jésuites sortent du tableau et leur fondateur rayonne de foi et de majesté. De grandes beautés brillent aussi dans les figures principales; mais les parties accessoires du morceau manquent d'effet et de

caractère, comme si le génie du peintre ne suffisait pas à embrasser toute sa tâche, ou que la patience lui manquât pour soutenir jusqu'à la fin son effort. Un faire sec et heurté, un coloris parfois dur et rarement très-riche, un dessin hardi, mais qui n'est pas toujours correct, telles sont les imperfections techniques que les connaisseurs ne peuvent lui pardonner. En effet, il ne possède pas cette supériorité du crayon et du pinceau qui permettent à Rubens de compléter l'harmonie de la pensée par la magnificence de la forme et de la couleur. Le talent du peintre ne répond pas à l'ardeur de son imagination, et c'est pour ainsi dire le côté matériel de l'art qui fait ici défaut à l'élément poétique.

Outre cette insuffisance du travail, on remarque parfois chez Schut une tendance à l'exagération qui lui fait dépasser le but qu'il veut atteindre. S'agit-il de faire ressortir une figure dominante, il n'hésite pas à sacrifier les autres; faut-il recourir à quelque artifice pour frapper les yeux, il le portera jusqu'à l'excès. C'est ainsi que dans son *Martyre de saint George* (n° 125 du musée) il détruit l'effet d'une composition intelligente et d'une peinture vigoureuse, en outrant la dégradation des couleurs d'un plan à l'autre. En revanche, il ne nous laisse jamais froids devant une toile inanimée : cet emportement qui lui fait dépasser toute mesure répand aussi la vie dans ses compositions, dont le mouvement rachète les inégalités. Voyez-les à distance, et ce qu'elles ont d'imparfait disparaîtra pour ne laisser ressortir que l'énergie de son style. Tel est l'effet que produit son *Assomption*, placée sous la coupole de Notre-Dame, à cent cinquante pieds au-dessus du spectateur. Favorisée par l'éloignement, ou même exécutée avec un soin plus soutenu que ses autres ouvrages, cette page éclatante supporte sans trop en souffrir le voisinage du chef-d'œuvre de Rubens; et quoique le sujet soit le même, quoique la palette du maître ait des tons plus suaves et son pinceau des effets plus magiques, à peine voit-on briller plus de mouvement et de vie dans ses figures que dans celles de Schut.

Ce serait peut-être cet artiste que nous mettrions à la tête de l'école de Rubens, malgré ses défauts, si la première place n'était pas due à Van Dyck. En effet, les autres disciples du grand peintre ne montrent



D. LICHT sc

HENDRICKX

MUSÉE D'ANVERS.



**LE CONGREGÉ
DE LA CONFRÈRE DE SAINT LUC, A ANVERS.**

(Cornille De Vos.)

que du talent sans une lueur de génie et d'inspiration. Les énumérer tous serait une tâche aussi ingrate que stérile : contentons-nous de dire qu'en général l'ascendant irrésistible d'un pareil maître semblait accabler ceux qui le prenaient pour modèle et pour guide. En les employant il les écrasait, non pas il est vrai du despotisme d'un caractère absolu, mais de la domination complète d'une haute supériorité. Accoutumés à peindre d'après ses esquisses, à lui laisser la partie intelligente de chaque œuvre et jusqu'au soin de caractériser chaque figure, les meilleurs ne furent que de merveilleux artisans de tableaux. Van Thulden, qu'il faut placer au premier rang, est sage, savant, pur même et surtout harmonieux ; mais s'il rappelle Rubens par les qualités du coloriste, il a la régularité froide d'Otto Venius et le prosaïsme du vieux Martin De Vos. Rien d'ardent, de spontané, de vivant chez lui ni chez ceux qui sont demeurés comme lui dans l'atelier du maître : ils ont trop longtemps vu par ses yeux et pensé de sa pensée ; il ne leur reste plus d'original que leurs défauts. Telle est la monotonie de cette imitation presque mécanique, qu'on se surprend à supporter de préférence ceux qui approchent le moins du modèle, comme un brave Hollandais du nom de Victoor qui, après avoir appris du peintre flamand à manier le pinceau, continue à représenter, sous le titre de saintes, les paysannes de son pays. Une *Visitation* de cet artiste décore à Saint-Jacques l'autel de la chapelle Franco. C'est un tableau de genre en grand, mais d'une couleur magnifique, et probablement l'auteur ne concevait rien au delà.

S'il y a parfois du caractère et de l'individualité dans les créations de ceux que le maître couvraient ainsi de son ombre, c'est en général dans les plus simples et dans les plus familières. Parmi celles qu'on remarque à Anvers, il faut citer quelques morceaux de Simon et de Corneille De Vos, neveux de ce Martin De Vos, aux productions si froidement savantes. Simon s'est peint lui-même dans un admirable portrait en pied que possède la Maison des Orphelins et qui semble digne de Van Dyck ; mais ses autres toiles qu'on voit au musée ne répondent pas à ce chef-d'œuvre. Pour Corneille, dont le mérite se soutient mieux dans

ses divers ouvrages, il a surtout deux tableaux excellents. Le premier représente les anciens habitants d'Anvers¹ offrant à saint Norbert des vases sacrés et des ornements sacerdotaux, après l'extinction de l'hérésie de Tanchelin (n° 97) : c'est une composition grave et tranquille comme celles des vieux peintres de Bruges, riche et harmonieuse comme une page du Titien. Si elle frappe peu au premier abord, elle attache de plus en plus à mesure qu'on l'examine davantage. Un autre cadre nous montre le concierge de la corporation de Saint-Luc décoré des médailles d'honneur qu'avait obtenues cette confrérie, et debout devant une table chargée des vases d'or et d'argent qu'elle possédait. Les moindres détails sont rendus avec la vérité merveilleuse de Teniers, et la figure n'a pas moins de relief que les portraits de Rembrandt. Cependant l'auteur de ces belles pages vécut dans un état si voisin de l'obscurité, qu'on ne connaît presque rien de lui que son nom : tant il était difficile de paraître grand à côté du géant qui dominait l'école flamande.

Mais le disciple favori de Rubens, et le seul qui réussit presque à égaler sa gloire, fut cet Antoine Van Dyck, souvent appelé le roi du portrait. Formé d'abord par Van Balen, il entra ensuite dans l'atelier du grand maître et y déploya des qualités si rares, qu'on le regarda bientôt comme son plus glorieux élève. La nature lui avait donné le sentiment de l'élégance et de l'harmonie, dont sa belle figure semblait offrir l'expression. Mais cette figure, plus gracieuse que celle de Rubens, est loin de porter la même empreinte de force, et la diversité de leur génie éclate pour ainsi dire dans la différence de leurs traits. On a souvent voulu comparer leur talent : comparaison difficile et dont il faudrait d'abord déterminer les bornes ; car l'un des deux s'est approprié presque toutes les parties de l'art, l'autre s'est pour ainsi dire tenu à une seule. Le premier déploie partout un génie créateur ; le second

¹ Le catalogue dit : « Les membres de la famille Snoeck. » Il semble, en effet, que le peintre a représenté des personnages contemporains ; mais rien n'était plus commun alors que ces portraits groupés sous un prétexte historique. De là l'anachronisme des costumes.



H. BRONZ ANVERS

W. HENDRICKX

une possibilité d'originalité réelle que dans ses portraits. Ce n'est pas que son génie, consacré à Van Dyck, n'ait été en quelque sorte épuisé par ses travaux sur d'autres tableaux, mais, après quelques essais dans le genre de l'histoire, il se vint à l'essai d'un genre de figures dans ses propres compositions. Quel portrait peut-on lui attribuer à quel tableau il ne saurait l'idée promise de chercher de ses figures. Il est dans le sillage de chef de l'école flamande, et non à l'écart, une autre voie, qui l'a porté à tout voir que son dessin, sa peinture, sa touche, même son tour de main particulier. Il méritait ce que nous avons vu, mais qui, en dehors de maître par la manière, le modèle, tout il s'écarte est encore présent à sa pensée, et se reflète pour ainsi dire dans toutes ses productions.

Il vint à Anvers, dans l'église des Dominicains, au *Beffroi* de la Cour, qui paraît être un des premiers ouvrages de sa jeunesse, et qui semble marquer l'époque qu'il avait d'abord consacré sur son esprit l'aspect des productions de Rubens et la indépendance de son atelier. Il ne craignait donc en tableau qu'une pensée unique, celle d'acquiescer la loi, qu'il s'abandonner à son nouveau guide. En vain y cherchait-on les indices de ses bontés propres, soit dans le parti des formes, soit dans la félicité de couleur, soit enfin dans la coupe des ornements et l'harmonie plus ou moins délicate, une manière violente de l'ordonner et d'essayer de le rendre. C'est l'essai d'élucider d'un être plutôt que le début d'un grand peintre. Le *Saint Martin de Szwedzin*, au contraire, datant de dix-huit ans, nous montre l'artiste déjà prêt pour le voyage d'Italie, possédant à fond les procédés et le langage de Rubens. Approuvant même le dessin de fixer son attention sur l'autre image pour n'être pas absorbé par la. C'est un essai, et tout le monde qui avait mesuré le dessin et qui possédait son dessin à tout point et dans tous les Van Dyck n'avait pas l'élégance de Paris. Arrivé en Italie, son style se modifie, il prend une couleur plus chaude, un tour plus souple. Il n'est même d'admission que la finesse que expose du dessin de Rubens, des types d'une pureté plus rigoureuse, dans quelques-uns semblent comparés à celui des Carpathiens ou d'autres. Ces compositions, ses figures d'anges allient la beauté noble et un peu d'élégance.

REVUE DES ARTS ET DES LETTRES

ÉGLISE DE SAVENTHEM.



**SAINTE MARTIN DONNANT AUX PAUVRES
LA MOTTE DE SON MANTÉAU.**

(Ant. van Dyck.)

n'a peut-être d'originalité réelle que dans ses portraits. Ce n'est pas qu'on puisse contester à Van Dyck une élévation de style qui distingue tous ses ouvrages; mais, après quelques essais dans le goût italien, il revint si franchement au genre de Rubens dans ses grandes compositions, qu'on pourrait parfois indiquer à quel tableau il emprunte l'idée première de chacune de ses figures. C'est donc à suivre le chef de l'école flamande, et non à s'ouvrir une autre voie, qu'il aspire. Il est vrai que son dessin, sa couleur, sa touche même ont leur cachet particulier : il modifie ce qu'il imite; mais lors même qu'il se sépare du maître par la manière, le modèle dont il s'écarte est encore présent à sa pensée, et se reflète pour ainsi dire dans toutes ses productions.

Il existe à Anvers, dans l'église des Dominicains, un *Portement de la Croix* qui paraît être un des premiers ouvrages de sa jeunesse, et qui semble marquer l'empire qu'avait d'abord exercé sur son esprit l'aspect des productions de Rubens et la fréquentation de son atelier. Il ne montre dans ce tableau qu'une pensée unique : celle d'acquérir la force qu'il admire chez son nouveau guide. En vain y chercherait-on les indices de ses tendances propres, soit dans la pureté des formes, soit dans la délicatesse du coloris, soit enfin dans la teinte des carnations où il laissera plus tard dominer une nuance violâtre. Ici l'imitation est encore servile et lourde : c'est l'essai défectueux d'un élève plutôt que le début d'un grand peintre. Le *Saint Martin* de Saventhem, au contraire, tableau exécuté à vingt-trois ans, nous montre l'artiste déjà mûr pour le voyage d'Italie, possédant à fond les procédés et le faire de Rubens, éprouvant même le besoin de fixer son attention sur d'autres images pour n'être pas absorbé par lui. Chose étrange, c'était le maître qui avait reconnu ce besoin et qui poussait son disciple à voir Venise et Rome, tandis que Van Dyck n'avait pas l'énergie de Partir. Arrivé en Italie, son style se modifia : il prit une couleur plus chaude, un faire plus soigné; bientôt même il substitua aux formes énergiques du dessin de Rubens des types d'une pureté plus exquise, dont quelques-uns semblent empruntés à l'ainé des Carrache et au Guide. C'est ainsi que ses figures d'anges offrent la beauté molle et un peu féminine que

leur donne le premier ; ses vierges , la grâce et la délicatesse qui distinguent le second. Mais peut-être , en acquérant ce dessin si pur et cette élégance si parfaite , avait-il perdu quelque chose du côté de la vigueur , de la hardiesse , de l'inspiration ; car le perfectionnement n'est pas toujours un principe de puissance et de chaleur.

Pour justifier cette remarque , qui n'est pas sans importance ici , nous n'avons qu'à jeter les yeux sur deux tableaux du Musée , dans lesquels Van Dyck a représenté *le Sauveur mort sur les genoux de la Vierge*.



Le premier (n° 112), de grande dimension et d'une peinture terne , appartient évidemment à l'époque où l'artiste étudiait encore sous Rubens. Simple élève et trop peu riche pour se permettre l'achat des couleurs les plus fines , il en a employé de médiocres qui se trouvent aujourd'hui passées. Le faire même est bien moins raffiné que dans le morceau suivant , et quant au caractère des figures , on y reconnaît l'école flamande : un puriste leur reprocherait l'exubérance de l'exagération. Cependant nous n'hésiterons pas à dire que , pour le caractère et l'expression , rien ne peut être mis au-dessus de ce simple groupe , où tout est force , grandeur , poésie.

L'autre cadre (n° 113) a été peint en Italie et il est d'une exécution précieuse. La magie des reliefs , la vérité des raccourcis , le modelé des

figures font illusion. L'harmonie de l'ensemble, mérite plus rare dans les tableaux de Van Dyck qu'on ne devrait s'y attendre, était également parfaite avant qu'un peintre moderne eût retouché le ciel et ajouté un ange (liberté analogue à celles qu'il avait déjà prises avec Rubens lui-même, et dont on ne saurait trop se hâter de faire disparaître les traces). Ajoutons encore que le dessin est irréprochable, et que le Christ surtout, d'un caractère aussi noble que régulier, pourrait défier la critique la plus sévère. Eh bien ! avec toutes ces qualités supérieures, ce petit chef-d'œuvre fait moins d'impression sur l'âme du spectateur que cette page ternie que nous venons de citer et dont l'esquisse seule a gardé sa majesté sublime. Rubens avait appris à Van Dyck à être grand, secret que les raffinements de l'art faillirent lui faire oublier.

L'église des Augustins possède la première page historique composée par le jeune peintre après son retour, et c'est une de celles qui peuvent le mieux servir d'exemple de sa manière et de son style à cette époque : elle a pour sujet *l'Apparition du Christ à saint Augustin*. Comme composition, c'est un ensemble parfaitement régulier. Au près du saint, debout et la tête levée vers le ciel, se tiennent deux figures agenouillées (sainte Monime et saint Benoît), de manière à former un groupe triangulaire. Plus haut, dans une nuée brillante, s'ouvre une zone céleste au centre de laquelle domine le Christ entouré d'un cercle chérubins, tandis que sur la terre deux anges de grandeur humaine apparaissent derrière saint Augustin et le soutiennent dans son extase. Mais la symétrie même de cette disposition trahit l'étude. Les cinq figures qui occupent le bas du tableau, placées à distance égale et à hauteur proportionnelle, se trouvent comme entre-croisées avec une froide régularité, les deux anges venant remplir de leurs carnations brillantes les intervalles laissés entre les têtes austères des trois saints ; et, d'autre part, les esprits célestes épars autour du Christ forment pour ainsi dire une ligne qui correspond au contour du groupe inférieur. L'artifice de l'école perce donc dans chaque partie de l'ordonnance générale, et le peintre, en se conformant aux règles de la science, a manqué de la hardiesse nécessaire pour paraître naturel. Il n'est

guère plus heureux quant à l'effet : ces images alternativement claires et sombres d'anges et de saints, dont la masse est à peu près balancée, offrent à l'œil des points épars auxquels manque un centre commun. On a dit, pour justifier Van Dyck à ce sujet, que les moines lui firent changer la robe blanche dont il avait revêtu saint Augustin, et qui formait le foyer principal de lumière ; mais il ne faut pas accepter facilement toutes ces traditions d'atelier sur l'ignorance et le mauvais goût de ceux pour qui travaillaient les grands artistes : chaque fois qu'on a pu les soumettre à un contrôle exact elles se sont trouvées fausses. Comment supposer, en effet, que dans le cas d'un dissentiment entre Van Dyck et les religieux, on n'eût pas consulté quelque juge compétent, quelque peintre fameux, Rubens lui-même, avant de sacrifier à une fantaisie capricieuse et aveugle un point auquel se trouvait attaché tout l'effet du tableau ? Une esquisse en grisaille, exécutée par le peintre et reproduite par la gravure, donne il est vrai à cette robe la blancheur qu'elle aurait dû avoir ; mais cette sorte de copie, se faisant après coup, admettait des corrections, et celle que Van Dyck paraît y avoir introduite prouve seulement que le résultat l'avertit de son erreur et du moyen de l'atténuer.

On peut donc l'affirmer sans crainte, le véritable mérite de Van Dyck ne consiste pas ici dans la grandeur de la conception ni dans la puissance de l'effet, mais seulement dans les qualités de l'exécution qu'il possède au plus haut degré. Ni l'habileté de son crayon, ni la suavité de sa couleur ne l'empêcheraient de tomber, dans ses compositions historiques, au niveau des artistes de second ordre. Il connaît les préceptes de l'art, il les applique minutieusement, il ne les domine pas. Mais si l'on passe de l'ensemble aux détails, le grand peintre se fait partout reconnaître. Les trois têtes de saints, admirables d'enthousiasme et de passion, sont rendues avec une vérité pleine de noblesse : rien de plus majestueux que celle de saint Augustin, qui est aussi la plus originale ; on croit y voir réfléchie la grandeur du spectacle divin qui passe de ses yeux dans son âme. Pour les figures d'anges, quoique d'une beauté un peu trop élégante, elles séduisent par le cachet poé-

tique imprimé à tout leur être. Le Christ seul ne répond pas au reste du tableau : calme et grave comme dans les fresques romaines, il est dépourvu de force et de vie. Sa couleur même, où l'on croirait que Van Dyck aurait déployé tout son éclat, manque de vivacité. Mais peut-être faut-il tenir compte à l'artiste de la gêne qui lui était imposée par la nature mystique du sujet ; car c'était la Trinité tout entière dont on l'avait chargé de représenter l'apparition, et bien qu'il n'ait montré que l'image de Jésus, il y a joint une colombe et le nom de Jéhovah dans un triangle lumineux, pour indiquer le Saint-Esprit et Dieu le père. Dès lors, la forme humaine donnée à la troisième personne divine devenait elle-même emblématique et peu susceptible d'action. Rubens, il est vrai, eût sans doute osé davantage, puisqu'il a personnifié à la fois le Père et le Fils dans sa Trinité (toile harmonieuse dont l'église de Saint-Jacques a conservé une belle copie attribuée à Henri Van Balen) ; mais ce qui distingue le maître de l'élève, c'est précisément que le second n'a rien de l'audace du premier.

Si le suffrage des connaisseurs devait être seul consulté, on pourrait citer nombre d'admirateurs du style de Van Dyck dans ce morceau et dans tous ceux de cette époque ; c'est presque une opinion établie que la perfection savante de son dessin, la noblesse de ses types, et une élégance délicate qui n'appartient qu'à lui parmi les peintres flamands, donnent à ses pages historiques un mérite plus pur que celui des créations de Rubens ; mais Van Dyck lui-même fut loin de le penser, et ses ouvrages suivants en font foi. C'est en effet à l'imitation du peintre anversois que nous le voyons revenu dans ses grandes toiles de Gand et de Courtrai. Idées, figures, ordonnance, il lui emprunte le fond de chaque œuvre, non pas en faible et lâche copiste qui semble calquer les moindres traits, mais en admirateur sincère, en disciple enthousiaste qui marche franchement sur les traces d'un maître glorieux, sans cesser pour cela de donner à ses œuvres la nuance qui lui est propre. Il quitta même « son faire précieux » (c'est l'éloge qu'en fait un critique français épris de la délicatesse de son pinceau) pour essayer la manière large et saillante de Rubens, comme on le recon-

naît dans quelques tableaux suivants et entre autres dans son *Christ descendu de la Croix*, qui appartient aujourd'hui à l'église des Capucins. Ce dernier cadre a des parties merveilleuses. Aux pieds du Sauveur inanimé l'artiste a placé l'apôtre saint Jean et deux anges, contemplant avec une pieuse douleur les plaies dont le cadavre a gardé l'empreinte : tout dans ce groupe est gracieux, expressif, suave, éblouissant. L'harmonie de l'ensemble souffre peut-être de l'éclat que le peintre a pour ainsi dire prodigué à ces trois figures : elles effacent la Vierge située de l'autre côté du Christ, et peu s'en faut qu'elles ne détournent nos regards même de ce corps divin où la mort a laissé sa livide empreinte. Mais le brillant épisode a tant de poésie et d'attrait qu'on oublie en l'admirant qu'il est peut-être déplacé.

Si Van Dyck, persévérant dans cette voie, avait consacré ses efforts à la grande peinture, on peut croire qu'il ne fût pas resté au-dessous de son maître. Ce qui lui manquait surtout, c'était cette puissance de conception qui, embrassant à la fois la totalité d'un sujet, en saisit pour ainsi dire la mise en scène ; en revanche, il excellait à resserrer la pensée dans un petit nombre d'images dont l'expression dramatique parle à l'intelligence et touche le cœur. Nul ne l'a jamais égalé dans la représentation du Christ expirant sur la croix : non qu'il ajoute rien à la grandeur majestueuse dont Rubens avait souvent fait rayonner cette figure sacrée ; mais, sans être plus sublime, le Christ de Van Dyck est plus complet, en ce sens qu'il réunit le caractère de la divinité à celui de la mort. Tout son corps pâle et affaissé semble palpiter sous un dernier frémissement d'agonie, tandis que sa tête déjà noire est celle d'un cadavre ; mais l'horreur de ce spectacle se trouve tempérée par l'expression suprême de dignité, de douceur et de clémence que le peintre a donnée aux traits du Dieu qui pardonna en mourant. Aussi a-t-il fréquemment répété cette figure qui est peut-être son triomphe : le musée d'Anvers en possède deux exemples de proportion différente. L'un, qui porte le n° 444, place au pied de la croix saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, et ce rapprochement mystique nuit au sentiment religieux dont la première condition est une vérité sévère. Le morceau

n'en est pas moins admirable comme chef-d'œuvre d'exécution. Mais l'autre cadre, qui ne nous offre que le Christ seul, s'empare de l'âme tout entière. Vous diriez que l'artiste, entraîné lui-même par la puissance de l'idée qu'il avait à rendre, a trouvé des tons vivants et une touche d'un relief magique pour faire frémir cette poitrine qui se brise, tandis que le visage déjà éteint se voile d'une ombre mortelle sans rien perdre de sa noblesse et de sa beauté. On ne peut plus méconnaître ici chez Van Dyck le génie créateur : il n'y a pas, dans toute cette figure sublime, un seul trait qui ne lui appartienne ; car ceux mêmes qu'il pourrait avoir empruntés ont reçu de lui un nouveau cachet de gloire et de grandeur. Et cependant il serait difficile de dire si c'est là précisément la plus merveilleuse des toiles où il a reproduit cette scène toujours imposante : la fondation Teerlinck en possède une autre où le torse nous a paru encore plus beau ; l'église de Saint-Jacques conserve aussi la sienne, d'une touche moins sûre il est vrai, mais d'une expression énergique, et l'on en connaît un assez bon nombre d'un mérite égal dans les collections étrangères ; tant le peintre avait réussi à s'approprier en quelque sorte tout ce qu'il y a de poésie dans ce sujet.

Mais plus les qualités du talent de Van Dyck jetaient d'éclat dans ces compositions simples, et plus il était entraîné vers un genre inférieur à la peinture sacrée : le portrait. On conçoit, en effet, qu'il devait exceller dans cette représentation de figures détachées, qui exige autant de science et de goût, sans demander des combinaisons aussi vastes. Il y réussit de bonne heure comme le prouve un admirable portrait du cardinal Bentivoglio, qu'il paraît avoir peint dès son arrivée en Italie ; et nous le voyons, après son retour, s'adonner à ce genre d'ouvrages, qui furent d'autant plus recherchés en Flandre, qu'il savait leur imprimer une sorte de distinction à peu près inconnue avant lui. En effet, son crayon, aussi gracieux qu'est mâle et ferme celui de Rubens, prête aux figures qu'il copie un caractère noble et délicat, tandis que son coloris limpide fait merveilleusement ressortir les tons fins et doux des carnations mates. Il sait aussi découvrir ou inventer l'expression qui rehausse le mieux chaque physionomie, et nous en citerons pour

exemple son portrait du célèbre Nicolas Rocokx qui se trouve à Anvers (dans la Maison de Orphelins). Rubens, avec la vérité magique de son pinceau, avait fait revivre le digne bourgmestre sur une toile que possède encore le Musée (n° 80) et dont rien ne peut surpasser l'effet ni la fidélité. On s'arrête malgré soi devant cette image parlante, on s'entretient avec elle, on lit sur ses traits la vigueur de corps et d'esprit du riche citadin, aussi bien traité par la nature que par la fortune, ami des lettres et bon compagnon, mais expert et passablement retors, faisant exécuter au peintre des tableaux pour sa chapelle, mais calculant à un pouce près le terrain qu'il a empris sur la confrérie des arquebusiers. Vouloir lutter de ressemblance et de vie avec ce chef-d'œuvre du maître, c'eût été pour Van Dyck lui-même une épreuve trop dangereuse ; mais il avait à peindre Rocokx une quinzaine d'années plus tard, et sur ses traits moins pleins, sur son visage pâli, sur son front déjà prêt à se dépouiller, il a su répandre je ne sais quelle majesté simple, imposante comme la vieillesse. Que ce soit une image idéale ou réelle, on ne peut refuser un hommage d'admiration à cette tête grave et pensive, qui appartient à une nature si élevée. L'artiste s'est montré poète comme s'il voulait préluder dans ce cadre étroit aux créations tour à tour fières et gracieuses par lesquelles il devait bientôt représenter la noblesse anglaise, sinon avec une exactitude pleine de vérité, du moins avec cette vive intelligence qui donne à chaque figure la splendeur du sentiment.

Il y a aussi dans l'église de Saint-Jacques (au fond de la chapelle consacrée au nom de Jésus) une tête d'homme blonde et mâle, calme et vigoureuse, où vous reconnaissez la main de Van Dyck. C'est messire Corneille Landschoot, dont l'épithaphe rapporte les longs services, et qu'on prendrait volontiers pour type d'un des capitaines wallons de Spinola ou des gentilshommes d'Isabelle. Si on la rapproche du portrait de Van Balen et de son épouse, que nous avons déjà signalé dans la même église, le style des deux morceaux paraît assez semblable pour indiquer une origine commune. Mais faut-il en conclure qu'ils sont du même auteur, ou seulement que Van Dyck, si fidèle à Rubens

dans tout le reste, retient pourtant de son premier maître cet art particulier d'unir la douceur à la force? Ce dernier avis serait le nôtre, et nous croyons qu'on pourrait l'appuyer sur d'autres exemples. Qu'on se rappelle l'analogie que nous avons remarquée entre le faire de Van Oort et celui de Rubens à sa deuxième époque : les premières impressions du jeune artiste sont presque toujours celles qui se reproduisent dans sa maturité, et le souvenir des leçons de Van Balen, dont toutes les créations offrent un caractère d'élégance et de délicatesse, semble avoir eu plus d'effet qu'on ne le croit d'ordinaire sur la direction que prit le talent de Van Dyck.

Ce dernier fit-il encore de nouveaux progrès après s'être établi en Angleterre, où il passa la seconde moitié de sa vie? Pour que ce point pût être établi, il faudrait que les portraits qu'il exécuta dans les deux pays eussent la même importance. La cour de Charles I^{er} offrit au peintre des personnages illustres qu'il représenta dans un appareil magnifique. Ce fut alors qu'il s'éleva au-dessus de tous ses rivaux en ce genre, déployant à la fois la distinction qui lui est propre et la pompe que le grand peintre flamand prodigue dans une autre classe de tableaux. Il atteignit de la sorte à cette splendeur unique qui l'a fait surnommer le roi du portrait, et nous n'oserions pourtant affirmer qu'il cessât d'être inférieur à Rubens. On ne peut guère les comparer entre eux à Anvers, où une toile d'un assez faible effet, représentant l'abbé Scaglia, donne seule quelque idée de la noblesse et de la grâce que Van Dyck imprime à ses portraits historiques; encore croyons-nous plutôt y reconnaître une copie qu'une œuvre originale. Quant aux figures bourgeoises qu'il a retracées en buste, et au nombre desquelles il faut placer l'évêque Malderus (n^o 116 du Musée et ailleurs), son génie brillant semble se rebuter d'une tâche aussi stérile. Il se contente alors de copier cette nature ingrate et massive, qu'il saisit avec une fidélité pleine d'indifférence. Son coloris même s'épaissit, et le rouge qu'il emploie prend des teintes pourprées. Le courage de l'artiste ne va pas jusqu'à essayer sérieusement de surmonter l'obstacle. C'est encore là qu'on reconnaît la puissance supérieure de ce Rubens, qui sait triom-

pher de la laideur elle-même, tant il a le secret de lui prêter, quand il le veut, le même intérêt et la même force qu'à la beauté. Mettez en face de tout autre portrait celui que ce peintre inimitable nous a laissé d'Adrienne Perez, épouse de Rocokx (n° 84), et quoique le temps semble avoir déjà flétri cette physionomie espagnole, âpre et sèche, l'image que son pinceau en a tracée fera pâlir l'éclat de la jeunesse et de la fraîcheur. Ce n'est pas que, à l'exemple de Rembrandt, Rubens aille chercher le pittoresque dans une réalité triviale : cette figure de la maîtresse hautaine d'une grande maison conserve ici l'orgueil de la pensée avec la vigilance du regard, et le sentiment qu'elle respire n'a rien perdu de sa dignité ; mais l'expression, le relief, la vie, tout est vigueur et prestige, et semble défier la comparaison.

Van Dyck n'est donc le premier des portraitistes que dans le genre de figures particulièrement nobles et peut-être un peu théâtrales qu'il affectionne ; hors de là Rubens l'éclipse, comme il effaçait tous ceux qui avaient voulu marcher sur ses traces. Et ce qui paraît le plus surprenant, c'est que ce grand peintre n'a pas moins de supériorité dans les compositions qui lui sont moins familières. Quelques scènes de foire qu'il a esquissées (le musée de Paris en possède une) ont la verve et le naturel de Teniers ; ses figures d'animaux, quand il daigne les rendre exactes, sont dignes de François Snyders. On possède à ce sujet quelques détails curieux. Comme il faisait souvent exécuter par des artistes d'un talent spécial le paysage et les accessoires de ses tableaux, Snyders était chargé des chiens, des oiseaux, du gibier vif ou mort, qu'il excellait à rendre d'après nature ; mais rien au monde ne pouvait engager cet artiste scrupuleux à peindre les animaux qu'il n'avait pas étudiés ou dont il n'avait pas devant lui le modèle. Or, sa science en fait de bêtes féroces n'atteignait pas plus haut que le sanglier, tandis que le grand peintre voulait à chaque instant des lions. Il fallait alors qu'il les fit lui-même, et ce n'était pas une tâche sans danger auprès du travail exact et irréprochable de Snyders, dont les animaux sont d'ordinaire merveilleux. Tel est pourtant l'ascendant du génie que ces lions de Rubens, bien que moins parfaits, frap-

MUSÉE D'ANVERS.



GOMPERT DE VRIES.
(Francis Snyders)

de la laideur elle-même, tant il a le secret de lui prêter, quand il le veut, le même intérêt et la même force qu'à la beauté. Mettez en face de tout autre portrait celui que ce peintre incomparable nous a laissé d'Adrienne Perce, épouse de Rocox (n° 84), et quoique le temps semble avoir déjà flétri cette physionomie espagnole, âpre et sèche, l'image que son pinceau en a tracée fera palir l'éclat de la jeunesse et de la fraîcheur. Ce n'est pas que, à l'exemple de Rembrandt, Rubens aille chercher le *portraiture* dans une vieille réplique : cette figure de la jeunesse déclinante n'a rien, comme on le voit, de l'orgueil de la jeunesse, et son regard, au lieu de se relever, se baisse et respire n'a rien, comme on le voit, de l'orgueil de la jeunesse, et son regard, au lieu de se relever, se baisse et respire n'a rien, comme on le voit, de l'orgueil de la jeunesse.

Van Dyck n'est dans le premier des portraitistes que dans le genre de figures particulièrement nobles et peut-être un peu théâtrales qu'il affectionne : hors de là Rubens l'échoue, comme il ridiculise tous ceux qui avaient voulu marcher sur ses traces. Et ce qui paraît le plus surprenant, c'est que ce grand peintre n'a pas moins de supériorité dans les compositions qui lui sont moins familières. Quelques scènes de foire qu'il a représentées (le combat de l'ours et possible un) ont le charme et le naturel de Venise : ses figures d'animaux, quand il désigne les *combats*, sont devenues des figures de Français les plus. On possède à ce sujet quelques-uns de ses ouvrages. Un de ses tableaux souvent exécuté par des artistes d'un talent spécial le paysage et les accessoires de son tableau, Snyder était chargé des chiens, des chats, des chats et des chiens qu'il excellait à rendre d'après nature : sans rien au monde ne pouvait surpasser cet artiste accompli à peindre les animaux qu'il n'avait pas touchés au point d'être pas devant lui le modèle. Or, se souvenant un tel de l'ours l'ours n'atteignait pas plus haut que le sauglier, mais que le grand peintre voulait à chaque instant des lions. Il fallait donc que les lions lui-même, et ce n'était pas une tâche sans danger après le succès exact et irréprochable de Snyder, dont les animaux sont d'ailleurs merveilleux. Tel est pourtant l'ascen-

COMBAT DE CYGNES.

(François Sneyders)



H. HENDRIKX DEL.

H. HENDRIKX DEL.

pent davantage et conservent leur célébrité malgré leurs défauts.

C'était encore Henri Van Balen qui avait formé ce François Snyders,



aussi remarquable que Van Dyck dans le genre qu'il avait choisi. Jamais peintre n'eut une connaissance plus profonde d'un sujet aussi varié. Il n'y a pas, dans l'intérieur de nos forêts, une seule classe d'animaux dont il n'eût saisi les moindres caractères : robe ou plumage, vol ou

allure, habitudes ou instincts, rien ne lui échappa. On ne saurait imaginer de scène empruntée à la nature qui offre à la fois plus de poésie et de vérité que sa charmante lutte de deux cygnes contre un chien, tableau du musée d'Anvers (n° 433). Le quadrupède, animé par l'instinct de sa race, s'est aventuré jusqu'au milieu des roseaux pour surprendre de jeunes cygnes qui ont pris leur vol à son approche. Mais le père et la mère, furieux du danger qui a menacé leurs petits, engagent le combat avec une ardeur qui intimide déjà leur adversaire étonné. Le mâle surtout est terrible. Ce bel oiseau blanc, si gracieux quand il se laisse aller sans effort au cours d'une eau limpide, a pris l'aspect d'un dragon ailé : ses plumes se hérissent, son long cou se recourbe comme un ressort d'acier, ses prunelles sanglantes jettent du feu, et la morsure de son bec va faire une blessure profonde. L'eau qui s'agite sous le frémissement de ses ailes décrit un cercle écumeux, et on croit voir plier les roseaux sous le mouvement de retraite du chien, qui présentent sa défaite.

La poésie que Snyder s répand ainsi dans ses pages favorites l'élève au niveau des plus grands peintres , malgré la nature modeste des sujets qu'il aimait à reproduire. Mais on regrette de le voir borner trop souvent sa tâche à l'imitation de la nature morte, et se contenter alors d'exceller dans les parties subalternes de l'art. Un autre eût laissé ces travaux ingrats à des artistes du second ordre , et réservé son pinceau pour des compositions dignes de son intelligence et de son talent. Mais c'était un de ces génies naïfs qui , admirés de tous , semblent encore douter d'eux-mêmes ¹.

Après des maîtres qui jetaient tant d'éclat sur l'école d'Anvers , on chercherait vainement au Musée ceux qui cultivaient des genres plus populaires. Cette riche collection reste dépourvue jusqu'ici d'une classe de tableaux qui ne laisse pas que d'avoir contribué à la renommée de l'art flamand : je veux parler des tabagies de Brouwer et de

Craesbeke , et des kermesses de Teniers. A peine y compte-t-on deux morceaux de ce dernier maître ; mais ce sont deux chefs-d'œuvre. L'un, qui provient de la galerie de M. Schamp , offre un paysage de petite dimension et animé seulement par quelques figures ;



Teniers .

mais telle est la finesse de la touche et la perfection du travail

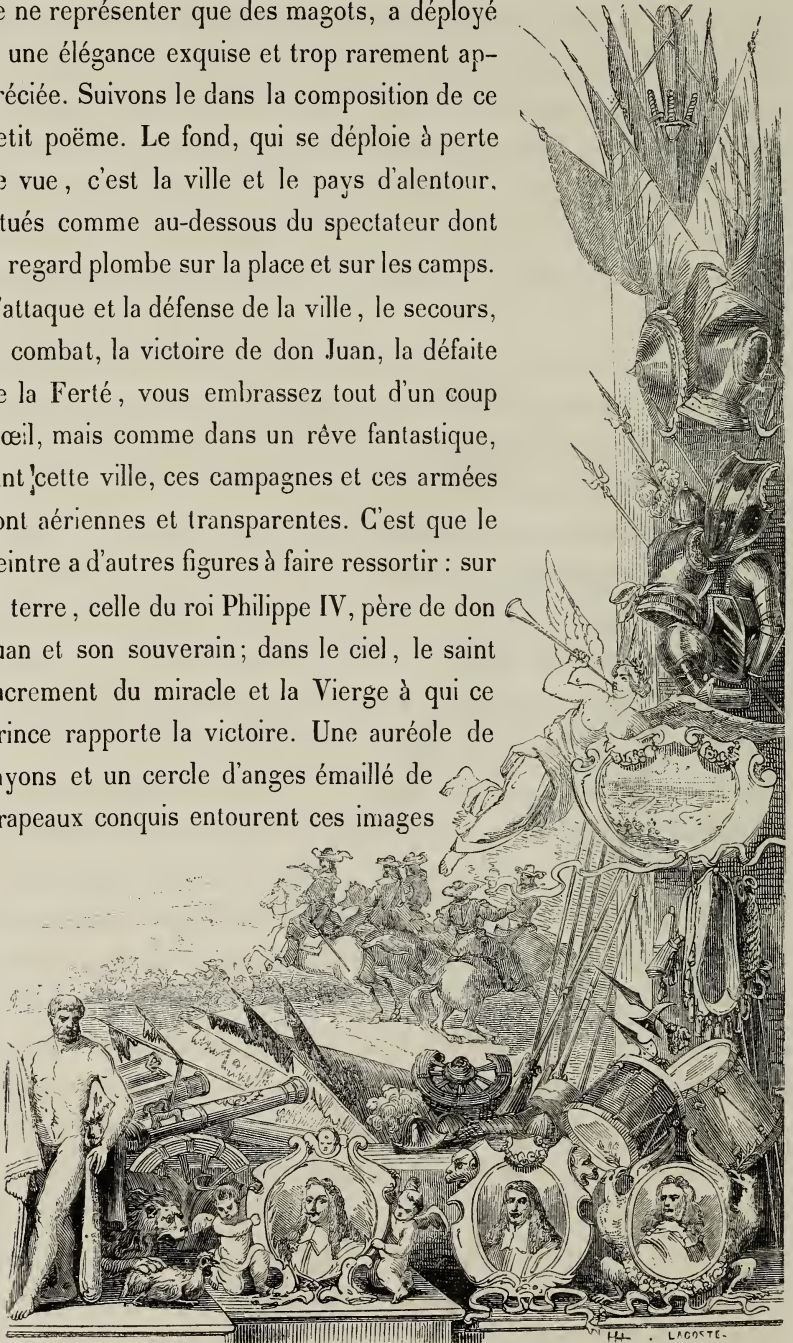
¹ Les mêmes observations pourraient s'appliquer jusqu'à un certain point à Jean Feydt , qui excellait , ainsi que Snyder , à peindre les fleurs et les animaux , et qui se laissait enfermer par la routine dans un cercle plus étroit encore. Le Musée possède une de ses toiles qui représente des aigles merveilleux de force et de vérité ; mais l'action y manque comme dans toutes celles que nous connaissons de lui.

qu'on devrait presque l'étudier à la loupe pour lui rendre une pleine justice. En effet, si Teniers est un des peintres qui reculent le moins devant la représentation d'un sujet trivial, il ne faut pas croire que la réalité brutale de l'image exclue chez lui le fini de l'exécution : aucun de ses contemporains n'apporte un soin aussi minutieux aux détails de chaque figure, et, sous ce rapport, ses ouvrages rappellent les miniatures de Van Eyck et de Hemling. On s'étonne de la patience laborieuse qui suffisait à de pareils travaux sans cesse répétés ; on admire l'esprit qu'il y répand, et plus encore le goût qu'il parvient à y déployer. Sa couleur, moins vraie peut-être que son dessin, a des nuances argentines qui prêtent à la nature je ne sais quel brillant mêlé de douceur. Il relève ainsi, par la distinction dont son art sait les revêtir, ces sujets vulgaires qu'on lui a reprochés et que nul autre n'a eu le secret de rendre gracieux.

C'est ce charme du talent plutôt que les merveilles de l'exécution que nous voudrions louer chez ce fameux peintre. Les qualités techniques dont le connaisseur s'éprend donnent quelquefois à un tableau médiocre une valeur artificielle ; mais elles sont comptées pour peu de chose par celui qui considère les œuvres de l'art autrement que comme de simples objets de curiosité ou de trafic. Le mérite de Teniers, dans ses chefs-d'œuvre, consiste dans une vérité d'effet toujours atteinte sans effort apparent, dans un coloris dont rien ne surpasse la transparence et l'attrait, dans une harmonie de tons où l'éclat s'allie à la légèreté. La délicatesse de son pinceau n'est admirable à nos yeux que comme condition essentielle de cette harmonie et de cet attrait ; l'admirer pour elle-même, comme supériorité matérielle et spécialité de talent, ce serait mettre l'ouvrier au-dessus de l'artiste.

Aussi n'hésitons-nous pas à placer au premier rang parmi ses ouvrages l'autre morceau que possède le Musée. C'est une page allégorique d'assez grande dimension et dont le sujet même prouve que le talent de l'artiste savait s'élever aux genres les plus nobles. Il s'agit, en effet, de consacrer le seul fait d'armes qui eût honoré depuis longtemps un prince d'Espagne : le secours de Valenciennes par l'armée de

don Juan, ou plutôt par le grand Condé. Teniers, que Louis XIV accusait de ne représenter que des magots, a déployé là une élégance exquise et trop rarement appréciée. Suivons le dans la composition de ce petit poème. Le fond, qui se déploie à perte de vue, c'est la ville et le pays d'alentour, situés comme au-dessous du spectateur dont le regard plombe sur la place et sur les camps. L'attaque et la défense de la ville, le secours, le combat, la victoire de don Juan, la défaite de la Ferté, vous embrassez tout d'un coup d'œil, mais comme dans un rêve fantastique, tant cette ville, ces campagnes et ces armées sont aériennes et transparentes. C'est que le peintre a d'autres figures à faire ressortir : sur la terre, celle du roi Philippe IV, père de don Juan et son souverain; dans le ciel, le saint sacrement du miracle et la Vierge à qui ce prince rapporte la victoire. Une auréole de rayons et un cercle d'anges émaillé de drapeaux conquis entourent ces images



célestes qui doivent dominer toute l'allégorie. Hercule et Minerve servent de supports à la statue de bronze du monarque, dont les tons sombres se détachent avec vigueur sur un fond clair et vaporeux. Un encadrement chargé de trophées et de médaillons rattache tout l'ensemble et lui donne un caractère triomphal.

L'exécution n'est pas moins spirituelle que la composition. Quelquefois vous croiriez y reconnaître la touche de Duchâtel, qui devait se trouver alors dans l'atelier de Teniers. Mais les portraits et les figures principales sont du maître, et portent ce cachet de finesse et de netteté qui n'appartient qu'à lui. Nulle part la poésie de son talent n'est plus frappante et ne mérite mieux d'être étudiée par ces jeunes artistes que pourrait égaler l'exemple mal compris de ses pages vulgaires.

On peut terminer par Teniers la longue liste des grands peintres qui avaient été contemporains de Rubens, et qui appartiennent à l'âge d'or de l'école d'Anvers. Cette école, féconde en chefs-d'œuvre dans presque tous les genres, avait fixé en quelque sorte le caractère que devait conserver l'art flamand. Ce n'est pas que les artistes à venir fussent condamnés d'avance à ramper sur les traces des maîtres de ce beau siècle, sans jamais voler de leurs propres ailes; mais il semble que chaque peuple ait son génie spécial qui l'appelle à un rôle particulier, aussi bien dans le monde de la pensée et de l'art que dans celui de l'industrie et de la civilisation, et, si quelque chose peut nous indiquer la nature de cette vocation nationale des peintres belges, c'est l'immense supériorité à laquelle s'élevèrent alors un si grand nombre d'entre eux.

Toutefois cette supériorité devait être passagère, et la période suivante, qui vit décliner la peinture, n'a plus de talents du premier ordre, mais seulement des peintres formés d'après les bons maîtres, héritiers de leurs traditions et qui les rappellent sans les égaler. Aussi passerons-nous assez rapidement sur cet âge moins remarquable, en bornant notre tâche à citer quelques-uns de ceux qui soutenaient encore la renommée de leurs prédécesseurs.

A leur tête nous mettrons **Boeyermans**, artiste qui semble n'avoir

pas été assez connu des historiens, et qui n'est guère apprécié à sa juste valeur que dans sa patrie. Sorti de l'école de Van Dyck, dont il imite le coloris harmonieux, il s'était surtout livré au genre historique, et Anvers possède de lui un assez grand nombre de tableaux religieux, toujours conçus avec intelligence. La disposition en est habile, les figures irréprochables, et l'on y remarque surtout une connaissance profonde du clair-obscur. Il y a peu de pages plus savantes que son allégorie du *Christ source de tout salut et de toute guérison* (n° 160 du Musée); peu de compositions plus gracieuses que son *Assomption de la Vierge* (à l'église de Saint-Jacques). Seulement il est difficile de lui assigner un autre caractère spécial que cette harmonie sage et cette douceur élégante; la virilité, l'audace, la passion lui manquent, et sans tomber jusque dans la froideur, il a rarement assez de feu pour faire jaillir de son pinceau la chaleur et la vie : aussi croirait-on qu'il imite, même quand il ose créer. De là sans doute l'indifférence dont il a été quelquefois l'objet, et qui à tout prendre paraît injuste. Mais l'artiste le plus estimable échappe difficilement à l'oubli quand il se contente de recueillir le riche héritage de ses prédécesseurs sans imprimer un cachet bien saillant à ses propres ouvrages. Boeyermans avait d'ailleurs à lutter contre le souvenir des peintres de la grande époque auxquels il touchait encore de trop près pour n'être pas un peu effacé par leur éclat.

Après lui, dans l'ordre du temps plutôt que du mérite, doit se placer Quellyn le jeune, artiste fécond mais inégal, qui a moins à se plaindre du jugement des biographes. Son père, Quellyn le vieux, était un des bons élèves de Rubens; mais ayant renoncé assez tard à l'étude des lettres pour celle de la peinture, il lui était resté une sorte de défiance de lui-même qui semblait glacer son imagination. Au lieu de se livrer à l'inspiration, il laisse percer à chaque instant cet excès d'effort et d'étude qui trahit une main mal assurée¹. Mais il éleva son

¹ Il s'est surpassé dans son tableau de *Saint Roch* (à l'église de Saint-Jacques); mais là même on reconnaît l'excès de la manière et le manque d'originalité.

fils en artiste et le fit voyager de bonne heure en Italie pour s'y familiariser avec les chefs-d'œuvre étrangers dont il s'était presque exagéré le mérite. Le jeune peintre y acquit en effet sinon le génie qui ne s'enseigne pas, du moins une rare habileté.

Son chef-d'œuvre, que possède le musée d'Anvers, est un tableau de grandeur presque démesurée : *la Piscine de Bethsaïde*. On voit que l'auteur a eu l'ambition de lutter contre Paul Véronèse dans cette composition où la multitude des personnages le dispute à l'étendue de la scène et à la magnificence de l'architecture. Il y montre une connaissance parfaite des conditions d'art particulières à ces pages gigantesques, une heureuse entente de l'agencement des masses et une hardiesse d'imagination à laquelle le talent du peintre ne fait pas défaut. Mais il y a dans son œuvre plus d'ampleur que de grâce, plus de science que d'inspiration. Les personnages du Véronèse ont une sorte d'élégance naturelle qui captive, un éclat qui séduit : ceux de Quellin manquent d'attrait, peut-être aussi de distinction et d'originalité. Son crayon était lourd et disgracieux quand il prenait ses modèles dans la nature, comme le prouvent ses *Martyrs de Gorcum* exposés en face du tableau précédent et qui tombent dans la trivialité. Mais, dans les morceaux qu'il paraît avoir mieux étudiés et où il est guidé par le souvenir des grands maîtres, il unit la régularité à la splendeur, sans parvenir toutefois à répandre dans son œuvre le mouvement qui manque à sa pensée : c'est ce qu'on peut remarquer dans quelques-unes de ses meilleures toiles, et notamment dans son *Adoration des Bergers* que possède aujourd'hui la chapelle des Capucines.

Ce serait une tâche fastidieuse que d'avoir à énumérer les autres artistes du même âge, chez qui règnent encore les bonnes traditions de l'école, sans que leur génie s'élève jusqu'au pouvoir de créer. Pierre Tyssens (et non Thys), de qui le Musée nous offre cinq tableaux ; Gaspard Van Opstal, dont *l'Apparition du Christ* semble presque appartenir au même maître ; Garibaldo, Maes et les artistes qui leur succèdent immédiatement, brillent pour ainsi dire du reflet des chefs-d'œuvre qu'avait multipliés l'époque précédente ; mais ce reflet va en s'affaiblis-

sant, et, à mesure qu'on avance dans le dix-huitième siècle, la décadence de l'art est plus visible. Deux causes y contribuaient : d'abord l'imitation devenue servile et machinale, puis le manque d'encouragement et de direction. Toutes les écoles célèbres ont eu ces imitateurs médiocres qui viennent à la suite des talents glorieux et se perdent en vains efforts pour en approcher. On dirait que la supériorité des modèles qu'ils ont devant les yeux et qu'ils ne peuvent atteindre leur ôte jusqu'à la force de revenir à la nature et d'y chercher leur propre voie. D'un autre côté, le patronage généreux et parfois intelligent des princes de la maison d'Espagne n'avait pas été inutile aux contemporains de Rubens et de Van Dyck. Il contribuait à entretenir le goût des arts parmi les classes les plus élevées et à mettre en honneur les talents recommandables. Tout déchet à l'époque suivante, où les malheurs du pays égalèrent l'impuissance du gouvernement.

Ainsi devint complète la décadence de l'art. Descamps, qui en parle avec une louable franchise, déplore l'abandon où tomba l'académie d'Anvers après la perte de son dernier protecteur, Maximilien de Bavière. On perdit alors la vraie couleur, dit-il, et les artistes cessèrent même de se livrer à des études sérieuses. En effet, le faux goût que Boucher et Van Loo faisaient régner en France se répandait aussi dans l'école flamande, ou plutôt elle semblait mourir délaissée. Quand le duc Charles de Lorraine entreprit de la relever, en 1750, elle ne comptait guère qu'un seul peintre d'histoire de quelque valeur : c'était l'Anglais Balthazar Beschey, dont les toiles ne sont pas dépourvues de mérite, mais qui n'appartient qu'à moitié à l'école dont il était devenu le chef.

Parmi les artistes qui se formèrent depuis lors, et qui durent davantage à la nature qu'à l'enseignement, il faut distinguer Verhagen, André Lens et Guillaume Herreyns ; car ils furent les premiers qui préparèrent, quoique de bien loin encore, ce mouvement de rénovation dont nous sommes aujourd'hui les témoins.

Verhagen, peintre fécond et qui fut un moment renommé, précéda les deux autres. Il est représenté à Anvers par son tableau d'*Agar dans le désert*, œuvre où l'on ne peut reconnaître qu'un coloriste hardi

qui suppléait par une certaine vigueur de pinceau à l'incorrection de son dessin et au peu de noblesse de ses figures. Cependant le succès des ouvrages qu'il produisit après avoir visité Rome fut extraordinaire ; l'audace était retrouvée : on eût dit que l'art lui-même venait de renaître.

André Lens, qui le suivit et donc nous voyons trois cadres figurer au musée, eut l'honneur d'entreprendre une réforme plus sérieuse. A l'exemple de Raphaël Mengs, qui avait voulu ramener l'école italienne à des voies plus intelligentes, il chercha dans l'alliance du savoir et de la pensée, ou, comme on le disait alors, dans la philosophie de l'art, le principe régénérateur de la peinture. Mais il dépassa le but, ainsi que Mengs lui-même, et donna tant à l'étude, à la correction, à l'idéal, qu'il méconnut le prix du naturel et de l'inspiration spontanée, s'exposant ainsi au reproche de froideur et de faiblesse.

On peut juger d'après ses ouvrages que ce fut dans les statues antiques et dans les tableaux des peintres romains qu'il choisit exclusivement ses modèles, reniant ainsi, de gaieté de cœur, toutes les traditions et tous les exemples de l'art national. C'était exagérer le principe même de la rénovation que demandait l'école flamande. Ajoutons que Lens n'avait pas reçu de la nature cette puissance du génie qui donne le sceptre de l'art ; ses productions n'offrent que des qualités du second ordre, et il mérita plus d'estime comme maître et comme savant que comme peintre. Son grand titre de gloire fut d'avoir proclamé le retour à la science, à l'étude de l'antique, aux lois du goût ; son tort, d'avoir donné trop peu à la nature et moins encore au génie particulier de chaque peuple.

Herreyns suivit la route opposée. C'était un de ces peintres qui semblent nés avec le sentiment de l'art, et qui le cultivent avec plus de dévouement que de calcul ou d'ambition. Loin de s'écarter des grands maîtres flamands, il marcha scrupuleusement sur leurs traces, sut retrouver leur coloris, imita leur manière, et renoua pour ainsi dire cette longue chaîne d'artistes nationaux qui semblait déjà brisée. Son morceau capital à Anvers est *l'Apparition du Christ aux disciples d'Emmaüs* (dans l'église de Notre-Dame), peinture dont la fraîcheur seule atteste un

ouvrage moderne. La couleur en est à la fois forte et tranquille, la composition simple et l'expression naïve. Le peintre, il est vrai, ne s'est pas montré créateur; sa figure du Christ paraît empruntée à Van Dyck, et les disciples à Jordaens, dont ils accusent le style vulgaire. Mais l'exécution est si parfaite, que ce manque de noblesse en devient moins choquant. Des carnations vivantes, de belles mains, des attitudes vraies, rachètent en partie la nature trop commune des personnages. C'est l'art flamand qu'on voit reparaître avec les qualités qui lui sont propres, et avec les défauts qu'excuse un premier retour vers le passé.

Sous la domination française et pendant le règne de l'école de David, Herreyns, resté fidèle à son culte pour les chefs-d'œuvre de nos anciens coloristes, fut presque le seul qui ne sacrifia point au goût de l'époque. Vainement lui proposa-t-on de quitter Anvers pour Paris, les faveurs qu'on lui faisait entrevoir n'émurent point l'artiste modeste et consciencieux, que n'avait pu ébranler l'isolement où il tombait. Il continua ses efforts pour faire revivre la peinture flamande, telle qu'elle avait fleuri dans les âges précédents, telle qu'il l'admirait sans réserve. Aucun de ceux qui se formèrent alors autour de lui ne semble lui avoir appartenu tout entier. Entraînés vers le genre qui était en honneur, ils empruntaient à peine à leur vieux maître ce secret de la couleur qu'il avait retrouvé et qu'il transmit à la génération suivante. Mais l'engouement de ses contemporains pour un style d'emprunt devait être passager, et quelque chose de sa pensée passait peu à peu dans l'esprit des élèves que réunissait encore l'académie d'Anvers.

Herreyns mourut en 1827, quelques années trop tôt pour être témoin de la renaissance que ses efforts avaient préparée; mais c'est à lui, croyons-nous, que l'école actuelle doit son caractère essentiel : sa fidélité au génie flamand.

Son successeur, Mathieu Van Brée, formé à l'école des peintres français, suivit timidement leurs traces. Son tableau de *Rubens mourant*, que nous offre le Musée, permet de mesurer l'extrême distance qui le sépare soit de Herreyns et des anciens coloristes, soit des grands

artistes vivants, dont plusieurs furent pourtant ses élèves. On y reconnaît l'étude des œuvres classiques, l'intelligence des lois de la composition et de l'art de grouper, mais une exécution médiocre, un style froid, une couleur sans force et sans effet. Il est vrai que d'autres toiles du même artiste, et surtout celle que possède l'hôtel de ville de Gand, l'emportent sur cette œuvre de sa vieillesse; mais aucune n'annonce une main capable d'imprimer cette impulsion puissante qui allait rendre la vie à la grande peinture. On indique même quelques chefs-d'œuvre de Rubens, si malheureusement restaurés par lui, qu'il semble n'en pas avoir toujours saisi les qualités techniques. Si, malgré ces marques d'insuffisance, le souvenir de Van Brée reste attaché à la renaissance de l'école d'Anvers, c'est qu'en lui le maître fut supérieur au peintre. L'étendue de ses connaissances, son zèle pour l'art, l'enthousiasme qu'il savait éveiller dans les jeunes esprits, sans contraindre leur nature et leur imposer le joug de sa propre manière, rendirent son enseignement utile et contribuèrent mieux que son exemple à la grande révolution que ses élèves devaient accomplir.

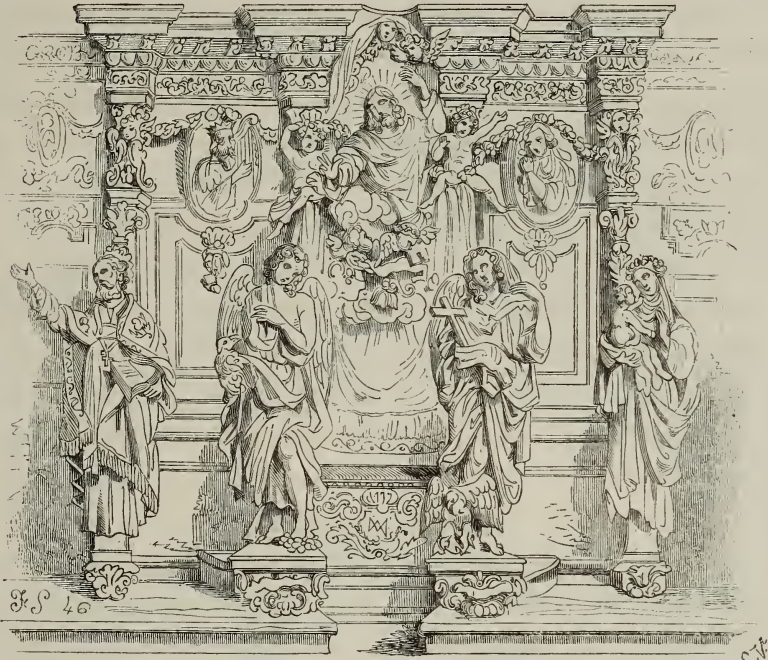
Encore trop rapprochée de nous pour que nous puissions la juger, cette œuvre de renouvellement, que les artistes contemporains poursuivent avec tant d'éclat, promet de rendre un jour à l'art flamand toute sa gloire. Déjà il a repris son rang, aux yeux de l'Europe, qui lui reconnaît à la fois ses qualités traditionnelles et je ne sais quel instinct de vigueur et d'indépendance qui est d'un heureux présage pour son avenir. Nous ne nous dissimulerons pourtant pas que la vie intellectuelle est peut-être moins développée jusqu'ici dans la jeune école d'Anvers que le sentiment artistique; mais le culte de l'art porte avec lui la lumière, et il ne faut pas craindre que dans l'âge où nous entrons le génie méconnaisse les droits de la pensée. Aussi regrettons-nous de ne pas voir à Anvers même l'époque actuelle déjà représentée par un plus grand nombre d'œuvres capitales, exposées à côté de celles des anciens maîtres. Ce n'est pas qu'une pareille comparaison fût sans danger; mais elle serait féconde en résultats, et nous croyons qu'en faisant redoubler les efforts elle ferait aussi éclater plus de puissance.

Nous venons de suivre dans ses transformations successives cette école flamande à qui Van Eyck, Quinte Metsys et Rubens imprimèrent tour à tour le cachet de leur génie, et qu'on voit entrer aujourd'hui dans une nouvelle période de force et de splendeur. Mais, à côté des toiles immortelles de ses grands peintres, Anvers possède aussi d'autres richesses artistiques, et surtout des marbres d'un travail précieux. Bien que limitée dans son développement par les ressources médiocres d'une ville sans palais et sans faste, la sculpture avait encore pu y fleurir, à la faveur de cette popularité que l'art avait acquise et de la magnificence dont la piété publique aimait à entourer les autels. Elle s'associa pour ainsi dire à l'impulsion que la peinture avait reçue de Rubens, et, à partir de ce moment, elle compta aussi ses chefs-d'œuvre.

Les deux Arthur Quellin, l'oncle et le neveu, frères des deux peintres que nous avons cités, tiennent le premier rang parmi les statuaires anversoises du dix-septième siècle; mais c'est au plus jeune qu'appartiennent sans contredit les ouvrages les plus remarquables. L'église de Notre-Dame lui doit une admirable statue de l'évêque Ambroise Cappello; celle de Saint-Jacques un Christ couronné d'épines, qui rappelle sans désavantage la plus sublime création du Titien. Ses figures d'anges, aussi nombreuses que variées, ont une grâce enfantine où la naïveté s'unit à la mollesse. Moins heureux dans sa statue de Dieu le Père, qu'il devait reproduire dans de plus grandes proportions à Bruges, il n'y atteint pas à cette majesté sévère qui fait la gloire de l'art, mais dont le secret n'a été connu qu'à un petit nombre de sculpteurs modernes. En revanche, il sait donner une rare élégance aux compositions mixtes, où l'architecture vient se mêler à la statuaire, comme dans les grands autels et les riches confessionnaux du dix-septième siècle.

Les Verbrugghen, au nombre de trois, le père et ses deux fils, furent contemporains des Quellin, et leurs ouvrages, moins parfaits, ont quelquefois plus de hardiesse. Il faut voir à l'église de Saint-André l'immense autel que Pierre Verbrugghen (le vieux) a chargé d'un véri-

table tableau de marbre. Son génie et celui de ses fils semblaient portés à la sculpture de décoration, si l'on peut appliquer ce nom à un style



plus bruyant que correct et plus dramatique que régulier. Mais dans ce genre, qui n'est pas irréprochable, leurs compositions frappent par une certaine grandeur. Aussi leurs sculptures en bois, ouvrages dont la nature exigeait moins de sévérité, méritent-elles souvent l'admiration que les contemporains leur accordaient.

Nous aurions encore à nommer un groupe nombreux d'artistes dont le ciseau sut animer le marbre : Van Milder, Van Beveren, les de Nole, les Kerrickx, les Vervoort, et, plus près de notre temps, de Cock et Van Geel, dont le dernier fut le maître de Guillaume Geefs. Mais aucun de ces sculpteurs n'eut un talent du premier ordre, et la plupart vécurent à l'époque où la décadence du goût, après avoir égaré l'art, menaçait de l'éteindre. La sculpture aussi eut donc ses mauvais jours. C'est depuis peu d'années qu'elle a commencé à reflourir. Van Geel, né à

Malines au milieu du siècle dernier, donna l'exemple du retour au genre classique auquel était enfin ramené le goût de son temps. Appelé dans sa vieillesse à l'académie d'Anvers, où rien ne présageait encore le réveil de la statuaire, il eut le mérite de tracer la voie aux jeunes maîtres qui font pâlir la vieille renommée de leurs prédécesseurs. Aujourd'hui que cet art semble porté plus haut que jamais en Belgique, l'école anversoise peut encore y prétendre au premier rang.

H. G. MOKE.





VILLES SECONDAIRES
DE LA PROVINCE D'ANVERS.

Depuis que la ville d'Anvers, après avoir recueilli, vers la fin du quinzième siècle, l'héritage de la prospérité commerciale de Bruges, était devenue le centre principal du négoce des Pays-Bas, on



la vit aussi devenir le foyer de la peinture flamande. L'art, ce perpétuel courtisan du luxe et de la richesse, s'y développa et grandit rapidement, au milieu de ces marchands dont les vaisseaux parcouraient toutes les mers, de ces banquiers qui prêtaient leur or à Charles-Quint et à Élisabeth d'Angleterre, de ces opulentes corporations dont Gramaye et d'autres historiographes nous vantent le luxe, de ces vastes établissements religieux dont la splendeur était telle qu'ils n'avaient point de rivaux dans nos provinces.

Les rayons de ce lumineux foyer durent naturellement se répandre dans les villes et dans les localités voisines. Au fond des bruyères de la Campine s'élevaient la splendide abbaye de Tongerlo, et la seigneurie d'Hoogstraeten que Charles-Quint érigea en comté en faveur de la noble maison de Lalaing. Dans la direction de la ville de Louvain on voyait la petite ville de Lierre, dont les riches drapiers possédaient une halle particulière à Francfort; et sur la route de Bruxelles on apercevait l'antique cité de Malines, qui était à la fois le siège du premier corps judiciaire des Pays-Bas et la métropole religieuse de la Belgique. Toutes subirent l'influence de l'art anversois et s'enrichirent de chefs-d'œuvre.

Mais ce fut surtout Malines qui se distingua par le culte qu'elle professait pour les choses de l'art. En 1454, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, avait établi dans cette ville le grand conseil souverain de ses États; la veuve de son fils et successeur, Marguerite d'York, y fixa sa demeure et y mourut en 1503; la tante de Charles-Quint, Marguerite d'Autriche, en qui les poètes, les peintres, les musiciens et les sculpteurs contemporains trouvèrent une protectrice si intelligente et si passionnée, y tint longtemps sa cour et y expira en 1530; plus tard, le roi Philippe II en fit le siège d'un archevêché auquel fut attachée, en 1560, la primatie des Pays-Bas. La présence des hauts personnages dont elle devint ainsi le séjour, y propagea le goût du luxe et par conséquent le goût et l'amour de l'art. Tout nous l'atteste, d'ailleurs, et les débris de ses palais qui achèvent de s'écrouler et les restes des gracieuses habitations du seizième

siècle dont elle a conservé quelques échantillons. Avant la fin du



siècle précédent elle avait déjà produit plusieurs architectes qui avaient rendu célèbre le nom de Kelderman. Les premières années du siècle suivant y virent naître ce merveilleux artiste qu'Albert Durer proclama, en 1520, le premier sculpteur de son temps, maître Conrad, dont malheureusement aucun ouvrage ne nous est

connu, et dont le nom seul nous a été transmis par le registre de la corporation de saint Luc d'Anvers, où il figure à l'année 1536. Plus tard, un autre sculpteur célèbre y vit le jour : ce fut Alexandre Colyns, à qui l'on doit les magnifiques bas-reliefs du monument érigé à la mémoire de l'empereur Maximilien I^{er} dans la cathédrale d'Inspruck

Cependant ce ne fut pas à ses sculpteurs seulement que Malines dut la renommée artistique dont elle jouit au seizième siècle. Elle fut aussi le berceau d'un grand peintre, Michel Van Coxcie, qui naquit en 1499, et qui, après avoir été d'abord élève de Bernard Van Orley, se compléta, à l'exemple de son maître, par l'étude de l'école romaine et s'appropriâ une partie des qualités éminentes qui avaient fait la gloire de Raphaël. A un dessin pur et correct, à une composition sage et réservée, à un style sévère avec grâce et noble sans affectation, à une étude profonde et intelligente de la forme et des sentiments, il joignait un haut mérite d'exécution. Devenu célèbre en Italie, où il laissa plusieurs fresques dans l'église de Santa-Maria dell' Anima et dans celle de Saint-Pierre à Rome, il rentra dans sa ville natale, précédé d'une réputation qui le fit solliciter par François I^{er} de se fixer à la cour du Louvre, et qui engagea Philippe II à lui conférer le titre de peintre royal et à enrichir de ses œuvres les palais royaux d'Espagne.

La ville de Malines n'a conservé de ce maître que trois productions. Malheureusement elles appartiennent à une époque de sa vie où l'âge avait déjà refroidi en lui la chaleur de l'âme et le feu du génie : elles ornent aujourd'hui la cathédrale de Saint-Rombaut. L'une est un triptyque peint en 1587, c'est-à-dire alors que Van Coxcie avait atteint l'âge de quatre-vingt-huit ans. Le panneau principal représente *le Martyre de saint Sébastien*. La figure du saint guerrier est dessinée avec une grande correction ; la tête surtout est remarquable par l'élévation du sentiment et par son expression calme et résignée : elle contraste d'une manière saisissante avec les soldats qui, groupés à l'entour, lui lancent avec acharnement leurs flèches meurtrières. Le paysage au milieu duquel se passe la scène semble lui-même un symbole muet

de la pensée de l'artiste. L'inaltérable beauté de la nature y sourit, douce, grave et sereine, et le ciel est couvert; mais, à travers le voile nuageux de la brume, l'œil du martyr semble entrevoir déjà les éternelles splendeurs de l'autre vie. Sur le vantail gauche est représenté le deuxième acte du drame de la mort de saint Sébastien : c'est le moment où, selon la légende, le pieux martyr, ayant miraculeusement échappé à la mort, se présente au palais de Dioclétien. Il tient dans ses mains les flèches dont il a été percé, mais qui n'ont pu lui ôter la vie, et les montre au persécuteur des fidèles comme pour rendre témoignage de la puissance du Dieu des chrétiens. « Et alors, continue la légende, l'empereur ordonna qu'il fût battu jusqu'à ce qu'il fût mort. » En effet, sur le volet opposé, nous voyons le courageux confesseur du Christ succomber sous les coups d'une massue.

L'autre triptyque de Van Coxcie est également emprunté à la légende. Il est postérieur d'une année à celui qui précède : il représente *le Martyre de saint George*. Sur le panneau central, nous voyons le pieux tribun attaché à une roue qui, mise en mouvement par deux bourreaux, est prête à lui déchirer le corps à des planches armées de pointes de fer. Cet ouvrage est empreint d'un sentiment dramatique vraiment profond. La figure du martyr, intacte encore, attire vivement l'attention du spectateur : on dirait qu'il se contracte à l'approche du moment où les ongles de fer laboureront ses chairs palpitantes, soit qu'il n'ait pas encore achevé de se fortifier contre la souffrance, soit qu'il oublie un instant le prix de la couronne et de la palme que lui montre un ange planant au-dessus de sa tête. Aussi éprouve-t-on, en le regardant, je ne sais quelle inquiétude sinistre ; car la roue tourne et le terrible supplice commence. Un instant encore, et ce beau corps plein de vie sera déchiré par les clous impitoyables qui l'attendent. Les deux bourreaux en éprouvent eux-mêmes un mouvement d'horreur qu'ils ont de la peine à réprimer, tandis qu'un de leurs compagnons, armé d'une cognée, regarde avec attention le saint et s'attend sans doute à le voir faiblir. A gauche sur l'avant-plan se présentent deux soldats, dont l'un montre à son compagnon le martyr dont il semble admirer la foi. A droite, une

foule de soldats qui fuient avec horreur, et plusieurs cavaliers dont les chevaux se cabrent dans un pittoresque tumulte.

Sur l'aile gauche de cette composition nous voyons saint George, son épée au côté, devant le roi de Silène en Libye. Le prince est assis sur son trône, entouré de ses gardes et des anciens de son conseil; il offre des trésors au chevalier par qui sa fille a été sauvée du dragon; mais le généreux disciple du Christ les refuse et les fait donner aux pauvres. Le second volet nous montre le dénoûment de la vie du martyr. Il est agenouillé sur l'avant-plan et un bourreau va lui trancher la tête, tandis qu'on aperçoit dans le fond, au milieu d'un groupe nombreux, la femme du proconsul Dacien qui, frappée de la constance du saint, tombe évanouie en se confessant chrétienne.

Le troisième ouvrage du même maître, que possède la cathédrale de Malines, appartient à la même époque que les deux précédents : il représente *la Circoncision*. Le peintre nous ouvre un temple d'architecture romaine, construit dans le style que s'étaient formulé les artistes de la renaissance : l'espace est obstrué de colonnes de porphyre rouge, de piliers et de pilastres, à travers lesquels on voit se jouer çà et là un rayon perdu du jour. Il est écrasé par un lourd plafond, garni de caissons, et, dans le fond, l'œil se perd dans l'enceinte d'une conque vaguement éclairée. C'est au centre du tableau que la scène se passe, dans une obscurité mystérieuse. Sur l'avant-plan on voit, à gauche, un aveugle à qui un seigneur donne l'aumône, et, à droite, un groupe composé d'une vieille femme qui prie dans un livre et qui est probablement Anne la prophétesse, et d'une mère accompagnée de ses deux enfants, dont l'un est debout derrière elle et dont elle allaite l'autre.

Ces trois tableaux ne peuvent donner qu'une idée incomplète du talent de Michel Van Coxcie, car ils appartiennent aux dernières années de sa vie. Cependant ils sont d'une grande importance pour l'histoire de l'art flamand, comme productions de cette époque transitoire, si curieuse à étudier et si peu expliquée encore, qui sépare les derniers maîtres de l'école de Bruges et ceux qui fondèrent la grande école d'Anvers à laquelle Rubens a donné un nom. Et puis ces pages elles-

mêmes nous révèlent encore les restes d'un grand génie anatomique. En effet, le dessin et le modelé des figures de saint Sébastien et de saint George sont d'une correction et d'une étude peu communes à cette époque en Belgique. Aussi ces deux créations rachètent-elles amplement la sécheresse de couleur et la dureté d'exécution que l'on pourrait reprocher à ces ouvrages, et dont nous ne pouvons, du reste, faire un crime à un artiste presque nonagénaire.

Nous ne parlerons pas d'une série de petits tableaux qui ornent les chapelles disposées dans le pourtour du chœur. Ils appartiennent à la fin du quinzième siècle et au commencement du siècle suivant, et l'on y reconnaît quelques faibles réminiscences des bonnes traditions de l'école de Bruges.

Passons d'un seul trait à Van Dyck, dont la cathédrale de Malines possède une peinture historique qui est regardée comme une des plus belles productions de ce maître. Cette page magnifique, qui, rappelant le style des Vénitiens, date de l'an 1627 et a par conséquent été peinte après que Van Dyck fut revenu d'Italie, représente *le Christ en Croix*. Le moment choisi par l'artiste est celui où le Sauveur, ayant baissé la tête, vient de rendre l'esprit. A la droite de la croix sont disposés un bourreau et un cavalier romain qui, la main appuyée sur sa selle, regarde avec étonnement le Rédempteur. A gauche on voit la belle et gracieuse figure de Madeleine, dont les joues sont sillonnées de larmes et qui embrasse les pieds ensanglantés du Christ. Près d'elle se tient Marie, pâle, morne et regardant le ciel avec une angoisse profonde, que partagent saint Jean, le disciple bien-aimé, et Marie, mère de Jacques.

L'aspect de cette merveilleuse production nous remplit d'une émotion inexprimable. Elle est empreinte au plus haut degré de ce sentiment élégiaque et intime dont Van Dyck, peut-être seul parmi les peintres flamands du dix-septième siècle, possédait si éminemment le secret. Comme composition, c'est une œuvre irréprochable, énergique sans exagération, grande sans être outrée. Le dessin est d'une pureté et d'une noblesse extrêmes. Chaque personnage y paraît avec son

caractère et avec le sentiment qu'il a dû éprouver en ce moment terrible : la Madeleine, ce cœur passionné, qui a tant aimé et dont la parole du Christ a rompu les affections terrestres pour les diriger vers les choses du ciel ; la Vierge, qui souffre en mère et en sainte à la fois, et qui sait qu'elle reverra dans un monde qui ne doit point avoir de fin celui qu'elle a perdu dans ce monde fini ; saint Jean, plus calme, plus résigné, plus homme ; les autres témoins de cette scène lugubre qui y prennent part, les uns avec douleur, les autres avec une admiration pleine d'étonnement ; puis les deux malfaiteurs, attachés à leur croix, qui se tordent dans les dernières convulsions de la mort, tandis que le Rédempteur vient de s'éteindre tranquillement après avoir rempli sa divine mission parmi les hommes. Quand on compare ce tableau à celui que Rubens a peint pour la cathédrale d'Anvers et qui représente le même sujet, on est frappé de la différence profonde que ces deux ouvrages nous révèlent dans le sentiment de ces deux grands maîtres : celui-ci nous remplit d'horreur et d'épouvante, celui-là nous touche et nous émeut. Qui des deux atteint le mieux le but suprême de l'art ? Est-ce l'un qui a la fougue et le génie ? Est-ce l'autre qui parle au cœur et qui remue les fibres les plus intimes de l'âme ?

Mais Van Dyck n'est pas le seul maître qui représente à Malines la grande école d'Anvers : Rubens y figure aussi avec éclat.

L'église de Saint-Jean possède de ce maître une production capitale : c'est *l'Adoration des Mages*. On sait que Rubens a peint treize fois le même sujet. Mais la page splendide devant laquelle nous nous trouvons ici est incontestablement la plus belle et la plus riche de toutes celles qu'il a consacrées à cette scène de l'histoire sainte : elle appartient, d'ailleurs, à la meilleure époque du maître, c'est-à-dire à l'an 1624, comme nous l'atteste la quittance authentique que l'on conserve encore dans l'église de Saint-Jean. La composition comprend environ vingt figures. A droite on voit la Vierge, vêtue d'une robe bleu pâle et couverte d'un manteau bleu foncé : elle est debout et tient devant elle sur un coussin l'enfant Jésus, à qui l'un des mages agenouillé présente une coupe remplie de pièces d'or, vers laquelle la mère dirige la main de son

divin fils. Le roi est enveloppé d'un riche manteau de soie jaune, brodé d'or et garni d'un capuchon d'hermine. A côté de lui et sur l'avant-plan on voit un de ses compagnons, portant une ample robe de pourpre et tenant à la main un vase d'encens : derrière ces personnages sont disposés deux pages. A la droite du mage, qui est agenouillé devant le Sauveur, se trouve le roi more, debout et tenant son bonnet à la main : dans ce groupe se présentent un guerrier revêtu d'une cuirasse et un nègre, qui regardent l'enfant avec une admiration mêlée de respect. Derrière eux on aperçoit onze autres personnages, dont deux descendent les marches d'un escalier et portent des torches allumées. Saint Joseph se tient derrière la Vierge, étonné et ravi de la scène qui se passe devant lui.

Sur l'un des volets est représenté saint Jean l'évangéliste dans la chaudière d'huile bouillante ; sur l'autre, la décollation de saint Jean-Baptiste. Sur l'un des vantaux extérieurs on voit saint Jean baptisant le Sauveur ; sur l'autre, saint Jean l'évangéliste dans l'île de Patmos.

Le pinceau de Rubens a produit peu de tableaux aussi soigneusement terminés que celui-ci. Outre la puissance et la richesse extraordinaires de couleur qui éclatent dans cette œuvre, on y remarque un fini d'exécution que l'on ne retrouve guère dans les grandes compositions sorties de la main de cet artiste. Du reste, le maître lui-même, s'il faut en croire la tradition, ne parlait jamais de cette peinture sans manifester la satisfaction qu'il en éprouvait ; car c'est à l'église de Saint-Jean à Malines qu'il avait coutume d'envoyer ceux qui lui témoignaient l'admiration que ses ouvrages leur inspirait.

Un autre chef-d'œuvre du même maître décore l'église de Notre-Dame : c'est *la Pêche miraculeuse*, qu'il peignit en 1618 pour la corporation des poissonniers de Malines. Cette production est rangée parmi les pages les plus pittoresques que le génie de Rubens ait fournies. Devant le spectateur se développe l'immensité de la mer, que couvre un ciel d'une transparence et d'une légèreté inimitables : quelques oiseaux marins traversent l'air. Au deuxième plan se présente une barque à l'extrémité de laquelle se trouve le Sauveur debout et

revêtu d'un manteau rouge. Devant lui on voit Simon Pierre agenouillé, qui semble lui dire : « Seigneur, retirez-vous de moi, car je suis un homme plein de péchés. » Trois autres pêcheurs sont dans la même barque : l'un la tient immobile au moyen d'une perche ; les deux autres font des efforts pour retenir le filet rempli de poissons, pendant que l'un d'eux fait signe à leurs compagnons, placés dans une barque plus éloignée, de leur venir en aide, et qu'un septième personnage, debout sur la rive qui forme l'avant-plan, tire le filet de son côté.

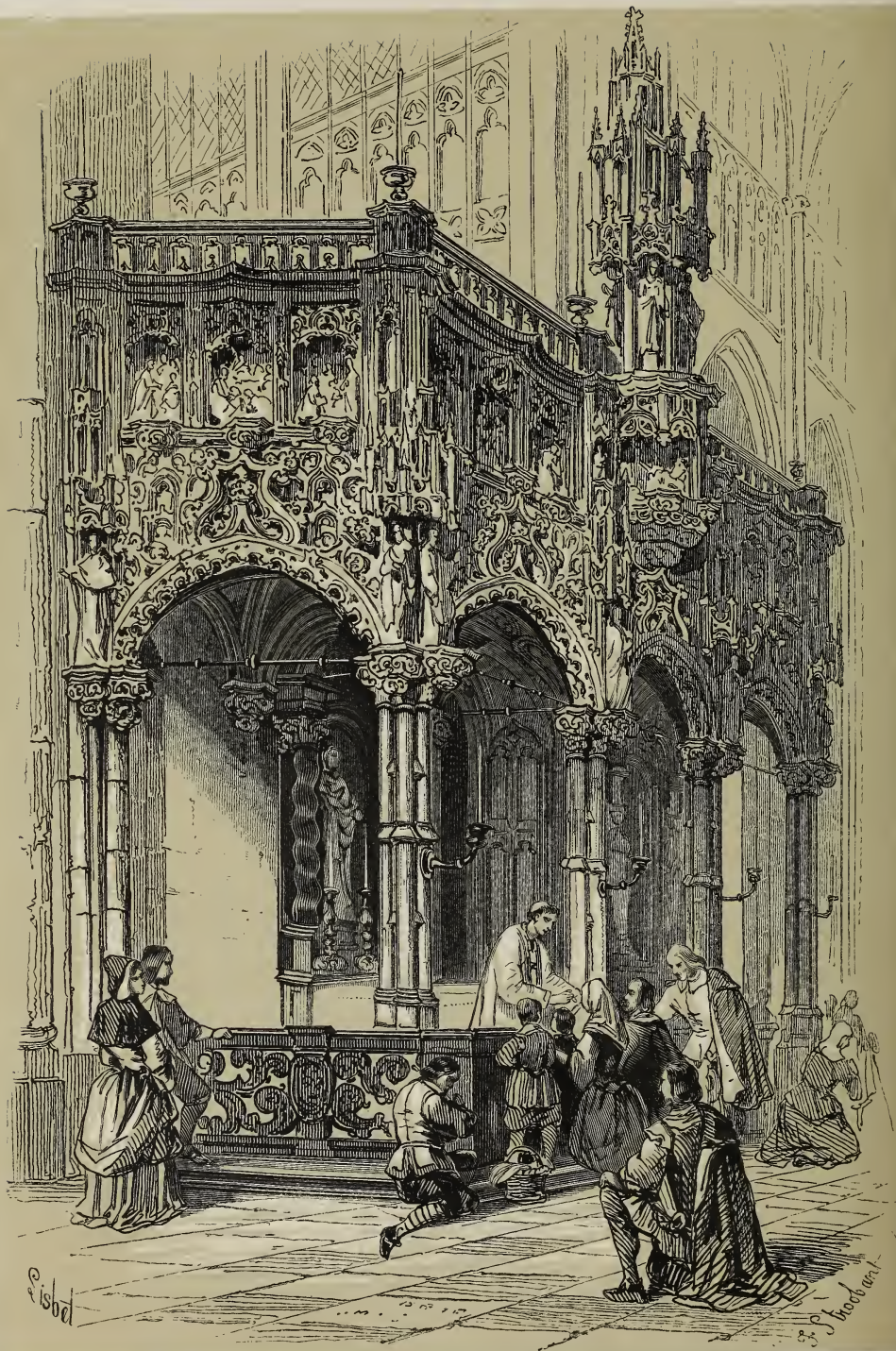
Il est impossible de se représenter une composition plus énergique, plus vivante, plus animée. L'air et la lumière y sont répandus à profusion ; les figures sont d'un dessin énergique et fier, et se détachent avec un relief si puissant qu'on dirait qu'elles sortent de la toile ou plutôt qu'elles agissent et se meuvent dans l'espace. Ajoutons que dans peu d'ouvrages Rubens s'est montré aussi grand coloriste.

Cette magnifique page se complète par deux volets peints des deux côtés. L'une des ailes intérieures représente *Saint Pierre trouvant dans le poisson la monnaie du tribut* ; l'autre *l'Ange et Tobie retirant des eaux du Tigre le poisson dont le fiel doit rendre la vue à son père*. Sur l'un des vantaux extérieurs est figuré *Saint Pierre tenant les clefs*, sur l'autre, *Saint André appuyé sur sa croix et tenant un poisson à la main*.

Plusieurs autres productions importantes de Rubens ornaient autrefois les églises de Malines. Mais les événements qui suivirent la révolution française, vers la fin du siècle dernier, les ont fait disparaître ou les ont dispersées dans des musées étrangers.

Après les ouvrages devant lesquels nous venons de conduire le lecteur, Malines ne possède plus guère de peintures bien remarquables. Car les maigres échantillons du talent de Rombouts, de Crayer, d'Érasme Quellyn, de Lucas François et d'autres que l'on y trouve, sont loin de donner une idée complète et juste du mérite réel de ces maîtres. Quant aux tableaux plus modernes qu'on y signale, ils ne sont là que pour témoigner de la décadence de la peinture flamande pendant le siècle passé et pendant le premier quart de celui où nous vivons.

Après Malines, la ville de Lierre s'enorgueillissait autrefois des

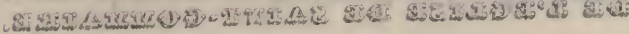


refusent même pour lui dévouer ses églises et ses établissements religieux. Parmi ses trésors on distinguait plusieurs belles compositions de Rubens, telles que *l'Apparition de la Vierge à saint François d'Assise*, dont le panneau central se voit aujourd'hui au musée de Dijon, *la Mort de saint Georges*, qui se trouve aujourd'hui à celui de Bordeaux, et une *Visitation de Marie-Anne* au musée de Liège. De toutes ses collections, l'archevêque de Liège ne conserva que deux tableaux, un *Saint François recevant les stigmates*, l'autre *Sainte Claire*. Ces deux peintures sont d'une exécution assez médiocre, et l'on y remarque déjà le sans-particularité et rapide qui caractérisent celles que le maître produisit pendant sa dernière période. Toutefois elles peuvent se louer de ce qu'elles ne sont pas dépourvues de ce qui constitue le génie du grand peintre flamand.

Il y a de belles choses qui, dans la même église, ont survécu à la destruction que lui fit le temps et les hommes, ne manquons pas cependant de mentionner de brèves que la destruction, même celle au commencement. Le style est de la fin du dix-septième siècle, mais grossier. Le système de décoration a beaucoup de rapport avec celui du jubé de Diamant. Malheureusement ce jubé manquait du caractère noble et relevé qui le caractérisait. Les trois niches qui se trouvent au-dessous de la tribune de la chaire, et dans lesquelles se trouvent des statues de la Vierge qui se voient plusieurs fois. Les statues des quatre Pères de l'Église et des quatre évêques, qui sont au-dessus de la chaire, sont soutenus par des colonnes qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire. Les statues qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire, sont soutenus par des colonnes qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire.

Peu de personnes, depuis que les arts se relèvent, ont été à la recherche de sculptures polychromes dans les églises de Liège, et qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire. Les statues qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire, sont soutenus par des colonnes qui sont au-dessus de la chaire, et qui sont au-dessus de la chaire.

ÉPIQUE



LIERRE.



JUBÉ
DE L'ÉGLISE DE SAINT-GOMMERE.

richesses artistiques qui décoraient ses églises et ses établissements religieux. Parmi ces trésors on distinguait plusieurs belles compositions de Rubens, telles que *l'Apparition de la Vierge à saint François d'Assise*, dont le panneau central se voit aujourd'hui au musée de Dijon, *la Mort de saint George*, qui a été donnée par Napoléon à celui de Bordeaux, et une *Descente de Croix* dont on a perdu les traces. De toutes ces productions, Lierre n'a conservé que deux volets appartenant au premier de ces ouvrages : ils se trouvent dans l'église de Saint-Gommaire et représentent, l'un *Saint François recevant les stigmates*, l'autre *Sainte Claire*. Ces deux peintures sont d'une exécution assez lâchée, et l'on y remarque déjà le faire particulier et rapide qui caractérise celles que le maître produisit pendant sa dernière période. Toutefois elles portent ce cachet de vie et se distinguent par cette énergie de dessin qui constituent le génie du grand peintre flamand.

Parmi les belles choses qui, dans la même église, ont survécu au double travail de destruction que font le temps et les hommes, ne manquons pas d'appeler l'attention du lecteur sur le magnifique jubé dont elle est ornée. Le style ogival fleuri a laissé en Belgique peu d'ouvrages aussi gracieux. Le système de décoration a beaucoup de rapport avec celui du jubé de Dixmude. Malheureusement ce joli monument du seizième siècle est très-endommagé. Les treize niches qui s'y trouvent adaptées sont vides et dépeuplées, et l'œil y cherche en vain les scènes de la Passion qui y étaient placées autrefois. Les statuettes des quatre Pères de l'Église et des quatre évangélistes, qui sont posées sur les chapiteaux qui soutiennent les arcades, ne sont pas non plus toutes de l'époque même où ce petit chef-d'œuvre fut construit. Espérons qu'une restauration plus intelligente que la plupart de celles que nous avons vu opérer jusqu'à ce jour à nos anciens monuments d'architecture, lui rendra enfin sa forme et son aspect primitifs.

Peu de provinces belges ont été aussi riches que celle d'Anvers en sculptures gothiques, grâce aux opulentes abbayes qui y étaient établies. Parmi celles qu'on y remarque encore et qui sont réellement d'admirables choses, nous signalerons les deux autels en bois qui ornent

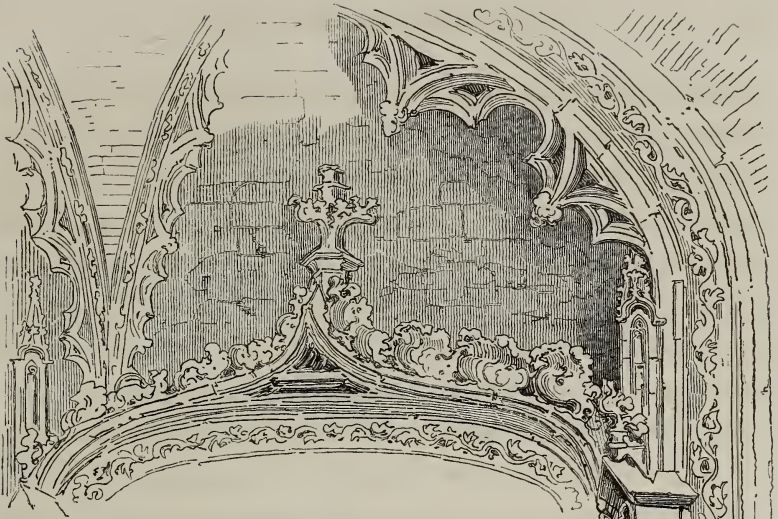
l'église de Sainte-Dymphne à Gheel, l'autel de la chapelle de Saint-Quintin, au hameau de Saint-Léonard près de Brecht, et celui de l'église de Herenthals. Ce sont des bouquets de statuettes où la fantaisie et le sentiment des anciens maîtres flamands se manifestent dans toute leur richesse, et où la naïveté le dispute à la grâce et à la poésie.

Les brillants vitraux de l'église d'Hoogstraeten, et les restes de ceux qui rayonnent dans les ogives du chœur de Saint-Gommaire à Lierre, sont aussi d'éclatants témoignages de l'art et du talent de nos anciens peintres verriers. Malheureusement le vandalisme des hordes républicaines de 1794 y a apporté d'irréparables dommages.

C'est surtout l'antique abbaye de Tongerlo qui présente des traces douloureuses de leur passage. Cet établissement religieux, qui était encore, dans le cours du siècle passé, un des plus riches qu'il y eût dans nos provinces, était, selon les mémoires du temps, un véritable musée, auquel, depuis le quinzième siècle, tous les meilleurs artistes flamands avaient fourni des ouvrages. On y voyait des tableaux de nos plus grands peintres, et des productions de nos plus célèbres sculpteurs. L'église possédait un tabernacle que les deux savants voyageurs bénédictins ont proclamé « la plus belle chose qu'on puisse voir, » et qui était à lui seul un entassement de chefs-d'œuvre, c'est-à-dire une aiguille composée de cinq cents statues de marbre et d'albâtre. On y voyait aussi une répétition de *la Cène* de Léonard de Vinci, peinte sur toile par cet artiste célèbre pour le roi d'Angleterre Henri VIII.

De toutes ces richesses il n'a survécu que six panneaux, qu'une ancienne tradition attribue à Quinte Metsys, mais dont l'authenticité est assez difficile à constater sous la couche épaisse de fumée qui les couvre. Ils représentent plusieurs scènes de la vie de sainte Dymphne d'Irlande, patronne de la Campine.

ANDRÉ VAN HASSELT.

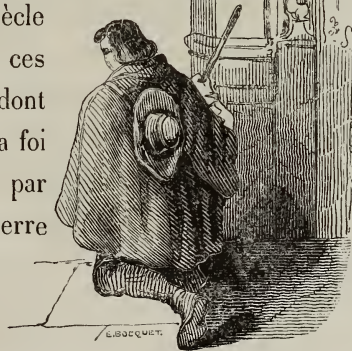


PROMENADE ARTISTIQUE

D A Y S

LES PROVINCES DE LIÈGE, LIMBOURG, NAMUR, LUXEMBOURG ET HAINAUT.

S'il fallait en croire les écrivains qui se sont occupés jusqu'à ce jour d'explorer les annales de l'art en Belgique, les villes de Bruges et d'Anvers auraient seules eu le privilège de fournir de grands sculpteurs et des peintres illustres, et les deux écoles qui ont successivement fleuri, depuis le quinzième siècle jusqu'à la fin du dix-septième, dans ces glorieuses cités, seraient les seules dont notre patrie puisse s'enorgueillir. Sur la foi d'un mot, lancé peut-être au hasard par Van Mander dans la biographie de Pierre Vlerick, ils ont été jusqu'à refuser à la race wallonne tout entière le sentiment



de la couleur, et ils ont cru se montrer bien généreux en ne révoquant pas en doute les précieuses dispositions musicales qui l'ont toujours fait distinguer parmi les peuples des Pays-

Bas. Mais l'étude de l'histoire de l'art belge nous prouve que cette assertion est très-contestable, sinon dénuée de tout fondement sérieux.

En effet, depuis les temps les plus reculés, le génie wallon s'est signalé dans toutes les manifestations diverses de l'art, et il a produit des peintres, des sculpteurs et des architectes dignes d'être placés à côté de ceux que la race flamande a fournis. Les monuments religieux dont Liège, Mons et Tournai peuvent se glorifier, en sont les irrécusables témoins. Les ciselures merveilleuses qui se conservent dans les églises des provinces auxquelles ces villes appartiennent en sont aussi des preuves convaincantes. Et si Liège fut, au seizième siècle, le siège d'une école de peintres qui jeta un grand éclat à côté de celle d'Anvers, Tournai en posséda une deux siècles plus tôt, qui, selon les registres de la corporation récemment découverts par M. Dumortier, attirait non-seulement de Bruges, de Harlem et d'autres villes des Pays-Bas et de France, mais même de l'Italie, des artistes qui venaient s'y perfectionner, alors que l'ancienne capitale de la Flandre, à peine veuve des frères Van Eyck et des maîtres fameux qui se formèrent sous leur discipline, couvrait sous son aile la gloire mystérieuse d'Hemling. Malheureusement on n'a pu retrouver jusqu'à ce jour aucune œuvre signée d'un des noms célèbres autrefois dans l'école tournaisienne. Et cependant qui pourrait dire quelles gloires ont disparu avec eux, et si plus d'un artiste contemporain, dont la mémoire nous est chère, ne tire pas aujourd'hui de leurs productions la partie la plus belle de sa renommée ?

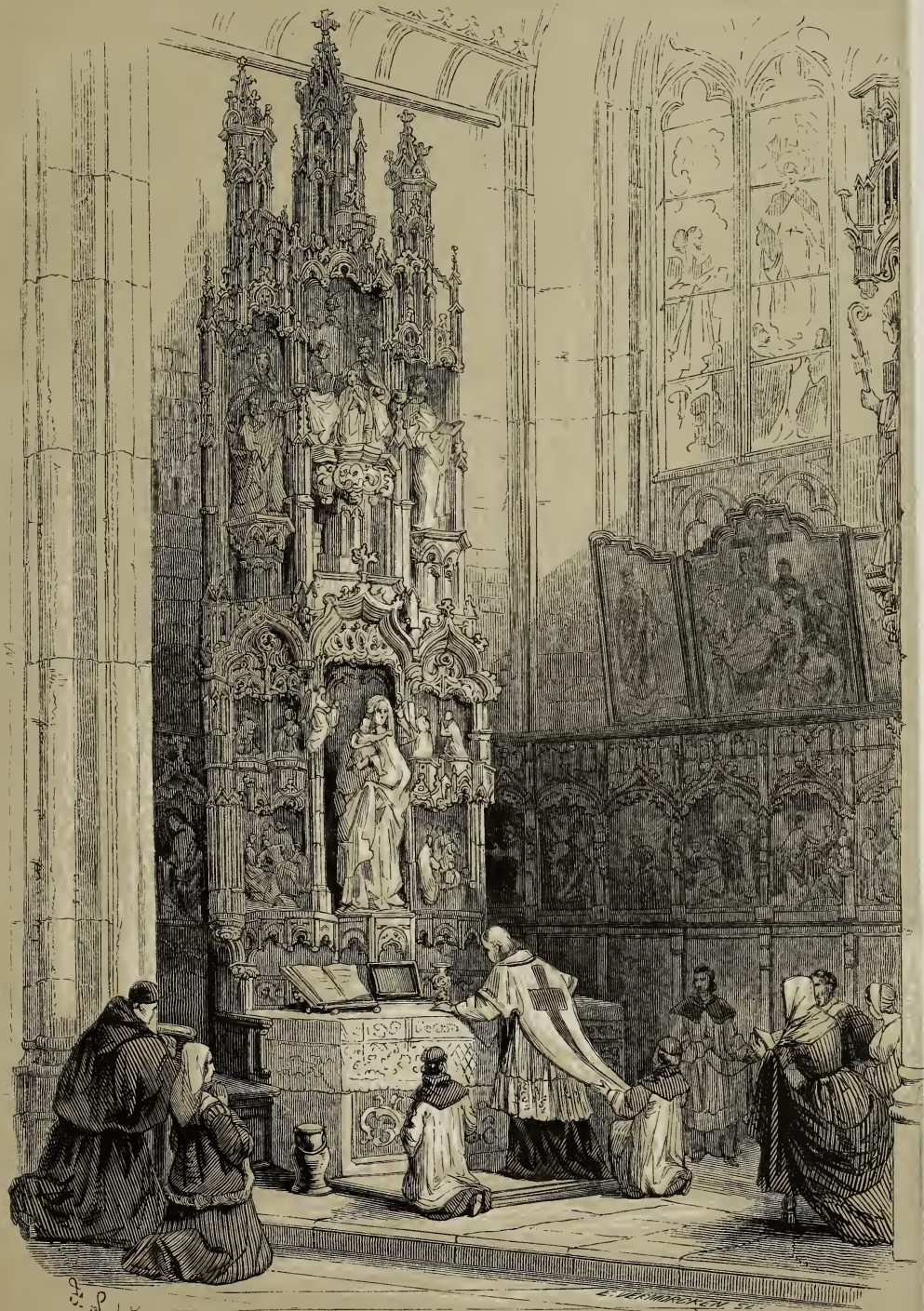
Nous allons successivement énumérer au lecteur les richesses artistiques qui on survécu dans les provinces dont le nom est écrit en tête de cet article. Elles sont peu nombreuses à la vérité, parce que mille causes de destruction, guerres, incendies et pillages, les ont fait disparaître.

En sortant de la province d'Anvers, nous traversons rapidement le Brabant, et, en nous dirigeant vers Liège, nous laissons à notre gauche la province de Limbourg. Là le voyageur artiste visitera l'humble bourg de Maeseyck qui rêve paisiblement, penché sur le miroir vert

MONS.



ALTAR
DANS L'ÉGLISE DE SAINTS-WAUFORD.



9. P. 45

W. J. M. ROXEN

de la Meuse, sans songer qu'il donna le jour aux deux illustres frères qui fondèrent l'école de Bruges. Sur un plan plus rapproché, il verra s'élever au bord du même fleuve l'antique ville de Maestricht, où florit, au commencement du treizième siècle, une école de peinture dont les romanciers contemporains font une rivale de celle de Cologne. Enfin, plus près encore de la limite qui sépare le Limbourg de la province de Liège, il saluera la cité de Tongres, dont *la Belgique Monumentale* lui a déjà signalé l'intéressante église avec son admirable cloître roman, et son trésor rempli de précieux reliquaires.

Nous voici à Liège.

Les vieux monuments qui s'y pressent en foule, et dont la physiologie antique et variée se révèle au premier coup d'œil, malgré les restaurations et les reconstructions partielles qu'on y a faites, témoignent de l'éclat que répandit autrefois l'art des architectes dans cette cité épiscopale. Leur existence seule suffit pour nous donner une idée de la faveur que les autres arts y ont dû trouver, et ces constructions elles-mêmes nous éclairent sur le caractère des transformations diverses qu'ils ont dû subir. Car l'architecture, il est presque inutile de le dire, est l'art générateur de tous les arts : elle les abrite, elle les protège, elle leur impose même despotiquement certaines lois de développement dont il est impossible de méconnaître l'action souveraine. Dans l'antiquité, les proportions colossales de l'architecture des Égyptiens n'ont-elles pas déterminé les proportions colossales de la sculpture chez ce peuple ? Le style élégant et harmonieux de l'architecture grecque n'a-t-il pas provoqué l'exquise perfection de la statuaire hellénique ? Chez les Romains, ces deux arts n'ont-ils pas suivi une direction identique ?

Mais voici que les premiers siècles de notre ère viennent changer toute la face de l'art. Le christianisme s'est installé dans les palais des empereurs, et les formes nouvelles de ce culte imposent à l'architecture des formes nouvelles aussi. Elle emprunte aux basiliques romaines leur disposition qui se prête à merveille aux exigences des cérémonies chrétiennes, auxquelles il faut de vastes espaces où puissent se réunir

tous les fidèles. Bientôt Sainte-Sophie de Constantinople devient le modèle et le type essentiel du style byzantin, tandis que, dans l'Occident, se formule, sous l'influence des moines anglo-saxons, le style roman, autre dégénération de l'architecture romaine, mais d'un caractère plus lourd et plus trapu. La sculpture qui s'y adapte en contracte je ne sais quelle physionomie roide et pesante, et la même influence agit nécessairement sur la peinture, qui a commencé à prendre à son tour une grande importance dans la décoration intérieure des églises chrétiennes. Enfin le treizième siècle arrive, et voilà que l'architecture subit une transformation radicale. L'ogive, qui devient la figure fondamentale des édifices, fait jaillir dans l'air ses arcs élancés. La sculpture et la peinture suivent le mouvement qui les entraîne, et se modifient aussi. Leurs figures épaisses et ramassées, si bien en harmonie avec les formes lourdes et massives du style roman, s'allongent et deviennent plus sveltes pour s'approprier aux lignes effilées et hardies que le style ogival a introduites. En même temps, à côté du sentiment hiératique dont l'art est empreint, un autre sentiment se fait jour et donne naissance à un art démotique dont l'expression suprême sera atteinte dans les œuvres de nos sculpteurs qui, dans le cours du quinzième siècle, attacheront leurs spirituelles et souvent narquoises créations à la façade de nos hôtels de ville, aux portails de nos cathédrales, aux chaires et aux stalles de nos églises. L'art nouveau dont nous parlons ici se révèle avec éclat dès le treizième siècle. En effet, l'église et le château ne sont plus les dépositaires exclusifs de la richesse et de la puissance. Le tiers état vient de naître et de commencer son rôle. Il n'a point de traditions à consacrer, lui, né d'hier et parvenu sans aïeux. Il laisse aux prêtres l'Histoire sainte, la Bible et les légendes, ces fleurs charmantes brodées autour des éternelles vérités du dogme. Il laisse aux barons le souvenir de leurs grands coups d'épée donnés dans les croisades et celui de leurs luttes féodales. Mais à lui le genre avec ses inépuisables fantaisies; à lui surtout les scènes goguenardes du roman du Renard, qui vient de revêtir une forme nouvelle et qui déborde de toutes parts, qui installera bientôt, en guise de gargouilles,

ses grotesques héros sur les toits des monuments civils et religieux, qui les accrochera aux chapiteaux des colonnes, et les placera même sur les tabernacles des autels et sur le pied des calices.

C'est dans cette double direction que nous voyons l'art belge marcher ouvertement dès cette époque. Mais, vers la fin du quinzième siècle, lorsque les barbares conquérants de Byzance eurent fait refluer en Occident les derniers dépositaires de la science et des lettres grecques, voilà que toute l'Europe se retourne avec un incroyable enthousiasme vers l'antiquité. La littérature du moyen âge disparaît pour faire place à la littérature des Grecs et des Romains. L'architecture succombe à son tour. Le style ogival fait des efforts désespérés pour se maintenir : il se pare d'un luxe inouï d'ornements ; mais c'est la victime qui se couronne avant de mourir. Un style nouveau naît et se propage. Tout l'art change et se modifie. Aussi les artistes flamands vont tous s'abreuver aux sources que Florence et Rome ont fait jaillir. Tous s'imprègnent des idées de la renaissance. Ils se révoltent de toutes parts contre ce superbe dédain de la chair que le moyen âge manifestait dans ses productions. Ils se livrent avec un indicible entraînement au culte du beau physique et à la déification de la forme. Ils deviennent tout à fait païens, et l'église belge, effrayée de l'invasion de l'esprit mythologique dans l'art religieux, pousse un cri d'alarme par la bouche du concile de Cambrai.

Dès lors le rôle de l'art ancien était fini en Belgique. Ajoutons que la propagation des idées de la réforme précipita le moment de cette décadence. En effet, nous voici en plein seizième siècle, au milieu du choc des doctrines et des principes politiques et religieux qui se combattent sur notre sol. Voilà que la fureur des iconoclastes se déchaîne dans nos villes. Ce qui échappe à leur rage effrénée est dévoré par les guerres civiles, plus furieuses encore.

Mais, en 1609, se conclut la trêve de douze ans, et ce moment de répit, ménagé dans la longue bataille qui dévasta la Belgique pendant quatre-vingts ans, vit enfin s'élever un homme qui réunit les éléments épars de l'esprit flamand, et, après les avoir retrem্পés aux sources

italiennes, fonda cette splendide école d'Anvers, dont la gloire brille, depuis deux siècles, d'un éclat que rien n'a pu éclipser : cet homme fut Rubens. Titan du royaume de l'art, génie qui a embrassé tous les genres, il surpassa les Vénitiens par la couleur, les Florentins par l'énergie de l'ordonnance, et il n'a point de rival pour l'audace, la vigueur et la richesse de la composition. Mais cet art nouveau, qu'il vient de formuler, est un art tout éclectique, comme l'est l'architecture du dix-septième siècle. Aussi, Rubens disparu, l'unité du nouvel art flamand disparut aussi. Ses élèves se partagèrent son domaine, comme les capitaines d'Alexandre le Grand s'étaient partagé son empire. Au génie succéda le talent. Les traditions s'affaiblirent par degrés, et bientôt, grâce aux malheurs politiques qui affligèrent notre patrie, elles s'éteignirent entièrement. Enfin l'art tombe dans une barbarie complète où plus un grand nom ne rayonne.

L'esquisse rapide que nous venons de tracer sera le cadre dans lequel nous allons enchâsser la description des principales richesses artistiques qui restent dans nos provinces wallonnes.

Quand on examine dans un ordre chronologique toute la série des monuments anciens qui survivent dans ces provinces, depuis la cathédrale de Tournai jusqu'au portail que la renaissance a adapté à l'église de Saint-Jacques à Liège, on voit qu'ils présentent une suite complète de constructions empreintes de tous les styles qui se sont succédé en Belgique depuis le onzième siècle jusqu'au seizième, et dont on pourrait étudier en elles les transformations successives.

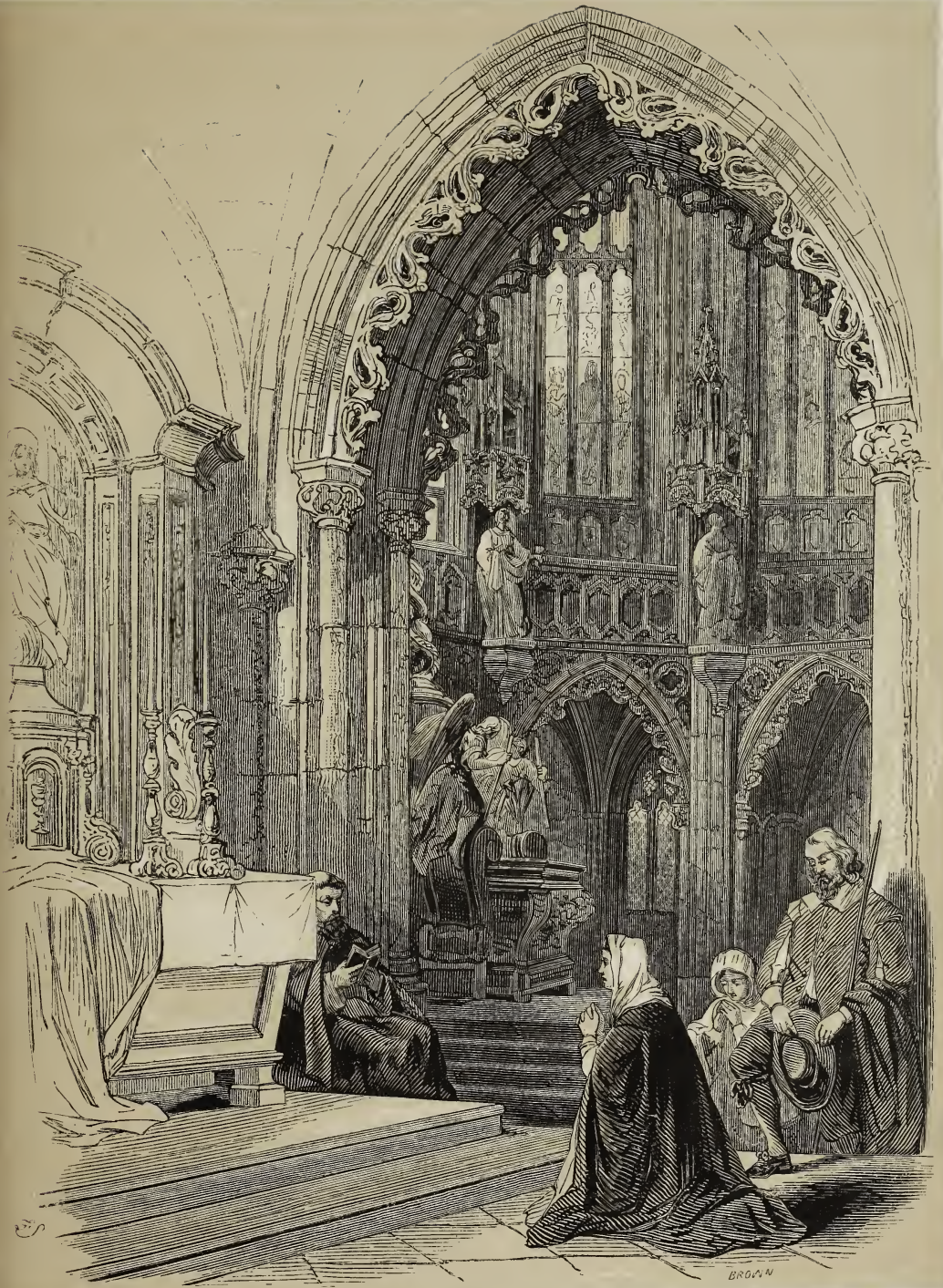
L'art de la sculpture a subi fatalement la loi de ces transformations architectoniques.

Les plus anciens ouvrages sculptés en pierre qui nous soient connus dans la partie wallonne de la Belgique sont ceux qui décorent les portails de la cathédrale de Tournai et qui appartiennent en grande partie au onzième siècle. Ceux qui ornent l'entrée septentrionale sont les plus intacts. Les sujets qu'ils représentent sont des épisodes tirés de l'Ancien Testament, des animaux fabuleux, des scènes de chasse, des caricatures, enfin des représentations dans lesquelles les uns ont cru

LIEGE.



ÉGLISE DE SAINT-JACQUES.



reconnaître des traits satiriques contre les Normands qui détruisirent le premier temple, dont la cathédrale actuelle a pris la place; les autres, des traditions mérovingiennes et les images de Sigebert, Frédégonde et Chilpéric. Quel que soit le sens de ces figures guerrières, infernales ou fantastiques, elles sont d'une exécution qui est digne de l'étude des historiens de l'art : elles forment une assez grande saillie sur le champ de la pierre : mais, au lieu d'être relevées en bosse, elles sont aplaties et couvertes de nombreuses entailles parallèles ou brisées. Aussi paraissent-elles plutôt gravées que sculptées, et elles ressemblent, plus que ne le font communément dans le Nord les sculptures en pierre, au travail des ornements de métal qui décorent la porte coulée de la basilique de Saint-Paul à Rome, ou ceux qui se trouvent dans l'église de Saint-Marc à Venise¹.

C'est également du onzième siècle que datent les sculptures qui décorent l'ancien portail adapté au chevet de l'église de Notre-Dame à Huy. Cette construction, qui est, selon toutes les probabilités, un reste de l'ancienne église consacrée en 1066 par Théoduin, évêque de Liège, appartient à la première période du style ogival primaire. Elle se compose d'une arcade ogivale dont le tympan est orné de trois scènes tirées du Nouveau Testament. Les deux principales représentent la Nativité et l'Adoration des Mages. La troisième figure Hérode ordonnant le massacre des innocents. Ces sculptures en haut-relief sont d'un travail remarquable pour l'époque à laquelle elles appartiennent. Mais ce qui est plus digne de l'attention des archéologues, ce sont les trois grandes statues en pierre posées sur les colonnes qui forment le meneau et les pieds-droits de l'arcade : elles figurent la Vierge, saint Materné et saint Domitien, créations d'un grand style, sévères et empreintes d'un rare sentiment de noblesse.

C'est à la première moitié du siècle suivant que nous rapportons l'admirable châsse de saint Remacle que possède l'église de Stavelot. Elle est en argent doré et présente la forme d'une petite église d'en-

¹ SCHNAASE, *Niederlaendische Briefe*, page 450.

viron sept pieds de longueur sur deux de largeur et un peu plus de trois de hauteur. Le toit, dont le dos et les bords sont ornés d'une crête de fleurons, est divisé en huit compartiments où sont représentées les scènes principales du Nouveau Testament. Chacune des parois latérales est divisée en sept arcades romanes surmontées de chevrons émaillés, sous lesquels sont assises autant de statuettes représentant les douze apôtres, saint Remacle, fondateur de l'abbaye, et saint Lambert, patron du pays de Liège. A l'une des petites faces on voit la Vierge ayant sur ses genoux l'enfant Jésus. Au côté opposé se trouve le Christ placé sur un trône, tenant à la main le globe de la terre et foulant à ses pieds le démon. Sa tête, qui porte l'empreinte du type byzantin, se découpe sur un nimbe crucifère émaillé.

Il nous serait difficile de donner une idée complète de cet ouvrage, qui n'est pas moins prodigieux par la richesse et la variété des émaux et des ornements en filigrane qui le décorent, que par l'exquise finesse et le style énergique du travail. Aussi ne croyons-nous pas exagérer en mettant cette production au rang des plus belles en ce genre qu'il y ait en Occident.

Dans le siècle suivant, le style de la sculpture ne subit pas de notables modifications, comme nous le prouvent les fonts baptismaux de l'église de Saint-Barthélemy à Liège. Cet ouvrage, jeté en fonte, date de l'an 1112, et est dû à Lambert Patras, l'un de ces artistes dinantais qui se rendirent si célèbres au moyen âge par les vases, les bassins, les lutrins et les candélabres en cuivre coulé dont ils enrichirent les palais et les églises. Dessiné à l'imitation du grand cuvier d'airain du temple de Salomon, il est posé sur douze bœufs de cuivre. Sur le bassin sont représentées cinq scènes de la vie des apôtres. La première représente Saint Jean-Baptiste prêchant au peuple de la Judée; la seconde, Saint Jean qui baptise au bord du Jourdain; la troisième, le Baptême du Sauveur; la quatrième, Saint Pierre baptisant le gentil Corneille le centenier; et la cinquième, Saint Jean l'évangéliste qui donne le baptême au philosophe Craton, d'après le faux évangile de Melitus. Plusieurs inscriptions, tirées des évangiles et des actes des

apôtres, sont répandues entre les groupes et servent à les expliquer ¹.

Le relief des figures est extrêmement saillant, aussi les têtes en ont-elles trop souffert pour qu'on puisse apprécier convenablement le caractère que l'artiste y avait imprimé. Mais, en revanche, les proportions des corps sont parfaitement observées, les draperies sont d'un style noble, enfin les poses et le mouvement des personnages sont d'une franchise et d'une animation telles qu'on dirait que le souffle de quelque réminiscence antique a passé sur cette œuvre.

Nous ne finirions pas s'il nous fallait énumérer toutes les richesses produites par la ciselure, l'orfèvrerie et la sculpture du moyen âge en Belgique, et conservées encore en grande partie dans les trésors de nos églises. L'étude de ces pièces est indispensable à qui veut chercher à comprendre l'esprit, la marche et le développement de l'art dans nos provinces. Mais nous ne pouvons faire ici des dissertations dont la place est ailleurs. Aussi, hâtons-nous d'arriver à la merveilleuse collection de reliquaires qui se conservent dans la maison des Sœurs de Notre-Dame à Namur. Là nous voyons l'art du moyen âge éclater dans toute sa magnificence et avec toute la richesse de son inépuisable fantaisie. On reste confondu devant la prodigieuse variété de formes que présentent ces châsses, ces ostensoirs, ces vases, ces calices, niellés, filigranés, ciselés, émaillés, ornés enfin de tout ce que le luxe de cette époque avait imaginé de splendide. La plupart de ces pièces appartiennent à la première moitié du treizième siècle, et elles proviennent toutes de l'ancien prieuré d'Oignies-sur-Sambre. Quelques-unes, et ce ne sont pas les moins admirables, sont dues à un moine de ce monastère, artiste obscur, qui, dans la solitude de son humble cellule, passa sa vie à produire ces miraculeux chefs-d'œuvre, se bornant à y graver son nom, *frater Hugo*, accompagné de ces mots : *Orate pro me*. Le morceau qui nous a le plus préoccupé est un missel dont la couverture est une véritable merveille d'orfèvrerie. Il présente, de manière à

¹ Voy. *Notice sur les fonts baptismaux de l'église de Saint-Barthélemy à Liège*, par André Van Hasselt. (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. XIII, 1845.)

frapper celui qui le regarde, le double caractère que prit si décidément l'art belge au treizième siècle. L'encadrement appartient en plein à ce style que nous avons appelé démotique : ce sont des feuillages à travers lesquels se précipitent des cerfs, des daims, des chiens de chasse et des chasseurs, avec une turbulence, une vivacité, une animation incroyables. Puis, au milieu de ce mouvement, de cette agitation, qui est en quelque sorte l'image du monde terrestre, vous apparaissent, graves et sévères, plusieurs figures de saints offrant toute la roideur et l'immobilité typiques que le style hiératique avait emprunté aux traditions byzantines. Production faite pour exciter l'admiration de tous, œuvre sincère et pieuse dans laquelle l'humble moine d'Oignies semble avoir mis toute son âme, comme nous le fait croire d'ailleurs cette touchante inscription qu'il y a tracée à côté de son nom :

Alii Christum ore canunt, ego cano arte fabrilī meā. 1228.

Après nous être extasiés dans la contemplation des richesses de ce musée religieux, irons-nous explorer, dans le trésor de la collégiale de Huy, ce qui a survécu des dons précieux qu'y déposa l'évêque Théoduin en 1066 ; dans ceux des églises de Tongres et de Maestricht, ce qui y reste de leurs reliquaires du moyen âge ; dans celui de la cathédrale de Liège, les témoignages de la générosité de ses évêques et de la munificence des princes étrangers ; dans celui de Saint-Aubin à Namur, ce qu'il a gardé des souvenirs de son comte Henri II, empereur de Constantinople ; dans celui de Notre-Dame de Tournai, l'antique châsse de saint Éleuthère ? Irons-nous recueillir, à travers les provinces dont nous nous occupons ici, ce que leurs temples ont conservé de cette prodigieuse quantité d'inappréciables orfèvreries, dont tous nos chroniqueurs se complaisent à vanter la magnificence et à raconter l'origine ? Cette recherche nous entraînerait trop loin, et des volumes ne nous suffiraient pas. Aussi bornons-nous à signaler, à côté des artistes inconnus, des mains de qui sortirent tous ces chefs-d'œuvre, le sculpteur dinantais Jehans Joses, qui florit au quatorzième siècle et qui a laissé

dans l'église de Tongres un lutrin et un énorme chandelier, dont l'élégante ciselure a malheureusement souffert d'irréparables dommages par le frottement auquel elle est exposée depuis plus de trois siècles et demi : les orfèvres-sculpteurs Dellepierre, Felem, Godèle, Horne et Zutman, qui, au quinzième siècle, enrichirent de leurs productions les églises de Liège, et le fondeur tournaisien, maître Willaume Lefèvre, dont nous avons déjà lu le nom sur les fonts baptismaux de l'église de Hal, et dont nous retrouvons, dans celle de la petite ville de Saint-Ghislain en Hainaut, un charmant lutrin en cuivre, ciselé en 1442.

C'est au commencement du seizième siècle que doit appartenir le retable en bois que l'on voit dans l'église de Saint-Denis à Liège. Car cet ouvrage porte le cachet de la sculpture de cette époque, et l'on y remarque un grand nombre de figures qui semblent sorties du crayon d'Albert Durer. Il constitue la partie médiane d'un triptyque, malheureusement dépouillé des volets dont il était primitivement garni, et se compose de deux séries de compositions diverses, dont les unes se rapportent à l'histoire du Christ et dont les autres sont tirées de la légende de saint Denis, depuis le moment où il se fait baptiser avec son épouse Damare par l'apôtre saint Paul, jusqu'au moment où les soldats du proconsul Fescennius l'arrêtent avec ses disciples Rustique et Éleuthère. Ces différentes petites scènes sont composées avec un sentiment peu commun. La naïveté et la grâce dont elles sont empreintes y donnent un charme infini. Mais que dire de la délicatesse du travail et de la profusion merveilleuse d'ornements architectoniques que l'artiste a répandus dans les loges où ces petites compositions sont enchâssées ? Car il semble avoir voulu les orner de tout ce que le style ogival fleuri présente de plus riche, de plus abondant, de plus touffu.

Dès le même siècle, l'art wallon entre dans la grande voie de la renaissance ; mais, dès ce moment, il prend une direction qui s'écarte de plus en plus de celle où chemine l'art flamand. Il s'attache principalement à suivre les maîtres italiens et à s'élever au style héroïque qu'ils viennent d'inaugurer.

Le sculpteur qui montre dans son développement le plus complet ce

style nouveau est Jean Delcour. Né vers le milieu du dix-septième siècle, c'est-à-dire à une époque où les bonnes traditions de l'art commençaient déjà à s'affaiblir en Italie, il s'adressa jeune encore à cette belle école romaine, dont les lignes pures et nobles sont, pour le sculpteur surtout, un inépuisable motif d'étude. C'est de Raphaël particulièrement que son esprit paraît avoir subi l'influence souveraine. De là cette élégance et cette pureté de contours, cette vérité et cette noblesse d'expression et de caractère, ce choix savant et sévère de draperies dont on est frappé à la vue des bonnes productions de Delcour.

Il existe un grand nombre d'ouvrages de cet artiste dans les différentes provinces de la Belgique ; mais nous regardons comme ses deux plus beaux titres *la Vierge* qui orne la fontaine de Vinave d'Ille à Liège, et *le Christ au tombeau* qui se trouve dans la cathédrale de Saint-Paul.

Ces deux sculptures sont de la plus belle époque de Delcour : elles datent de l'an 1696. La première, qui est un groupe en bronze de grandeur naturelle, semble une réminiscence du style romain, tant il y a de grâce, de poésie et de pureté dans la figure de la Vierge divine. L'enfant est modelé avec une finesse exquise, et posé dans les bras de sa mère avec un abandon charmant. Les draperies sont ajustées avec un goût parfait. Au mouvement flottant que l'artiste y a donné, on dirait que le souffle du vent les agite, et l'ensemble y emprunte une vie et une animation réelles.

La statue de marbre que possède la cathédrale représente *le Christ au tombeau*. Cette magnifique production est aussi remarquable par l'élévation du style et par la profondeur du sentiment que par la beauté de l'exécution. Par cette œuvre, Delcour s'est placé dans son art à la hauteur que Van Dyck a atteint dans le sien par les admirables *Pietà* qu'il nous a laissées.

Nous pourrions mentionner plusieurs autres productions propres à faire connaître le talent du sculpteur liégeois sous une autre face. Dans celles que nous venons de citer il s'est présenté sous son véritable jour : artiste essentiellement élégiaque, et réussissant surtout dans les motifs qui appartiennent à cet ordre de sentiments dans lesquels il y a

des larmes et des battements de cœur. Cependant il a plusieurs fois abordé une autre région de l'art : celle de la force et de l'énergie. Mais là il tombe dans l'exagération. L'idéaliste de l'école romaine disparaît pour faire place au matérialiste de l'école expirante de Florence. Son style devient le style furieux de Bernini : témoin, entre autres, le *Saint Jean-Baptiste* qui orne la fontaine de ce nom à Liège.

La sculpture wallonne ne finit pas avec Jean Delcour. Elle trouva de nobles soutiens dans le Liégeois Pierre Defraïne, qui fut disciple de François Duquesnoy et qui passa une partie de sa vie au service de la reine Christine de Suède, et dans ces célèbres graveurs de médailles, ses compatriotes, Varin et Duvivier, qui furent seuls jugés dignes de graver les monnaies de Louis XIII et de Louis XIV.

La peinture n'a pas jeté moins d'éclat dans les provinces où nous nous sommes chargé de guider le lecteur. Elle y fut en honneur depuis le dixième siècle. Le chroniqueur Anselme, qui florissait vers l'an 1150, fait mention d'une peinture qui représentait *la Guérison miraculeuse de l'évêque de Liège Éracle*, et qui ornait l'église que ce prélat fit ériger, en l'an 962, à saint Martin de Tours, par l'intercession duquel il avait recouvré la santé. Un autre chroniqueur, Gilles d'Orval, parle d'un artiste italien, Jean, que l'empereur Othon III amena en Occident pour peindre l'intérieur de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et qui décora le *cancellum* de l'église de l'abbaye d'Orval dans le Luxembourg. Il mentionne ailleurs les riches peintures qui ornaient la cathédrale de Liège et qui, détruites par un incendie en 1185, représentaient des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des épisodes tirés de l'histoire de l'Église et des actes mémorables de la vie de différents pontifes. Vers le milieu du onzième siècle, l'abbaye de Saint-Hubert possédait une école de miniaturistes parmi lesquels brillaient Foulques et Herbert, tandis que celle de Saint-Trond citait comme un maître distingué son abbé Adelard II, et que l'évêque Théoduin enrichissait de peintures la collégiale de Huy. Au commencement de la période suivante, Sigebert de Gembloux passait pour un connaisseur expert dans les choses de l'art, et bientôt s'éleva cette mystérieuse école de Maes-

tricht, dont il est parlé par Wolfram Von Eschembach dans son poème de *Perceval*. La même ville admirait depuis longtemps, dans son église de Saint-Servais, les peintures qui représentaient des scènes de la vie de ses anciens évêques Monulphe et Gondulphe. Enfin, pour passer rapidement à travers les temps obscurs du moyen âge, hâtons-nous d'arriver aux frères Van Eyck, dont l'art prit naissance, au commencement du quinzième siècle, dans la petite ville de Maeseyck, alors dépendante de la principauté épiscopale de Liège. Durant la même période, Tournai vit éclore son école aujourd'hui inconnue, mais dont les registres récemment retrouvés par notre savant ami M. Dumortier ne tarderont pas à nous faire connaître la haute importance. Enfin, pendant que les Van Eyck jetaient à Bruges les fondements de leur impérissable gloire, leur patrie citait d'autres maîtres dont les noms ont disparu avec les œuvres qu'ils ont créées : Jacques de Liberme, Jean Lambert, Nicolas Quinto, les frères Hardy, Jean de Meuse, auxquels se rattachèrent les peintres-verriers Jean de Weert et Thiry de Leumont.

Mais il fut donné à Lombard d'élever la peinture liégeoise à la hauteur où la renaissance avait placé l'art en Belgique, et d'effectuer dans la zone septentrionale des provinces wallonnes la rénovation que Jean Gossart, plus connu sous le nom de Mabuse, avait déjà opérée dans le Hainaut. A la vérité, il fut précédé dans cette voie par deux artistes célèbres, nés comme lui sur les bords de la Meuse. Mais ces peintres étaient des paysagistes : l'un était Joachim Patenier de Dinant, qui,



séduit par les sites pittoresques que la nature a semés sur les rives du fleuve wallon, les a fixés sur ses panneaux avec une naïveté souvent pleine de poésie, mais aussi avec une certaine sécheresse de ton que l'on ne remarque ni dans les frais paysages de Jean Van Eyck, ni dans les perspectives chaudes et dorées

d'Hemling; l'autre était Henri de Bles, de Bouvignes, qui, plus pénétré du sentiment de la nature, plus réaliste et plus rapproché du style et du faire de Pierre Breughel le Vieux, imprima aussi à ses œuvres plus de vie et de chaleur, qualité qu'il dut surtout à la longue étude qu'il fit de l'école de Venise, où il séjourna longtemps avant d'aller mourir à Ferrare.

Lambert Lombard naquit à Liège en 1505. Ses premières études sérieuses se portèrent sur les gravures d'Albert Durer, et il se forma, en passant par le génie de ce maître, au style de la première école flamande. Plus tard, il fut initié par Schoreel et Mabuse à l'esprit nouveau que la



renaissance avait fait entrer dans l'art, et il se compléta en Italie devant les chefs-d'œuvre des écoles de Rome, de Venise et de Florence.

En étudiant la série des productions connues de Lombard, on trouve dans ce peintre deux artistes tout différents. Celles qui appartiennent à la première période de sa vie se rattachent directement au style des derniers maîtres de l'école de Bruges, surtout d'Hemling, dont il a souvent atteint le précieux fini. Elles sont animées encore du sentiment des belles traditions flamandes du moyen âge, quoiqu'on y voie déjà poindre les premières lueurs de la renaissance. Cependant, à mesure que Lombard, grâce à Mabuse, échappe à l'influence que les gravures d'Albert Durer exercèrent sur sa jeunesse, il devient plus Italien. Mais, comme s'il n'avait pu se soustraire complètement à la première direction que reçut son esprit, on remarque, dans les pages où il a visé à se rattacher à l'école romaine, qu'à travers Raphaël il laisse percer le Pérugin, et dans celles où il a tendu à se rallier aux peintres de Venise, qu'à travers Giorgione et Titien il laisse entrevoir Jean Bellini. Du reste, la science y domine, l'érudit s'y révèle autant que l'artiste, et

l'amour passionné de l'antiquité qui animait Lombard y a laissé partout son empreinte classique et sévère.

On ne saurait assez déplorer la perte des ouvrages de ce maître qui ornaient autrefois les églises de sa ville natale et qui ont disparu dans la grande tourmente sociale du siècle passé.

La révolution opérée par Lombard imprima d'une manière indélébile à l'école liégeoise ce caractère de grandeur et de noblesse qui ne s'effaça que durant la période de décadence où l'art belge périclita tout entier dans le cours du siècle dernier. La conception savante, la pureté des lignes, le sentiment épique que cet artiste avait inaugurés dans sa patrie et auxquels il sacrifiait volontiers la splendeur de la palette, se sont maintenus dans les œuvres de ses disciples et de ses successeurs. C'est de lui que date cette belle école liégeoise du seizième et du dix-septième siècle, si peu connue, parce que la plupart des productions qu'elle a fournies ont été disséminées dans les galeries étrangères, où elles figurèrent sous des noms de maîtres italiens, et si essentiellement différente de l'école d'Anvers, soit à cause de la direction plus idéaliste et plus érudite qu'elle avait reçue de Lombard, soit à cause des influences particulières sous lesquelles elle se développa au milieu d'une ville épiscopale et d'une société théocratique.

Parmi les élèves que forma Lombard, il en est deux qui devinrent à Liège ses continuateurs immédiats : ce furent Pierre De Four et Jean Ramaye. Du premier de ces artistes il ne reste en cette ville que deux ouvrages qui sont extrêmement dégradés par le temps et dont la couleur ne s'est point soutenue. Ils appartiennent, du reste, à l'extrême vieillesse du peintre. On les voit dans l'église de Saint-Barthélemy : l'un représente *Saint Michel* et l'autre *la Déposition de la Croix*.

Ramaye ou Delle Ramège était moins correct que De Four, mais doué d'un génie plus fécond et d'une imagination plus vive : ses productions sont dispersées comme celles de son contemporain.

Au dix-septième siècle, Jean de Bologne, disciple de De Four, continua les traditions de Lombard, que recueillit à son tour un des élèves de Ramaye, Pierre Baelen. Nous ne connaissons qu'une seule produc-

tion de ce dernier artiste : c'est le tableau qui orne le maître-autel de la petite église de Saint-Christophe à Liège. Cet ouvrage représente *la Trinité*. Il porte le cachet de ce grand style qui était devenu, depuis le siècle précédent, le caractère particulier de l'école liégeoise ; mais, sous le rapport du coloris, il ne saurait satisfaire l'œil habitué aux splendeurs fascinatrices de la palette flamande. Du reste, c'est principalement par les tableaux de petite dimension que l'on doit juger Baelen, qui a rarement fourni des toiles aussi vastes que celle devant laquelle nous nous trouvons ici.

Après Baelen, voici un peintre que cette école peut citer parmi ses artistes les plus célèbres : c'est Gérard Douffet de Liège, qui se forma sous la discipline de Rubens et se compléta par l'étude des maîtres romains et vénitiens. Dessinateur plein de goût et de science, il joignit, à un haut degré, le mérite de la couleur à cette qualité éminente. Mais, malheureusement encore pour Douffet, aucune de ses productions capitales n'est restée dans sa patrie, et, pour l'apprécier, il faut suivre à Munich l'ancienne galerie palatine du prince de Neubourg, à laquelle cet artiste a fourni deux pages tout à fait magistrales, ou chercher dans le musée de la Haye son *Meurtre d'Abel*, magnifique page, qui y figure, au n° 324, sous le nom de Guido Reni ; car l'œuvre que possède de lui la cathédrale de Liège est une des moins importantes et des plus détériorées qu'il ait laissées, bien qu'elle porte le cachet d'un talent peu commun.

Simon et Walter Damery suivirent fidèlement le principe du fondateur de l'école wallonne. Mais le premier est presque inconnu dans sa patrie, car il passa la plus grande partie de sa vie à Milan, où il mourut. Le second subit l'énergique influence de Berrettino, dont il fut le disciple. Aussi l'ouvrage unique que Liège a conservé de lui, *la Vierge des Vertus*, qui se trouve dans la petite église de Sainte-Foi, porte-t-il l'empreinte du style qu'on a appelé *cortonesque*. On reconnaît le même caractère à la fresque représentant *Élie dans le char de feu*, qu'il a peinte dans l'église des Carmes Déchaussés à Paris, et que, sur la foi du biographe Descamps, on a attribuée par erreur à Bertholet Flemalle.

Nous venons d'écrire un nom qui brillera toujours avec éclat dans l'histoire de la peinture wallonne. Bertholet ou Barthélemy Flemalle fut élève de Douffet. Cependant c'est principalement à l'étude des maîtres romains et florentins qu'il dut le style fier et élevé qui caractérise ses productions. Peu de peintres de l'école liégeoise peuvent lui être comparés pour la correction du dessin, la science de la composition et la force de la couleur ; aussi le grand Colbert essayait-il de l'attacher à la France. Ses ouvrages sont extrêmement nombreux. Il en a laissé dans la plupart des églises de Liège. On voit aussi, dans l'église de Herve, une de ses compositions représentant *les Quatre docteurs discutant sur l'Eucharistie* ; dans celle de Ciney, une *Assomption* ; dans celle de Foy-Notre-Dame, près de Dinant, vingt-cinq compartiments de plafond ; enfin, dans la collection de M. Desoer, au château de Solières, près de Huy, une *Sainte Famille* dans un paysage orné de ruines antiques. Toutes ces pages se distinguent par l'élévation de la pensée, et par ce caractère grand et noble que le Poussin imprimait à ses œuvres. Mais c'est surtout par le tableau qui orne le maître-autel de l'église de Sainte-Croix que l'on peut apprécier le haut mérite du maître liégeois.

Flemalle forma deux élèves qui se sont fait un nom dans la peinture : l'un fut Gérard Lairesse, qui fonda l'académie d'Amsterdam et qui fut surnommé le Poussin hollandais. De cet artiste, dont le génie était plus familier avec les scènes mythologiques et les bacchanales qu'avec les motifs de l'histoire sainte, nous ne connaissons en Belgique qu'une *Descente de Croix*, qui se trouve dans l'église de Nandrin près de Huy, et une *Assomption* qui orne l'un des autels de la cathédrale de Liège. Ce dernier ouvrage, malgré les maladroites restaurations qu'il a subies, peut encore donner une idée de la manière de Lairesse, qui ne vit jamais l'Italie. On y reconnaît le cachet du style de Berrettino, qu'il s'appropriait par l'étude constante qu'il fit des œuvres de Testa, élève de ce maître.

Mais le disciple le plus célèbre de Flemalle fut Jean Carlier, admirable organisation d'artiste. Cet homme de génie s'éteignit malheureusement à l'âge de trente-sept ans. Aussi ses productions sont-elles fort rares. On citait comme son chef-d'œuvre une peinture qui ornait

le plafond de la collégiale de Saint-Denis à Liège et qui représentait *le Martyre* de ce confesseur. Ce morceau se brisa en tombant sur le pavé de l'église lorsque les commissaires de la république française voulurent le détacher, en 1794. Nous ne connaissons plus dans cette ville qu'un seul tableau de Carlier : il se trouve dans la cathédrale et représente *le Baptême du Sauveur*. Cette page se distingue par la noblesse du caractère, par le sentiment héroïque du style, par la fierté du dessin et par la beauté sévère de la couleur. Nous la regardons comme une des plus belles productions de l'école liégeoise. Dans la collection de M. Desoer de Solières se trouve un ouvrage du même artiste représentant *Loth et ses filles*, outre un portrait de Carlier peint par lui-même. Nous nous souvenons aussi d'avoir vu dans celle de M. Van Orle, à Liège, un grand tableau de famille représentant *le Christ et les Pharisien*s, production digne du remarquable pinceau de ce grand homme si peu connu.

Walescart, contemporain de Flemalle, s'attacha à l'imitation de Guido Reni, dont il fut le disciple. Nous ne connaissons de ce maître qu'une *Nativité*, qui orne l'église de Foy-Notre-Dame, près de Dinant.

Fisen, autre élève de Bertholet, a laissé dans l'église de Saint-Barthélemy à Liège un *Calvaire*, et dans celle du village d'Amay, sur la route de Huy, une *Descente de Croix*, œuvres qui, à la vérité, ne sont pas les meilleures qu'ait produites ce maître, ordinairement si fin et si délicat dans ses tableaux de genre historique.

Il fut le dernier représentant de la haute peinture dans l'école liégeoise. Cependant cette école ne se borna pas à l'histoire seulement : elle cultiva aussi d'autres genres. Elle eut un peintre de fleurs distingué dans Gérard Goswin, dont le talent a beaucoup de rapport avec celui de David de Heem, et dont on peut voir plusieurs belles productions dans la collection de M. Desoer de Solières.

Elle produisit aussi un paysagiste qui possédait d'éminentes qualités et qui, dans quelques-uns de ses ouvrages, s'éleva à une hauteur où il n'est pas resté beaucoup au-dessous de Claude Lorrain. Ce peintre est Juppín, de Namur. On voit dans le chœur de l'église de Saint-Martin

à Liège deux grands paysages de ce maître, qui sont remarquables par l'élévation du style.

Dans la rapide revue que nous venons de faire des productions de l'art que renferment les provinces à travers lesquelles nous avons conduit le lecteur, nous nous sommes appliqué principalement à lui faire connaître les noms que l'art wallon peut citer comme siens. Cependant ces mêmes provinces ne se sont jamais montrées assez exclusives pour repousser les chefs-d'œuvre de l'école flamande : témoin les nombreux ouvrages des maîtres d'Anvers et de Bruges qu'elles conservaient autrefois dans leurs églises et dans leurs monastères, mais qui ont en grande partie disparu dans le cataclisme social de la fin du siècle dernier. Parmi ceux qui ont échappé à la destruction ou à la rapacité des amateurs de la république française, il en est encore plusieurs qui sont au plus haut degré dignes de l'attention des connaisseurs. Ainsi on voit dans la cathédrale de Tournai plusieurs ouvrages de l'ancienne école flamande : une *Adoration des Mages*, qui porte l'empreinte du cachet de Lucas de Leyde ; un *Crucifiement*, énergique peinture de Jordaens, et surtout une admirable page de Rubens qui représente *la Vierge intercédant auprès de la Trinité pour les âmes du Purgatoire*, mais qui est malheureusement gâtée en partie par de maladroites restaurations. L'église de Saint-Loup, à Namur, possède une belle toile de Corneille Schut qui figure *le Baptême de saint Jean*. Enfin, la collection de M. le comte d'Oultremont, celle de M. Kepenne et celle de M. Berleur, à Liège, montrent plusieurs nobles productions de Quinte Metsys, de Rubens, de Van Dyck, de Teniers, de Jordaens, de Daniel Seghers, d'Omme-ganck, de Spaendonck et de Van Dael.

Ainsi l'art wallon se produit glorieusement à côté de l'art flamand. En effet, tous deux ne sont-ils pas des rameaux de ce chêne vigoureux qu'on devrait appeler l'art belge ?

ANDRÉ VAN HASSELT.

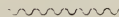
TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
M. H. MOKE. LES FLANDRES. — Bruges	1
" " Gand	61
ANDRÉ VAN HASSELT. LES FLANDRES. — Villes secondaires.	109
ÉDOUARD FÉTIS. LE BRABANT. — Bruxelles.	145
ANDRÉ VAN HASSELT. LE BRABANT. — Villes secondaires	255
H. G. MOKE. PROVINCE D'ANVERS. — Anvers.	265
ANDRÉ VAN HASSELT. PROVINCE D'ANVERS. — Villes secondaires.	579
" PROVINCES DE LIÈGE, LIMBOURG, NAMUR, LUXEMBOURG ET HAINAUT	590

VIGNETTES INTERCALÉES DANS LE TEXTE.

LES FLANDRES.		Pages.
BRUGES.		
	Pages.	
<i>Titre.</i> — Les peintres illustres de la Belgique.		52
<i>En-tête.</i> — Tribune des sires de Gruthuyse.	1	55
Escalier de la chapelle du Saint-Sang.	4	40
Tourelle et maisons.	5	41
Bas-relief de l'hôpital de Saint-Jean.	9	46
Planche funéraire en cuivre	15	55
Figure d'ange gravée sur cuivre.	17	55
Dessin copié sur un ancien manuscrit.	21	58
Hubert Van Eyck.	22	60
Jean Van Eyck	23	
Dessin copié sur un ancien manuscrit.	24	GAND.
Tête de la Vierge, d'après <i>Van Eyck</i>	25	<i>En-tête.</i> — Balcon de l'hôtel de ville.
Portrait de la femme de <i>J. Van Eyck</i>	29	61
		Façade de la Byloke.
		62

	Pages.		Pages.
Fragment d'une peinture ancienne.	65	François Duquesnoy	227
Idem	67	Van Craesbeke	252
Le Christ en Croix, d'après <i>Ant. Van Dyck</i>	85	VILLES SECONDAIRES.	
Cadre sculpté par <i>Vandermeulen</i> , de Malines.	89	<i>En-tête</i> . — Jubé de l'église de Saint-Pierre, à Louvain.	235
Collier du doyen des orfèvres.	96	PROVINCE D'ANVERS.	
Lit sculpté par <i>Vreedeman De Vries</i>	101	ANVERS.	
Chenet de fer ouvragé	102	Cadre d'un tableau de Van Eyck.	265
VILLES SECONDAIRES.		La boucherie	264
<i>En-tête</i> . — Cheminée de l'hôtel de ville d'Audenarde	109	Jean sans Peur, d'après <i>H. Van Eyck</i>	268
Charles Van Mander.	117	Philippe le Bon, d'après <i>J. Van Eyck</i>	271
Antoine Van Dyck.	120	Quinte Metsys.	276
Jubé de Dixmude	155	Inhumation du Christ, d'après <i>Quinte Metsys</i>	279
Gaspard de Crayer.	140	Les disciples d'Emmaüs, d'après <i>A. Franck</i>	294
LE BRABANT.		Groupe d'animaux fantastiques.	298
BRUXELLES.		Idem	299
<i>En-tête</i> . — Portail de l'église des SS. Michel et Gudule.	145	Adam Van Oort.	301
Baptême de Clovis, tiré de la <i>Chronique du Hainaut</i>	152	P. P. Rubens	308
Sainte Ursule ; copié sur le même manuscrit	155	La Vierge au Perroquet, d'après <i>P. P. Rubens</i>	309
La Vierge et l'enfant Jésus (gravure de 1418)	155	Le Sauveur mort sur les genoux de la Vierge, par <i>Ant. Van Dyck</i>	356
Fonts baptismaux du douzième siècle.	165	François Sneyders	365
Bannières des corporations.	167	David Teniers.	366
Rogier Vander Weyde.	171	Fragment du tableau : <i>Valenciennes secourue</i> , d'après <i>D. Teniers</i>	368
Bernard Van Orley	173	Confessionnal.	377
Fragment d'architecture, d'après <i>Jean de Mabuse</i>	175	Fragment de sculpture.	378
Fragment d'un tableau de <i>Sallaert</i>	180	VILLES SECONDAIRES.	
Idem	181	Portail de Saint-Rombaut, à Malines.	379
Saint François protégeant le monde, d'après <i>P. P. Rubens</i>	185	Maisons du seizième siècle, à Malines.	381
Vandermeulen	190	PROVINCES DE LIÈGE, LIMBOURG, NAMUR, LUXEMBOURG ET HAINAUT.	
Les chevaliers de la Toison d'or, d'après <i>Tilbourg</i>	192	Fragment de Notre-Dame, à Tournai.	391
Ommegang	194	Joachim Patenier.	404
Génie sculpté par <i>Grupello</i>	208	Lambert Lombard	405
Breughel de Velours	211		
Façade du couvent des Dames-Blanches.	220		

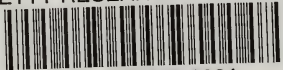


GRAVURES IMPRIMÉES A PART.

Nos d'ordre.	Pages.
1. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, d'après <i>H. Hemling</i> . — Bruges. Frontispice.	
2. CHAPITRE DE LA TOISON D'OR. — Bruges.	2
5. TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI, par <i>Claus Sluter</i> , <i>Claus De Voussone</i> et <i>Jacques De Baerze</i> . — Dijon.	16
4. ADORATION DE LA VIERGE, d'après les frères <i>Van Eyck</i> . — Bruges et Anvers.	26
5. CHASSE DE SAINTE URULE, d'après <i>H. Hemling</i> . — Bruges.	56
6. TOMBEAUX DE CHARLES LE TÊMÉRAIRE ET DE MARIE DE BOURGOGNE. — Bruges.	42
7. STATUE DE LA VIERGE, d'après <i>Michel-Ange</i> . — Bruges.	50
8. L'AGNEAU CÉLESTE, d'après les frères <i>Van Eyck</i> . — Gand.	68
9. RÉCEPTION DE SAINT BAVON A L'ABBAYE DE SAINT-AMAND, d'après <i>Pierre-</i> <i>Paul Rubens</i> . — Gand.	80
10. PORTAIL DE LA CHAMBRE DU CONSEIL. — Audenarde.	115
11. CHEMINÉE DE L'HÔTEL DE VILLE. — Courtrai.	118
12. ÉRECTION DE LA CROIX, d'après <i>Ant. Van Dyck</i> . — Courtrai.	125
15. SAINT ROCH ET LES PESTIFÉRÉS, d'après <i>P. P. Rubens</i> . — Alost.	141
14. MORT DU CHRIST, d'après <i>B. Van Orley</i> . — Bruxelles.	175
15. COURONNEMENT D'ÉPINES, d'après <i>M. Covie</i> . — Bruxelles.	178
16. PÊCHE MIRACULEUSE, d'après <i>Craayer</i> . — Bruxelles.	187
17. DONS ET OCCUPATIONS DE L'AUTOMNE, d'après <i>J. Jordaens</i> . — Bruxelles.	189
18. SIÈGE DE Tournai sous Louis XIV, d'après <i>Vandermeulen</i> . — Bruxelles.	191
19. CONVERSION DE SAINT HUBERT, d'après <i>Craayer</i> , <i>Artois</i> et <i>Sneyders</i> . — Bruxelles.	194
20. PRÉSENTATION AU TEMPLE, d'après <i>Ph. de Champagne</i> . — Bruxelles.	215
21. FUMEURS, d'après <i>David Teniers</i> . — Bruxelles.	251
22. { CABARET, d'après <i>A. Brouwer</i> . — Bruxelles. } { CRAESBEKE DANS SON ATELIER, d'après <i>Craesbeke</i> . — Bruxelles. }	252
25. LE ROI DE LA FÈVE, d'après <i>J. Jordaens</i> . — Louvain.	254
24. TABERNACLE DE L'ÉGLISE DE LÉAU.	257
25. AUTEL DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME. — Hal.	260
26. { LE VIEILLARD ET LA JEUNE FILLE, } { LES DEUX AVARES, } d'après <i>Quinte Metsys</i> . — Anvers.	281
27. VOCATION DE SAINT MATHIEU, d'après <i>Octave Van Veen</i> . — Anvers.	295
28. DESCENTE DE CROIX, d'après <i>P. P. Rubens</i> . — Anvers.	518
29. FLAGELLATION DU CHRIST, d'après <i>P. P. Rubens</i> . — Anvers.	522
50. ASSOMPTION DE LA VIERGE, d'après <i>P. P. Rubens</i> . — Anvers.	527
51. CONCIERGE DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-LUC, d'après <i>C. Devos</i> . — Anvers.	555
52. SAINT MARTIN DONNANT AUX PAUVRES LA MOITIÉ DE SON MANTEAU, d'après <i>A. Van Dyck</i> . — Saventhem.	555
55. COMBAT DE CYGNES, d'après <i>Sneyders</i> . — Anvers.	565
54. JUBÉ DE L'ÉGLISE DE SAINT-GOMMAIRE. — Lierre.	589
55. CHAPELLE DE L'ÉGLISE DE SAINTE-WAUDRU. — Mons.	592
56. ÉGLISE DE SAINT-JACQUES. — Liège.	596



GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01429 8331

