



LES GRANDS MAITRES

MEMLINC

PAR

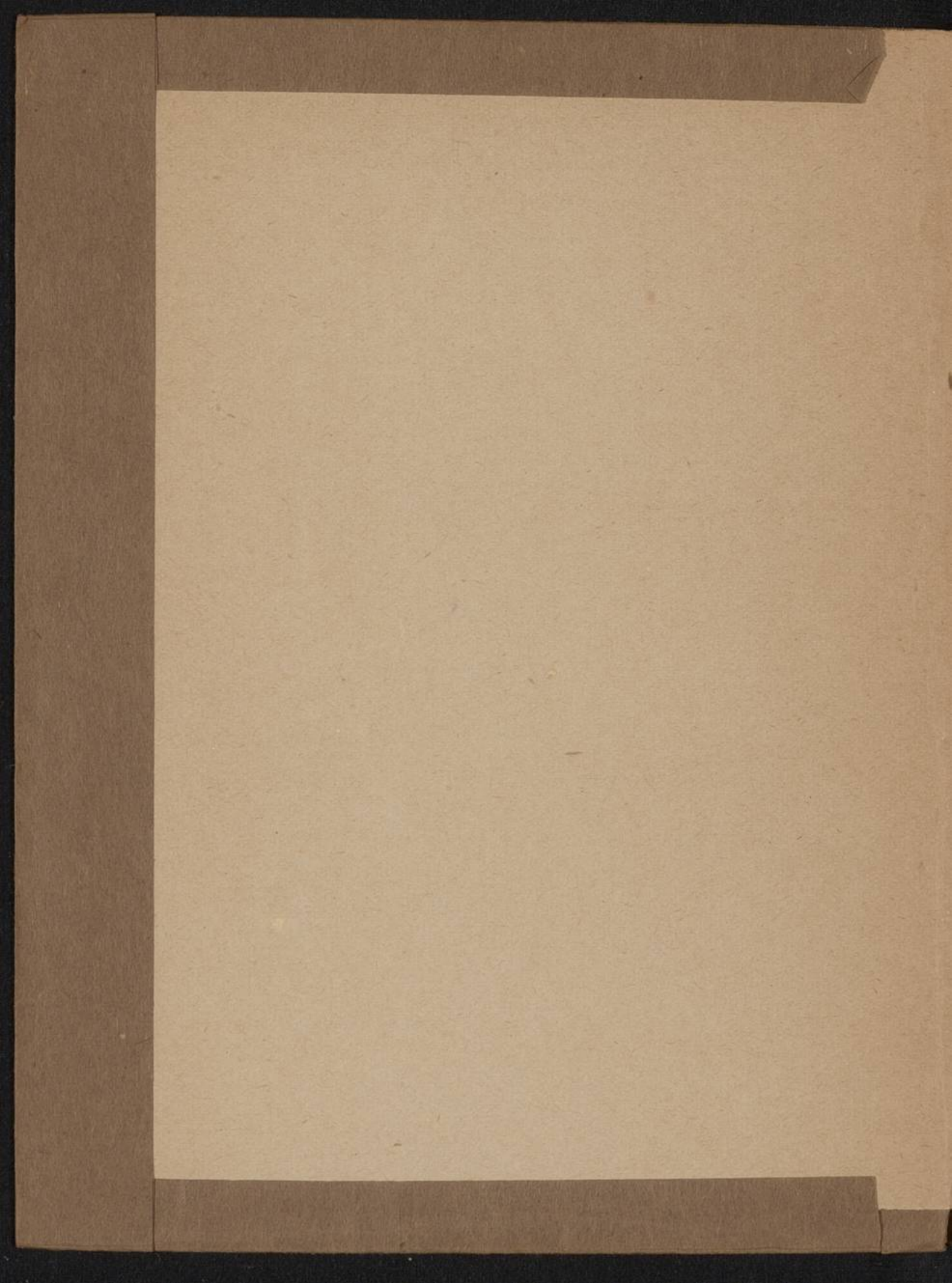
ARNOLD GOFFIN



BRUXELLES
L.-J. KRYN

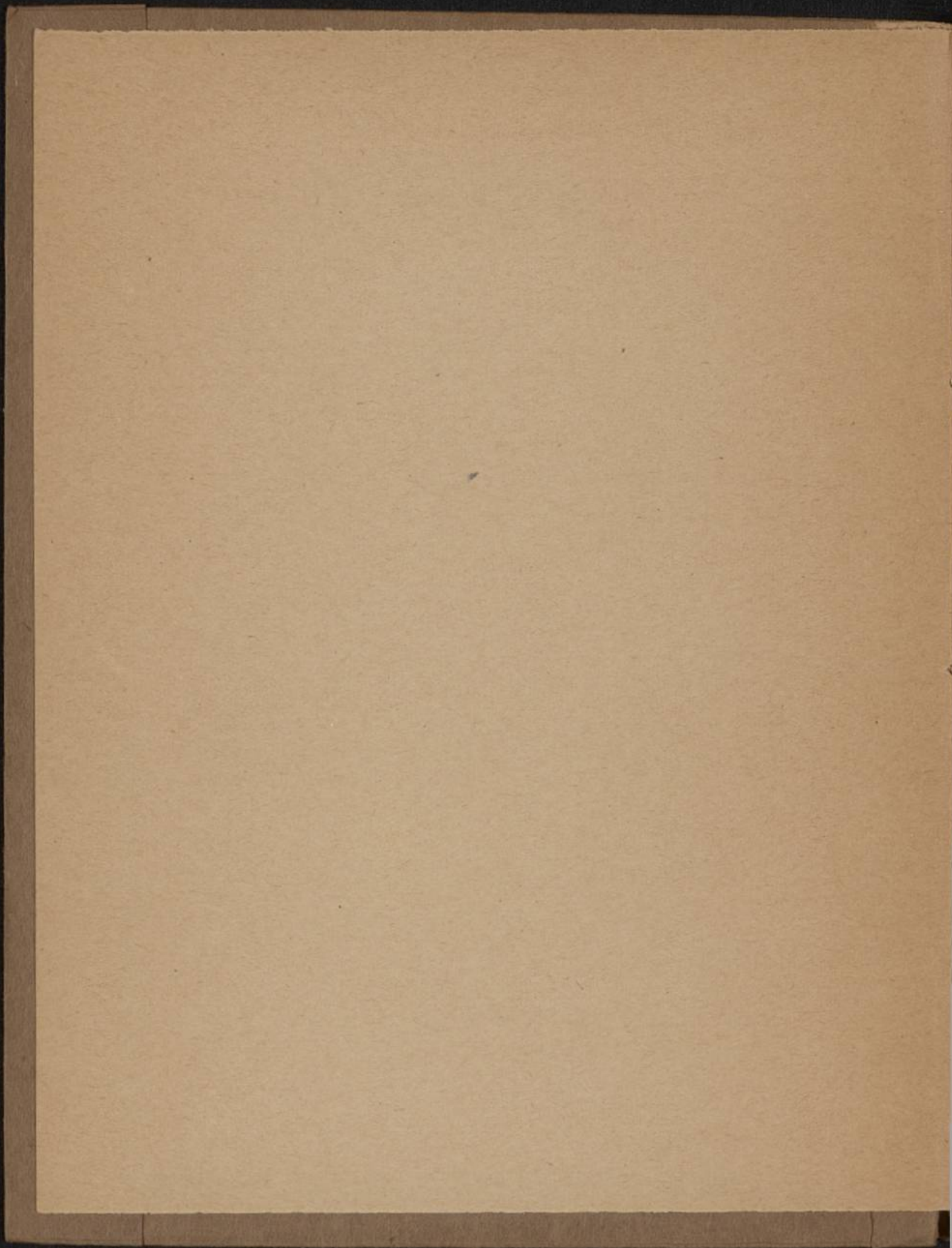
PARIS
A. PERCHE

1925



A man who
was to be,
I'm

all



ML
A
2705

MEMLINC



LES GRANDS MAITRES



MEMLINC, par Arnold GOFFIN.

METSYS, par A.-J.-J. DELEN.

TENIERS, par Georges EEKHOUD.

JORDAENS, par H. COOPMAN.

BRUEGEL, par G. VAN ZYPE.

VAN DER WEYDEN (de le Pasture), par
Jules DESTRÉE.

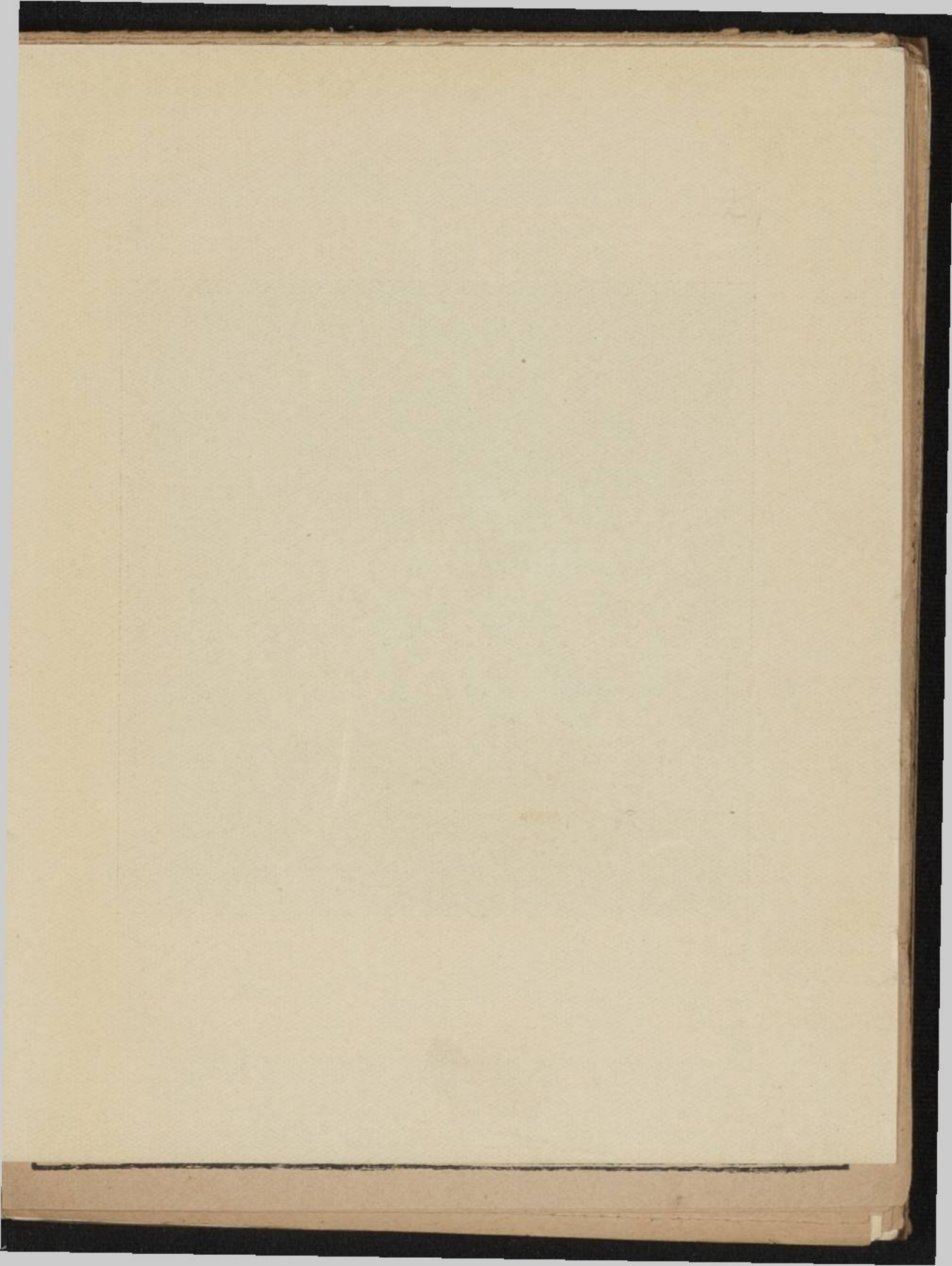
VAN EYCK, par M. DEVIGNE.

VAN DER GOES, par Joseph DESTRÉE.

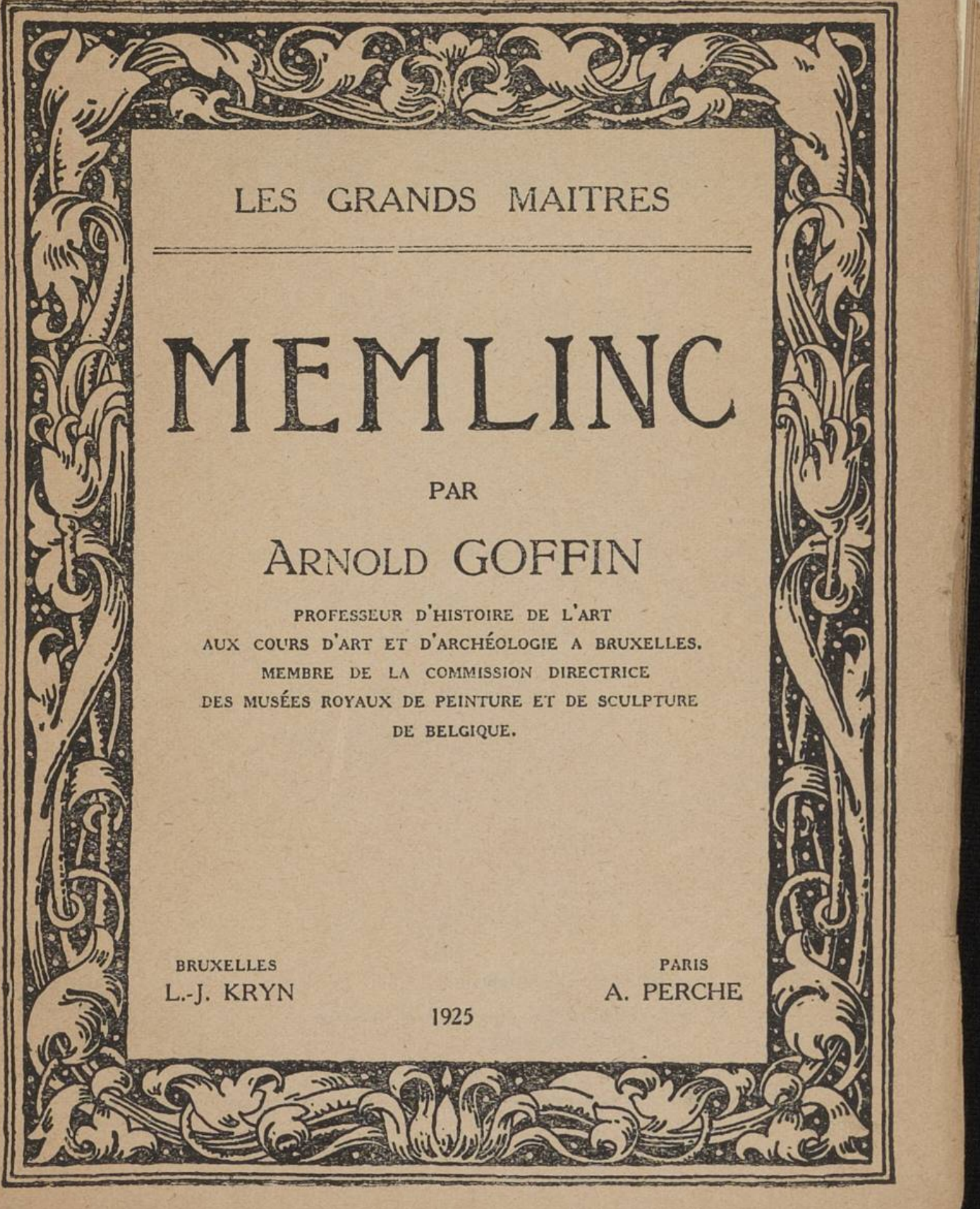
VAN DYCK, par Charles BERNARD.

RUBENS, par Paul LAMBOTTE.









LES GRANDS MAITRES

MEMLINC

PAR

ARNOLD GOFFIN

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART
AUX COURS D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE A BRUXELLES.
MEMBRE DE LA COMMISSION DIRECTRICE
DES MUSÉES ROYAUX DE PEINTURE ET DE SCULPTURE
DE BELGIQUE.

BRUXELLES
L.-J. KRYN

PARIS
A. PERCHE

1925

Imprimé en Belgique.

Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

Copyright by L.-J. KRYN, 1925.

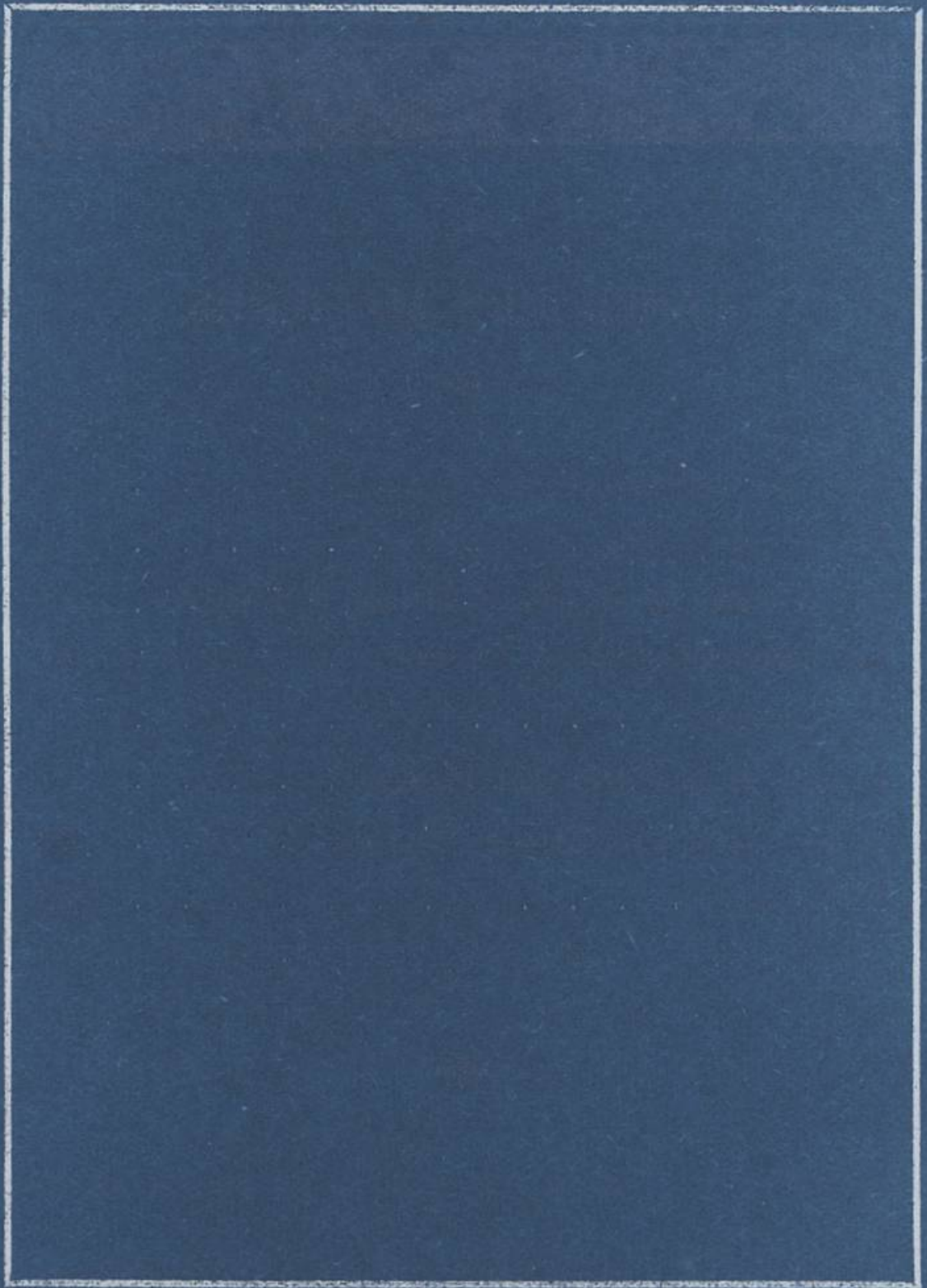


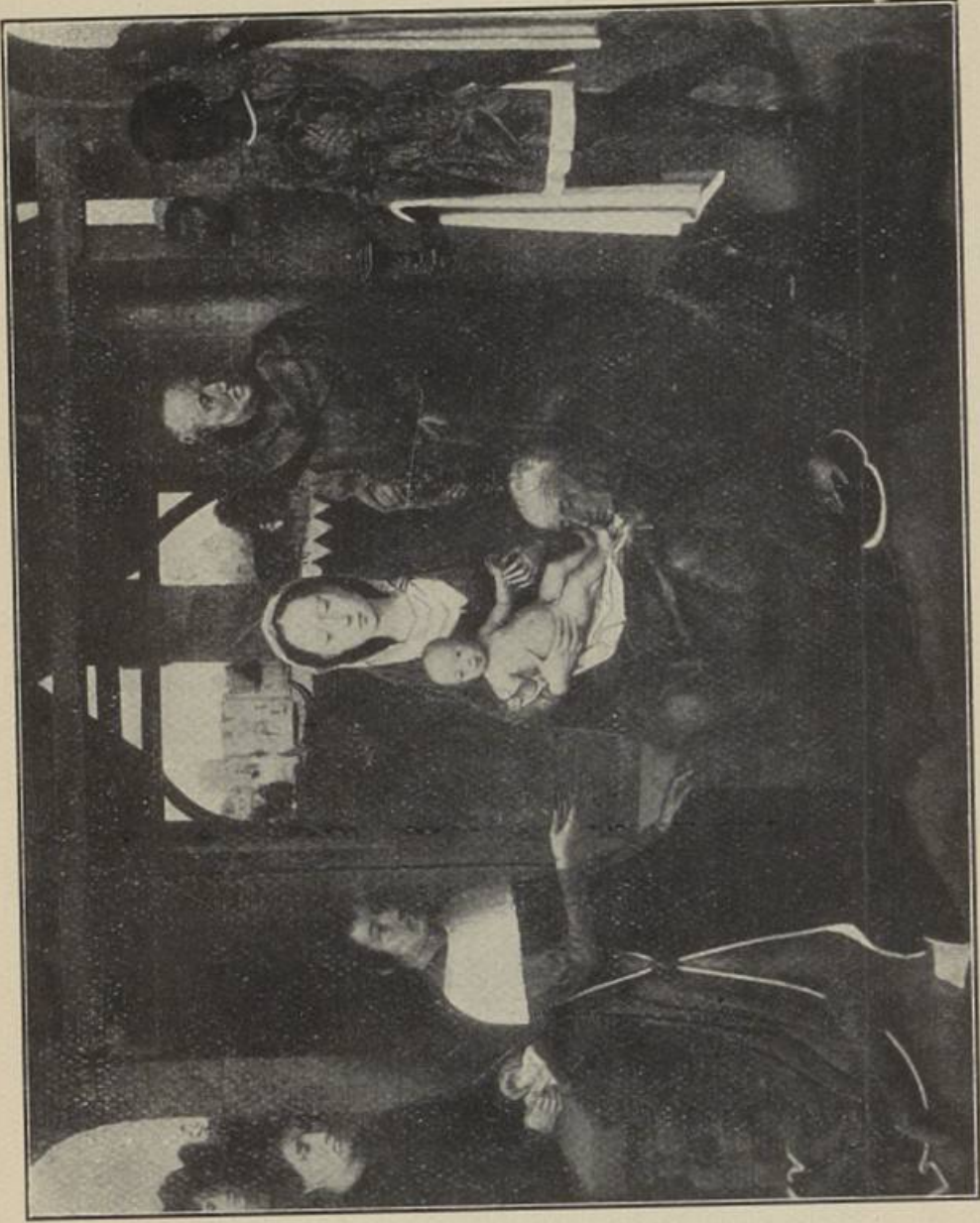
TABLE DES MATIÈRES



	Pages
Liste des illustrations	11
La vie de l'artiste	15
Les peintures de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges.	27
Les interprétations de la Passion	47
Les portraits	75
Le type de la Vierge chez Memlinc	83
Bruges, Jean Van Eyck et Memlinc	96
Bibliographie	105











LISTE DES ILLUSTRATIONS



1. *Le Mariage mystique de sainte Catherine* (panneau central),
1479. Bruges, Hôpital Saint-Jean 4
2. *Adoration des Mages* (panneau central), 1479. Bruges, Hôpital
Saint-Jean 9
3. *La Nativité* (volet de droite de l'*Adoration des Mages*), 1479.
Bruges, Hôpital Saint-Jean 10
4. *La Présentation au Temple* (volet de gauche de l'*Adoration
des Mages*), 1479. Bruges, Hôpital Saint-Jean 17
5. *Saint Jean-Baptiste* (revers du volet de droite de l'*Adora-
tion des Mages*), 1479. Bruges, Hôpital Saint-Jean 18
6. *Sainte Véronique* (revers du volet de gauche de l'*Adoration
des Mages*), 1479. Bruges, Hôpital Saint-Jean 25
7. *La Vierge avec l'Enfant*. Diptyque Martin van Nieuwenhove,
1487. Bruges, Hôpital Saint-Jean 26
8. *Martin van Nieuwenhove*, 1487. Bruges, Hôpital Saint-Jean 31
9. *La Châsse de sainte Ursule*, 1489. Bruges, Hôpital Saint-Jean. 32
10. » *La sainte Vierge* 39

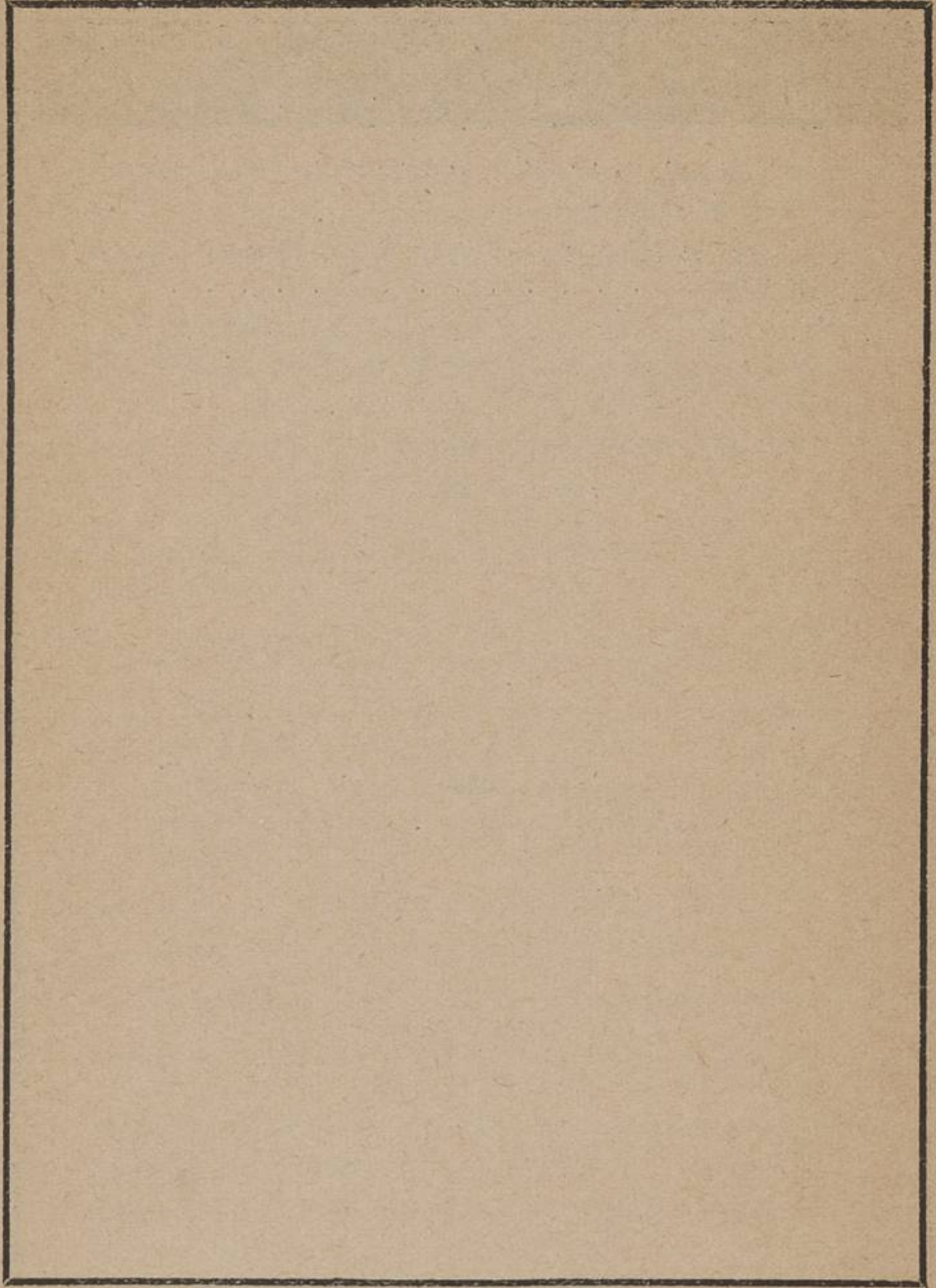


11.	<i>La Châsse Sainte Ursule et ses compagnes</i>	40
12.	» <i>L'arrivée de sainte Ursule à Cologne</i>	43
13.	» <i>L'arrivée de sainte Ursule à Bâle</i>	44
14.	» <i>Sainte Ursule est reçue à Rome par le Pape</i> . . .	49
15.	» <i>Sainte Ursule quittant Bâle pour retourner à Cologne</i>	50
16.	» <i>Le Massacre des onze mille Vierges à Cologne</i> . .	55
17.	» <i>Le Martyre de sainte Ursule</i>	56
18.	<i>La Déposition de Croix</i> (panneau central), 1480. Bruges, Hôpital Saint-Jean	61
19.	<i>Le Donateur Adrien Reyns et saint Adrien</i> (volet gauche de la <i>Déposition de Croix</i>), 1480. Bruges, Hôpital Saint-Jean.	62
20.	<i>Sainte Barbe</i> (volet droit de la <i>Déposition de Croix</i>), 1480. Bruges, Hôpital Saint-Jean	62
21.	<i>Sainte Wilgiforte et sainte Marie l'Egyptienne</i> (revers des volets de la <i>Déposition de Croix</i>), 1480. Bruges, Hôpital Saint-Jean	65
22.	<i>La Passion</i> , 1475 (?). Turin, Pinacothèque	66
23.	<i>Le Martyre de saint Sébastien</i> . Bruxelles, Musée royal . . .	73
24.	<i>Portrait d'Homme</i> (vers 1473). Bruxelles, Musée royal . .	74
25.	<i>Portrait de Guillaume Moreel</i> (vers 1478). Bruxelles, Musée royal	79
26.	<i>Portrait de Barbara de Vlaenderbergh</i> , épouse du précédent (vers 1478). Bruxelles, Musée royal	80
27.	<i>Maria Moreel</i> , fille des précédents (vers 1478). Bruges, Hôpital Saint-Jean	87



28. *Saint Christophe, saint Maur et saint Gilles*, 1484. Bruges,
Musée de l'Académie 88
29. *La Vierge et l'Enfant entre deux Anges*. Florence, Musée
des Offices 93
30. *Tribune de Chœur* (partie médiane), vers 1490. Anvers,
Musée, provenant de l'Eglise de S. Maria la Real de
Najera (Castille Vieille) 94
31. *Tribune de Chœur* (partie de gauche) 103
32. » (partie de droite) 104







LA biographie de la plupart de nos grands peintres primitifs n'est faite que de notions hasardeuses ou fragmentaires. Généralement, la personnalité de l'homme nous échappe tout à fait, sa vie et son œuvre nous restent plus qu'à moitié cachés. C'est le cas notamment pour Memlinc. Il surgit à Bruges vers 1467, mais nous ne savons rien de ses destinées antérieures. Cette ignorance leur paraissant insupportable, certains historiens d'art, Descamps, au XVIII^e siècle; Viardot et Michiels, au XIX^e, y suppléèrent d'imagination et de manière à satisfaire les âmes sensibles et romanesques : Selon la fiction qu'ils accréditèrent, Memlinc était, dans sa jeunesse, une espèce de « mauvais garçon », de mœurs dissolues, qui aurait été enrôlé de force dans les bandes de Charles le Téméraire. Blessé à la déroute de Nancy, il aurait gagné Bruges et trouvé refuge à l'hôpital Saint-Jean. Les chefs-d'œuvre du maître qui font la gloire de cet établissement auraient



été peints en reconnaissance de l'accueil charitable qu'il y aurait rencontré!...

Si absurde qu'elle fût, à tous égards, cette fable conserva quelque créance jusqu'au moment où un érudit anglais, James Weale, en eut établi péremptoirement l'inanité. Ses recherches dans les dépôts communaux brugeois prouvèrent que l'artiste était, non point une sorte de soldat aventurier, mais un des bourgeois les plus considérés de la ville. Un acte authentique constate qu'il s'était rendu acquéreur, en 1480, d'une grande maison de pierre « ayant façade sur la rue du Pont Flamand, vis-à-vis la Cour de Théroouanne, dite Maison des Arbalétriers », et de deux maisons adjacentes. Si son arrivée à Bruges se place vraiment vers 1467, il apparaît qu'il ne tarda pas à s'y mettre en faveur, car à l'heure où il devenait propriétaire, nous savons qu'il comptait parmi la centaine de citoyens les plus imposés de la ville. Nous voilà loin du fuyard de Nancy, recueilli par pitié et métamorphosé soudain de soldat bambocheur en interprète inspiré des grandeurs mystiques!...

Entre 1470 et 1480, il avait épousé Anne, fille de Louis van Valkenaere. Elle mourut en 1487, lui







laissant trois jeunes enfants, Jean, Corneille et Nicolas. Le 11 août 1494, il décédait à son tour, léguant à ses héritiers, ainsi qu'il est consigné dans un acte dressé par les tuteurs, les immeubles dont nous venons de parler.

Cet acte mentionne l'artiste sous le nom de « Jean Memelync le peintre »; le registre de la Gilde de saint Luc, sous celui de van Memmelinghe. D'autre part, l'inscription du cadre de l'*Adoration des Mages*, à l'hôpital Saint-Jean, - inscription que Weale tient pour originale - porte *Opus Iohannis Memlinc...* L'orthographe du nom du maître a alimenté des controverses infinies. L'intérêt du débat résidait surtout dans les conclusions auxquelles il pouvait conduire touchant le lieu de naissance de Memlinc: Mömling, Mümlingen, Mumelingen, en Allemagne; Medemblick ou Memelinc, localités des Pays-Bas septentrionaux. Et, naturellement, la nationalité de chacun déterminait presque toujours l'opinion qu'il embrassait...

On pourrait considérer la question comme tranchée, si l'on devait accorder une confiance absolue à l'annotation que l'on a découverte dans une sorte de mémorial tenu de 1491 à 98 par le secrétaire-greffier



de l'église de Saint-Donatien, à Bruges; document qui mentionne, à la date du 11 août 1494, la mort de *Magister Iohannes Memmelinc* et constate qu'il était originaire de Mayence — *oriundus erat Magunciaco*.

Néanmoins, il est permis de rester dans le doute. On conçoit très bien qu'étant Hollandais, Memlinc ait été attiré, comme quantité de ses compatriotes (Thierry Bouts et Petrus Christus, avant lui; Gérard David après), vers les Pays-Bas méridionaux, vers Bruges, métropole opulente de la contrée, centre florissant de la domination des ducs de Bourgogne, patrons fastueux de légions d'artistes qu'ils employaient à leur service.

On comprend mal, par contre, qu'étant Allemand et ayant fait son apprentissage, comme on le veut, à Cologne, il se soit exilé de la « rue des Prêtres », d'un pays où surabondaient les princes et les institutions religieuses et où il aurait pu faire carrière fructueuse.

On a argué, à l'appui de cette dernière thèse, des traces de l'influence de l'école de Cologne, et particulièrement de Stephan Lochner, que décèlent certaines œuvres de Memlinc. Traces bien vagues, en vérité, et aussi peu probantes que la présence, dans l'illustration de deux des épisodes de la *Légende*



de sainte Ursule, à l'hôpital Saint-Jean, de monuments de la vieille cité rhénane, dont on pourrait aussi bien conjecturer que le peintre a reproduit l'aspect d'après quelque gravure.

Tout est énigme donc, pour nous, dans l'existence de Memlinc avant son apparition à Bruges. Y vint-il dans le désir d'être employé comme tant d'autres, van der Goes, par exemple, aux somptueuses décorations que l'on préparait pour les fêtes, qui eurent lieu en 1468, de l'ordre de la Toison d'or et du mariage du prince avec Marguerite d'York? Nous ne savons.

Toutefois, son nom ne figure pas dans les comptes de Bourgogne, publiés par le comte de Laborde. Il est certain, en tout cas, des ouvrages de date à peu près sûre en témoignent, qu'il possédait, dès lors, la maîtrise complète de son art.

Et ici se représente naturellement la question: où, avec quel maître, a-t-il fait son apprentissage? A Louvain, dans l'atelier de Thierry Bouts; à Valenciennes, dans celui du « prince d'enluminure », Simon Marmion; à Bruxelles, dans celui de Roger de le Pasture? A se fier à Guichardin, cette dernière supposition serait la bonne: « A ce Roger, écrit-il,



succéda, en renom, son disciple et apprenti Hausse... » mais il ne fait que copier Vasari, qui, lui-même, ne parle que par ouï-dire, sur la foi de correspondants peu soucieux d'éclairer les antiquités d'un temps qu'ils tiennent pour barbare. Le fait est possible, mais il n'est prouvé d'aucune façon. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, une logique historique un peu courte, à vouloir que tous les artistes éminents de notre XV^e siècle aient été les élèves immédiats les uns des autres? Pourquoi tel ou tel n'aurait-il pas été *leercnape* chez quelqu'un des innombrables peintres dont les noms encombrant les registres des Gildes, bons artisans obscurs, auteurs probables de toutes ces copies plus ou moins serviles des œuvres réputées qui font foule dans les collections?

Des similitudes de mises en scène, ou même d'expression, entre Roger et Memlinc sont-elles péremptoires, à cet égard? Roger, n'a-t-il pas servi de modèle à quantité de ses contemporains et de ses successeurs, en Flandre comme en Allemagne? Petrus Christus, qui avait précédé Memlinc à Bruges, n'était-il pas tout nourri de la substance du grand Tournaisien?... Tous les maîtres importants de l'époque s'apparentent peu ou prou avec leurs grands prédé-



cesseurs. Vasari disait vrai dans ce sens que toute l'école a recueilli le merveilleux héritage des van Eyck, Roger, le Maître de Mérode, Bouts, van der Goes, Memlinc, chacun à son tour l'a enrichi, tellement que, solidaires dans la magnifique tradition, il semble qu'ils soient tous les légataires les uns des autres.

L'art de Memlinc est tout chargé de réminiscences; le maître tient de tous ceux qui l'ont précédé; où qu'il se soit rendu habile dans son métier, il a connu de leurs œuvres, les a aimées, s'en est inspiré, tout en donnant exquise expression à sa propre originalité. Mais, il a compté parmi les derniers représentants de cette vigoureuse école primitive, dont toute l'activité avait une consécration liturgique. Le monde où il a brillé est sur le point de la décadence. Il disparaît à l'heure où Bruges, la riche, la violente commune, jette, dans le déclin économique qui peu à peu la paralyse, ses derniers et ses plus orgueilleux éclats. Des temps nouveaux s'annoncent, un esprit d'indépendance et de triomphe, nourri de l'étude, de l'admiration, voire du fanatisme, de l'antiquité, qui révolutionnera l'art flamand, l'arrachera de ses voies naturelles pour lui imposer des idées et un idéal étrangers.



Aussi, si Memlinc est imité et suivi, ne sera-ce pas pour longtemps. Les générations prochaines d'artistes vivront dans la fascination des grandioses conceptions italiennes. Tout l'art antérieur paraîtra gothique, démodé. Et la mémoire du peintre de la *Châsse de sainte Ursule* s'effacera rapidement dans la ville même où il a vécu. S'il est encore cité par le chroniqueur Van Varnewyck, qui le désigne sous l'appellation de *duytsche Hans*; si le poète rhétoriqueur Jean Lemaire de Belges (+ 1525) qualifie « maistre Hans », dans la *Couronne Margaritique* qu'il dédia à sa protectrice, Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, d'« ouvrier trescler et triomphant »; nous voyons, par contre, Dürer, qui visita Bruges en 1520, ignorer absolument son existence, et, chose plus caractéristique encore, van Mander, qui était originaire de la Flandre, et avait habité Bruges, avouer, dans son *Livre des Peintres*, qu'il ne connaît ni sa carrière, ni son œuvre, et ne sait même à quelle époque il a vécu!...









Les œuvres de nos Primitifs ont subi, presque toutes, les dommageables hasards de la dispersion. Rares sont celles qui se rencontrent encore, de nos jours, dans l'édifice à la décoration duquel elles étaient destinées. Memlinc a été privilégié sous ce rapport. Les plus parfaits de ses ouvrages n'ont pas cessé d'appartenir, depuis leur exécution, à l'hôpital Saint-Jean, de Bruges. Et ils sont, pour la plupart, authentiqués d'une façon irrécusable par des inscriptions originales qui nous révèlent le nom des donateurs : OPUS IOHANIS MEMLINC — lit-on, par exemple, sur le cadre de l'*Adoration des Mages*: DIT WERCK DEDE MAKEN BROEDER IAN FLOREINS ALIAS VANDER RIIST BROEDER PROFFES VANDEN HOSPITALE VAN SINT IANS IN BRUGGHE. ANNO M.CCCC.LXXIX.

De telle sorte que le vénérable hôpital, qui mire ses pignons et ses profils ogivaux dans les eaux endormies de la Reye, est comme le poudreux reliquaire où reposent, intacts, des joyaux d'art d'un incomparable éclat. Ce sont des triptyques: le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* (1475-79), offert par le frère Antoine Seghers, jaugeur de vin de l'hôpital, Jacques de Kueninc, boursier, la prieure



Agnès Casembrood et la sœur Claire van Hulpen; l'*Adoration des Mages* (1479); la *Déposition de croix* (1480), due à la libéralité du frère Adrien Reyens; c'est le merveilleux diptyque de Martin van Nieuwenhove (1487), jeune patricien brugeois, qui, par la suite, fut échevin et bourgmestre de la ville. C'est, enfin, la *Châsse de sainte Ursule* (avant 1489), et le portrait, connu longtemps, d'après une inscription erronée, sous le nom de *Sibylle Sambetha*, et qui représente, en réalité, *Marie Moreel*, la seconde fille de Guillaume Moreel et de sa femme Barbara, dont le Musée de Bruxelles possède les portraits.

Réunies dans la salle capitulaire de l'hôpital, dans le lieu de silence et de recueillement pour lequel elles furent faites, ces admirables peintures continuent à célébrer, dans l'atmosphère même où elles ont resplendi pour la première fois, les beaux mystères de la foi et de l'oraison.

Sainte Catherine s'est rendue illustre par la science et par le martyre. On sait que la puissance de sa dialectique réduisit au silence les philosophes païens d'Alexandrie et qu'elle périt par la roue et le glaive. Le gracieux épisode de son mariage mystique a été figuré, dès le XII^e siècle, dans la crypte de Montmo-



rillon, mais il ne semble devenir vraiment populaire qu'au cours du XV^e siècle, de nombreuses congrégations, celles de jeunes filles notamment, s'étant placées sous le vocable de la sainte, *gemma virginum*, la perle des vierges, ainsi que la qualifie un vieux texte. Elle siège au premier plan du panneau central du triptyque, de même que sainte Barbe, tandis que, derrière la Vierge et l'Enfant, se tiennent debout les deux saint Jean, le Baptiste et l'Évangéliste. Sainte Catherine se penche légèrement pour recevoir, de la main de l'Enfant, l'anneau des noces spirituelles; le Précurseur désigne du doigt le Sauveur du monde; un ange, agenouillé, fait un concert d'orgue, tandis qu'un autre ange présente un missel ouvert à la Vierge; l'Évangéliste tient un calice qu'il bénit d'un signe de la croix... Mais ce sont là gestes presque insensibles qui ne forment point d'action et ne rompent pas l'immobilité des acteurs de la scène, associés, tous, dans la communion de l'ineffable. Sur les volets intérieurs, de part et d'autre, aussi bien que dans le paysage finement détaillé que l'on aperçoit entre les colonnes du portique qui abrite le groupe sacré, sont représentés des épisodes de la légende de saint Jean-Baptiste et de celle de saint



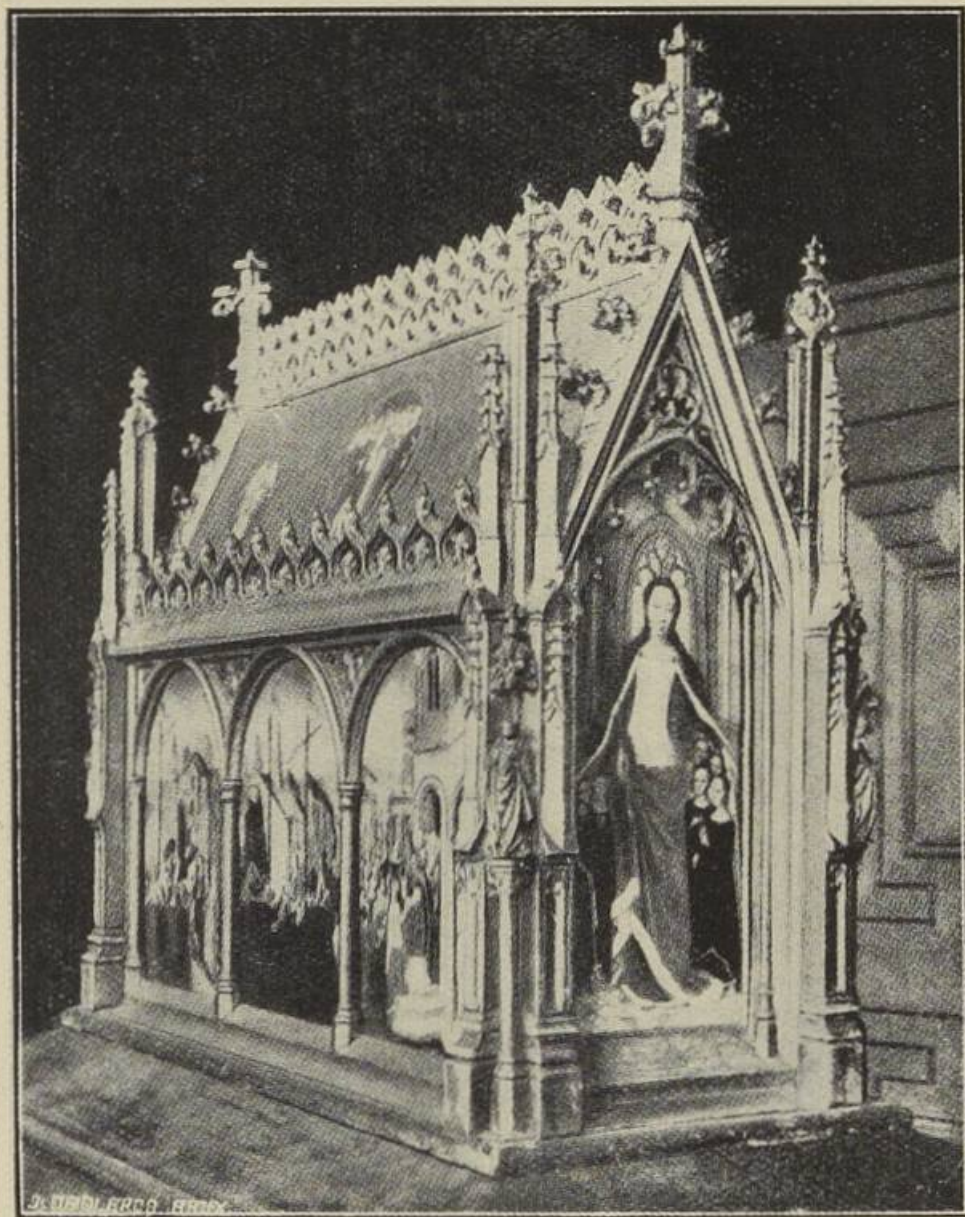
Jean l'Évangéliste. Sur les volets extérieurs, les donateurs avec leurs saints patrons.

On a dit, non sans raison, que Memlinc s'était inspiré, dans son *Adoration des Mages*, des belles représentations épiphaniques créées par Roger de le Pasture et par Thierry Bouts. Mais, il y avait chez ceux-ci, chez le second surtout, quelque chose de gauche, d'anguleux, qui a disparu chez Memlinc. Il a une aisance, une souplesse, des facultés d'équilibre inconnues de ses prédécesseurs. Il hausse le ton de la composition, lui confère on ne sait quelle ampleur majestueuse. Avec ses rois si fervents et si fiers, avec les pures tonalités dominantes de son coloris, ses violets et ses rouges somptueux, elle frappe dans la pensée des accords d'une résonance infinie.

Les volets complètent les significations évangéliques de l'œuvre: on y voit, sur les faces extérieures, d'un côté, la *Nativité*; de l'autre, la *Présentation au Temple*; sur les revers, d'une part, *saint Jean-Baptiste*, annonciateur du Messie; de l'autre, *sainte Véronique*, témoin de l'immolation du Christ pour le salut de l'humanité. Le musée du Prado possède de l'*Adoration des Mages* une réplique avec quelques variantes.

Ces deux triptyques se rangent parmi les chefs-







d'œuvre de leur auteur, et aussi parmi les ouvrages les plus caractéristiques de l'école brugeoise. On a voulu ajouter encore à leur intérêt, en essayant de prouver que, de même que maints fresquistes florentins contemporains, le peintre aurait donné à certains de ses personnages sacrés, sainte Catherine et sainte Barbe, dans le *Mariage mystique*; un des mages, dans l'*Adoration*, les traits de Marguerite d'York, de Marie de Bourgogne ou de Charles le Téméraire. Hypothèse qui a quelque apparence de plausibilité, mais que nous ne discuterons pas plus que celle qui prétend identifier Memlinc lui-même, dans l'une ou l'autre des figures étrangères à l'action que l'on rencontre communément dans ses peintures. Tel est le cas, par exemple, pour le triptyque de la collection du duc de Westminster, à Chatworth, qui fut exécuté pour un seigneur anglais, John Donne, vraisemblablement en 1468, pendant les fêtes du mariage du duc. Sur le volet de gauche, on découvre, à moitié dissimulé derrière une colonne, dans la coulisse, en quelque sorte, un jeune homme à l'expression sérieuse, qui semble observer. On a fréquemment reproduit cette figure comme le portrait du maître.

Memlinc est revenu plusieurs fois à ce beau thème



du *Mariage Mystique*. Mais il n'en donna aucune version qui équivaille celle de l'hôpital, par la fermeté de la conception et la plénitude harmonieuse du coloris. Le *Mariage Mystique* du Louvre exerce, cependant, une séduction particulière. C'est plutôt, à vrai dire, une sainte conversation. Sainte Catherine, qui reçoit l'anneau, et sainte Barbe y sont accompagnées de plusieurs saintes: Lucie, Agnès, Cécile et Marguerite. Toutes ces vierges sont réunies dans un délicieux paysage idyllique, sous un ciel d'azur où planent des anges. C'est un dyptique, sur le second volet duquel le donateur, l'épicier Jean du Celier, est agenouillé. Derrière lui, son patron, saint Jean-Baptiste; plus loin, saint Jean l'Évangéliste, visité par les visions de l'Apocalypse, dans l'île de Pathmos, et saint Georges exterminant le dragon.

Le *Dyptique de Martin van Nieuwenhove* a figuré, à Paris, à l'exposition de l'Art belge de 1923. Le principal organisateur de cette exposition, Ernest Verlant, avait consacré à celle-ci un travail magistral, dont la disparition prématurée de l'auteur a fait une œuvre posthume.

Nous empruntons à son livre une partie de la notice qu'il contient au sujet du Dyptique van Nieu-



wenhove: « Voici le plus bel exemple de cette association de deux peintures, portrait à mi-corps d'un orant; figure de la Vierge à mi-corps avec l'Enfant... Le personnage qui a commandé le tableau s'est fait représenter en état d'oraison perpétuelle: il voit la Vierge, et l'Enfant Jésus est tourné vers lui. Ses longs cheveux, admirablement rendus dans leur souplesse et leur finesse, encadrent une tête longue, presque féminine dans le haut. Nulle Vierge de Memlinc n'est plus typique que celle-ci: voyez son large front bombé, son ovale régulier, son nez allongé, le dessin des yeux baissés et de la bouche, et cette lèvre inférieure prononcée. Les cheveux flottent librement, le costume est riche, sans surcharge, les mains précieusement détaillées.

« Le Dyptique de Martin van Nieuwenhove appartient à la période de maturité la plus avancée de Memlinc (1487), dont le style, d'ailleurs, était déjà mûr vingt ans auparavant, quand on le trouve établi à Bruges. C'est une de ses œuvres les plus riches, les plus heureusement épanouies, les plus fleuries, où la couleur claire et fraîche chante le mieux. C'est aussi une des plus indiscutables et des mieux conservées. »



On pourrait dire de la *Châsse de Sainte-Ursule* que, de ses œuvres, elle est la plus connue. Elle est construite en bois de chêne et contracte la forme d'une chapelle gothique, dont les pignons sont soutenus par des contre-forts et ornés de statuettes. A ses extrémités sont représentées, d'une part, la *Sainte Vierge avec l'Enfant*, devant lesquels sont agenouillées deux sœurs de l'hôpital, donatrices, peut-être, de l'ouvrage; de l'autre, *sainte Ursule*, qui abrite ses compagnes sous son manteau, à la manière de la Vierge de Miséricorde. L'illustration de la légende se développe sur les faces latérales du petit édicule, en six compartiments cintrés.

On en peut lire le récit, un peu confus, dans la *Légende Dorée*, de l'évêque Jacques de Voragine: Le roi chrétien de Bretagne, Nothus, rapporte-t-elle en substance, avait une fille nommée Ursule. Le roi idolâtre d'Angleterre envoya, un jour, solliciter sa main pour son fils Ethérius. Nothus accorde son consentement, mais en subordonnant la célébration du mariage à des conditions propres à décourager le prétendant: Celui-ci devait se convertir au christianisme et l'union n'être effectuée qu'après un délai de trois ans, durant lequel Ursule accomplirait un



pèlerinage en Terre Sainte et à Rome; enfin, « pour la consoler », dix jeunes filles de haut rang seraient attachées à sa personne, chacune desquelles jeunes filles aurait, aussi bien qu'elle-même, mille compagnes!...

Ethérius accepte. Ursule s'embarque avec toute sa suite pour Rome. Une tempête jette le vaisseau à la côte. La pieuse troupe arrive ainsi à Cologne, où un ange apparaît à Ursule, qui lui prédit, qu'à son retour de Rome, elle subira le martyre. Elle joint Rome, par Bâle, et y est accueillie par le pape Cyriaque qui la reconduit, elle et les onze mille vierges, à Cologne. Mais, les Huns assiègent précisément la cité. Ils s'emparent des innocentes voyageuses et en font un horrible carnage. Ursule, seule, avait été épargnée: le prince des Barbares, « frappé de sa beauté, lui promet de l'épouser, mais, comme elle s'y refusa absolument, furieux de se voir dédaigné, il la perça d'une flèche. »

L'inauguration de la châsse eut lieu le 21 octobre 1489, jour de la fête de sainte Ursule, par le ministère de Gilles De Baerdemaeker, évêque de Sarepta, agissant en qualité de suffragant de l'évêque de Tournay, dans le diocèse duquel Bruges était comprise.



Quelques années plus tard, la même légende était illustrée, à Venise, pour la *Scuola* — la confrérie — *di S. Orsola*, par le bon peintre Vettore Carpaccio. Et le parallèle de l'œuvre de l'artiste brugeois avec celle de son confrère italien, met singulièrement en relief le génie et la mentalité opposées des deux races.

Il n'est de similitudes entre les deux œuvres, que leur commun sujet. Leurs auteurs sont également épris, avec tout leur temps, de la réalité, mais le choix qu'ils y font n'est pas identique et l'admiration qu'ils méritent l'un et l'autre se fonde sur des motifs très différents.

Il semble que la légende ait fourni moins texte que prétexte aux peintures de Carpaccio. La partie la plus importante en est absorbée par les préliminaires, pour ainsi dire profanes, de l'histoire, les négociations entre les deux rois. Et ce sont d'attrayants cortèges d'ambassadeurs qui vont et viennent d'une cour à l'autre, pour être reçus avec une cérémonieuse courtoisie, en des salles opulentes de palais, sous d'élégants portiques, où se prélassent la foule fastueuse des courtisans et des dignitaires.

Belle représentation décorative, pleine de fantaisie aimable et de désinvolture mondaine, mais où sont







glorifiés, mieux que la sainte, le luxe de la République de la mer et la munificence des Lorédan, donateurs de l'œuvre.

Memlinc, lui, néglige le prologue de la légende : il débute lors de la première arrivée d'Ursule à Cologne, c'est-à-dire à l'heure où sa vocation surnaturelle se décèle : Tandis qu'au premier plan, Ursule, dans le costume, corsage bleu, surcot blanc, jupe violette, qu'elle conservera jusqu'à la fin, débarque devant une des portes de la ville, on l'aperçoit plus loin, à la fenêtre d'une maison, en même temps que l'ange qui lui présage le martyre. Nous assistons ensuite à l'arrivée à Bâle et voyons les dévotes voyageuses s'engager sur les routes de la montagne, pour se rendre à pied dans la Ville Eternelle. Le pape les accueille bénévolement et les bénit, au seuil d'une chapelle où le fiancé d'Ursule reçoit le baptême. La scène suivante nous ramène à Bâle : à l'arrière-plan, le pontife, Ursule et leur escorte s'embarquent sur le Rhin ; à l'avant-plan, nous les retrouvons installés sur un bateau, la voile gonflée, prêt à démarrer. Viennent ensuite le massacre des vierges et le martyre d'Ursule.

Les péripéties mouvementées de ce conte pieux



conservent sous le pinceau délicat de Memlinc, des apparences fort placides. La troupe charmante des vierges semble suivre Ursule avec une docilité enfantine, tellement qu'elles marquent à peine quelque faible émoi lorsqu'elles sont assaillies par les Huns féroces.

Si l'on peut lire quelque chose sur leur visage, ce n'est pas la résignation, mais une inaltérable confiance; elles vont toujours, comme dans une procession, plongées dans les tranquilles béatitudes de la prière. A vrai dire, si elles affrontent la mort sans aucune crainte apparente, on ne rencontre pas non plus, chez les Huns qui les immolent, la rage bestiale que l'on attendrait d'eux! Ils tendent posément leurs arbalètes, visent leurs victimes à loisir, tout comme s'ils se livraient à un sport, comme s'ils tiraient le *papegai* au Grand Serment de Saint-Georges!...

Et cette incapacité de rendre sensibles les mouvements de l'âme, d'incarner expressivement une action pathétique, n'est pas exceptionnelle chez Memlinc, bien qu'elle ait pu être accentuée chez lui par ses dispositions naturelles. Il la partage avec la plupart de ses contemporains, flamands ou italiens; avec







Carpaccio notamment, dont le *Martyre de sainte Ursule* n'est ni plus ni moins tragique que celui de son confrère du Nord. Ne faisons pas reproche de cette insuffisance aux maîtres du temps: leur labeur intense et minutieux allait, incorporant dans la peinture tout le monde sensible, la nature, les choses et les êtres; on comprend que, tout attachés à rivaliser avec la réalité, à en transporter l'exacte semblance dans l'art, ils n'aient pu s'efforcer en même temps à la poursuite de l'expression dramatique.

Memlinc présente religieusement un sujet religieux. Et, sans le savoir presque, d'instinct, il y a traduit, avec on ne sait quelle simplicité ardente, les énergies silencieuses de la piété flamande. En bon et loyal artisan de la Gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc qu'il était, il a appliqué tout son talent à parfaire son ouvrage. Mais, si éminents que soient les mérites de celui-ci, ils nous lasseraient bientôt, si ces compositions ne remplissaient le dessein d'exaltation dans lequel elles ont été conçues, si elles n'étaient tout embrasées de la flamme spirituelle dont les lueurs illuminent tout le drame et, surtout, la physionomie de l'héroïne de la légende, de sainte Ursule, avec



son visage de candeur sérieuse et de droiture, sans beauté effective, mais que transfigurent l'amour divin et la joie de l'immolation...





La *Déposition de Croix*, dont il nous reste à parler pour en avoir fini avec les peintures de l'hôpital, fut exécutée en 1480 et offerte à l'établissement par le frère Adrien Reyns, qui figure avec son saint patron sur le volet de gauche. Sur celui de droite se présente une jolie figure de *sainte Barbe*; sur les volets extérieurs, *sainte Wilgefortis* et *sainte Marie l'Égyptienne*. L'ordonnance de la *Descente de Croix* est conforme à l'iconographie traditionnelle. Saint Jean, qui soutient le corps du Sauveur à moitié étendu sur son linceul, lui enlève avec précaution la couronne d'épines, tandis que la Vierge, agenouillée, contemple son fils avec une muette consternation, les mains jointes. Debout derrière elle, Madeleine se tord les mains.

Cet ouvrage, dont le coloris semble avoir subi des dégradations, fait disparate au sein de l'éblouissant petit musée de l'hôpital. D'un autre côté, le souvenir des évocations si poignantes que Roger de le Pasture et Hughes van der Goes ont créées du drame du Golgotha, ne peut, à la comparaison, faire paraître l'interprétation de Memlinc que théâtrale et forcée. La collection von Kaufmann, de Berlin, qui, comme on le sait, a été détruite par un incendie,



recélait une *Déposition de Croix* d'une beaucoup meilleure facture, mais qui laissait une impression analogue. La *Déposition de Croix* du Palais Doria, à Rome, dans la perspective d'un vaste paysage, ne touche guère non plus, parce que la mimique douloureuse des personnages semble affectée, manque de chaleur et d'élan.

Négligeant l'ordre chronologique, nous achèverons d'abord d'étudier les œuvres où l'artiste s'est donné pour sujet les différentes phases de la Passion.

La Marienkirche de Lübeck est décorée d'un polyptique de grandes dimensions, l'œuvre avérée la plus considérable de Memlinc. Elle fut exécutée en 1491, quelques années avant la mort de l'artiste, pour un commerçant et banquier de Lübeck, Henri Greverade, qui, sans doute, fréquentait Bruges. Elle était destinée à orner une chapelle placée sous l'invocation de la Sainte Croix.

Lorsque le retable est fermé, il n'offre à la vue qu'une représentation de l'*Annonciation*, l'ange, d'une part; la Vierge, de l'autre, en grisaille. Ouvert, il fait apparaître les belles figures de *saint Blaise*, de *saint Jean-Baptiste*, de *saint Jérôme* et de *saint Gilles*. Puis, ces panneaux écartés, se dévoile la partie







essentielle de l'œuvre: la *Crucifixion* entre la *Montée au Calvaire* et la *Résurrection*. Le dessein de cette peinture est donc de rendre présente au fidèle le rachat de l'humanité par la croix, en lui rappelant l'incarnation surnaturelle du Sauveur dans le sein de Marie et sa résurrection, après son supplice ignominieux, dans la gloire du Père.

Il semble que Memlinc ait pris pour texte de la scène principale le récit de l'Évangile selon saint Jean, complété par les autres évangélistes en ce qui regarde l'épisode du centurion qui confesse la divinité du condamné : « Ainsi portant sa croix, il alla au lieu qui est appelé Calvaire, en hébreu Golgotha, où ils le crucifièrent et, avec lui, deux autres, l'un d'un côté, l'autre de l'autre, et Jésus au milieu... Cependant, les soldats, après l'avoir crucifié, prirent ses vêtements (et ils en firent quatre parts, une part pour chaque soldat) et sa tunique. Or, la tunique était sans couture, d'un seul tissu d'en haut jusqu'en bas. Ils se dirent donc l'un à l'autre : « Ne la divisons point, mais tirons au sort à qui elle sera... » Cependant étaient debout près de la croix de Jésus, sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Cléophas, et Marie-Madeleine. Lors donc que Jésus



eut vu sa mère et près d'elle le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère : « Femme, voici votre fils ». Ensuite, il dit au disciple : « Voici ta mère »... Et la tête inclinée, il rendit l'esprit... Un des soldats ouvrit son côté avec une lance, et aussitôt, il en sortit du sang et de l'eau ».

Les croix sont dressées sur la montagne, qui domine un vaste horizon où l'on aperçoit des massifs rocheux et une ville surmontée de tours et ceinte de remparts crénelés. Le Christ vient de rendre l'âme et, le légionnaire lui ayant percé le flanc avec sa lance, le sang ruisselle sur sa poitrine. Autour de la croix sont rassemblés de nombreux témoins, les yeux levés, et quelques Juifs qui semblent discuter. Au milieu d'eux, le centurion à cheval, profère la parole : « En vérité, cet homme était un juste », en désignant Jésus de la main. Le groupe de la Vierge éplorée et défaillante, soutenue par saint Jean, et des saintes femmes, fait opposition à celui des quatre soldats qui jouent aux dés. Derrière les saintes femmes, s'aperçoivent trois spectateurs, aux physionomies très particularisées, qui, peut-être, sont les portraits de membres de la famille du donateur.

L'artiste n'a pas réussi à lier d'une façon émou-



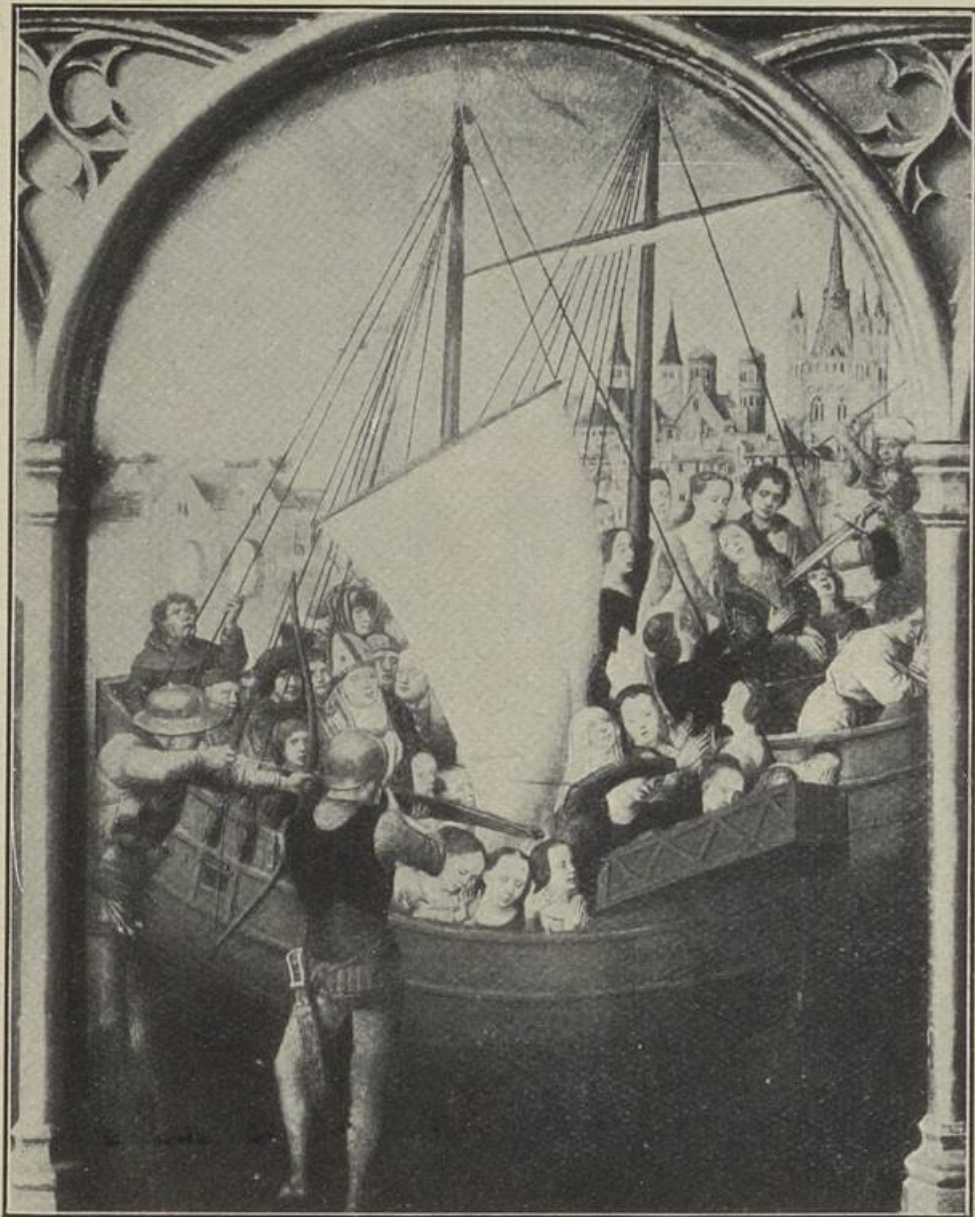
vante toutes les circonstances simultanées de l'événement sublime qu'il avait reçu mission de représenter. Il a fidèlement suivi le texte sacré, mais la figuration, tout issue de la tradition, d'ailleurs, qu'il lui a donnée, est confuse et médiocrement pathétique. Sa composition est encombrée à force de précision. Et la faute n'en doit pas tomber uniquement sur Memlinc. Les images qui ornaient les églises participaient au culte, elles étaient moins pour la beauté que pour l'enseignement. Elles racontaient aux illettrés, ainsi que le constataient avec orgueil les statuts de la corporation des peintres siennois, les « merveilles accomplies par la sainte foi ». Or, des récits destinés aux ignorants, aux simples, ne sauraient procéder par allusions, par élipèses; ils doivent tout dire... Et c'est ce que font les artistes, illustrant les textes choisis ou rédigés par les gens d'église, et qui les entraînent à ne rien omettre, à détailler toutes les péripéties de l'histoire qu'ils incarnent, et finalement, à devenir obscurs à force d'exactitude.

Le Musée municipal de Vicence détient un *Calvaire* dont on trouve à l'Académie de Venise une copie amplifiée. La figure du Sauveur crucifié est



identique, dans la forme et dans l'attitude, à celle de la *Crucifixion* de Lübeck. Sainte Madeleine est prosternée au pied de la croix qu'elle embrasse. La Vierge presque évanouie, est soutenue par saint Jean; de l'autre côté, saint Jean-Baptiste, puis un abbé de l'Ordre de Citeaux présenté par saint Bruno. A Venise, cette scène est complétée par le portrait des donateurs, mari et femme, protégés par leurs saints patrons. Ces portraits votifs sont copiés de deux volets de la collection Duveen-Bros, à Londres (ancienne collection R. Kann, à Paris), qui ont formé, jadis, avec le *Calvaire* de Vicence, un triptyque que M. Hulin classe parmi les originaux du maître. A part la Vierge, dont l'expression touchante est, pourtant, quelque peu maniérée, cet ouvrage, avec ses nombreux personnages immobiles, rangés symétriquement, est fort pauvre d'intensité dramatique.

La *Passion*, de la Pinacothèque de Turin, est une sorte de chemin de la croix en miniature (H. 0,53. L. 0,90), l'illustration détaillée des derniers jours du Christ, depuis son entrée triomphale à Jérusalem, de sa mort et de sa résurrection. Une vingtaine d'épisodes sont ainsi représentés dans les diverses parties étagées d'un décor panoramique.







On n'est d'accord ni sur l'époque de la production de cette peinture, ni sur la personnalité de celui qui l'aurait commandée à Memlinc. Aux extrémités du tableau, on voit, agenouillés, à droite, le donateur; à gauche, sa femme. Selon Weale, ce donateur serait Guillaume Vrelant ou Vredeland, doyen de la Gilde des libraires et enlumineurs brugeois, ami et voisin de l'artiste, par lequel cet ouvrage aurait été offert, en 1478, à l'autel que sa corporation possédait dans l'église de Saint-Barthélémy. Mais cette hypothèse rencontre une objection qui n'est pas médiocre dans l'existence d'un contrat passé, en 1499, entre l'abbé de l'Eeckhoute, dont dépendait cette église, et la corporation des libraires; contrat touchant un « tableau d'autel à quatre volets, où se trouvent Guillaume Vreland et sa femme de pieuse mémoire, peints de la main de feu maître Hans ». Il est manifeste qu'il ne saurait s'agir du minuscule panneau de Turin.

D'après d'autres critiques, il faudrait reconnaître dans ces figures Thomas Portinari et sa femme, Marie Baroncelli. Ce Portinari est illustre dans l'histoire de notre art. Agent des Médicis à Bruges, c'était un puissant homme d'argent qui prêtait, à



l'occasion, aux souverains, et tenait à Bruges, comme chef de la Nation des Florentins, un rang éminent. Il appartenait à la famille patricienne dont était issue la Béatrice à laquelle Dante a fait un destin immortel. Vers 1476, Hughes van der Goes peignait, aux frais de Thomas, pour l'hôpital de S. Maria Nuova de Florence, fondation de la famille Portinari, le triptyque de l'*Adoration des Bergers* qui, mis en place en 1482, excita chez les artistes florentins, une admiration dont on décèle la trace dans les ouvrages postérieurs de maints d'entre eux.

Or, Vasari ajoute à la mention qu'il fait de Ausse (Hans) le renseignement suivant : « ...che fece a' Portinari in S. Maria Nuova di Firenze un quadro picciolo, il quale e hoggi appresso al Duca Cosimo; renseignement qu'il complète ailleurs en spécifiant que ce *quadretto* représentait la *Passion*.

Pour autant que les proportions exigües de la *Passion* de Turin permettent d'en juger, il existe de grandes analogies physiologiques entre les donateurs de celle-ci et ceux du retable de van der Goes. Sachant que la peinture de Turin provient d'un couvent de dominicains de Bosco, près d'Alexandrie, qui l'avait reçue du pape Pie V, il suffirait, pour

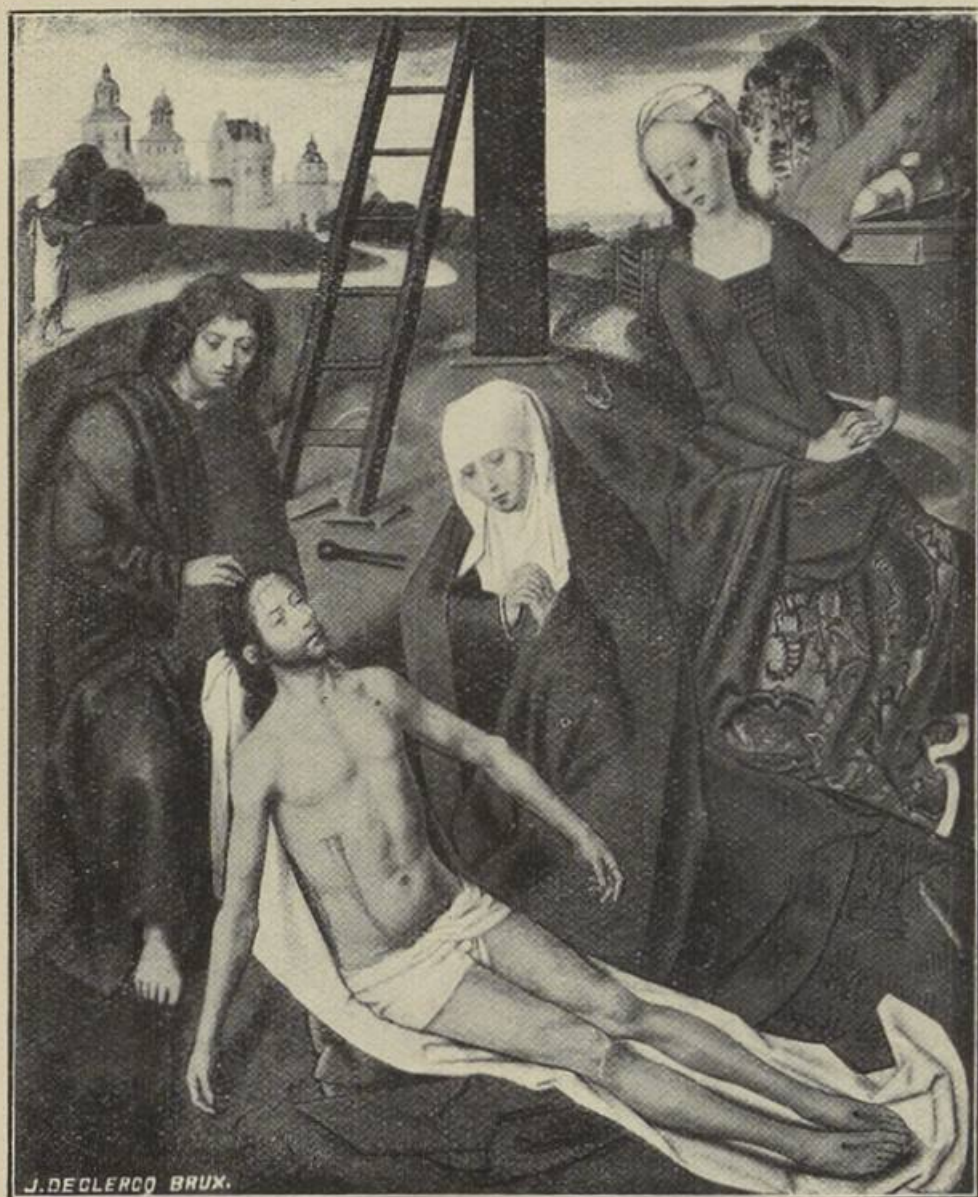


établir une tradition ininterrompue de Thomas Portinari à la Pinacothèque, de supposer, avec le rédacteur du catalogue de ce Musée, que l'œuvre fut offerte par Cosme au Souverain Pontife, à l'occasion, peut-être, de l'érection, vers 1570, de la Toscane en Grand-Duché.

Jérusalem est devant nous, ceinte de murailles crénelées, avec ses maisons agglomérées autour des principaux édifices: le Temple, le Palais du Grand-Prêtre, le Prétoir du proconsul. En dehors de la ville, à droite, le Jardin des Oliviers; au fond, le Golgotha; à gauche, le Saint Sépulcre et la route d'Emmaüs. C'est une ville du XV^e siècle, le pittoresque dédale des rues et des ruelles, les places étranglées et asymétriques, le hérissément des tours, le profil contrasté des constructions étagées... Et, partout à la fois, sur les divers plans de ce petit théâtre, sont mises en scène les péripéties successives du drame évangélique. Jésus entre à Jérusalem, parmi les acclamations et les palmes; sous les portiques du Temple, il chasse les vendeurs; dans la salle haute d'une maison, il célèbre la Pâque avec ses disciples; il médite et prie au Jardin des Oliviers, pendant que les apôtres dorment; au milieu



de la troupe armée, venue pour le saisir, il reçoit le baiser de Judas, tandis que Pierre tranche l'oreille de Malchus; escorté de ses gardiens, il comparait devant Pilate qui siège, en robe chamarrée, sous un portique ogival, orné, comme il sied à un tribunal, d'une histoire de justice sculptée : le *Jugement de Salomon* ; il est flagellé, couronné d'épines et injurié, il est livré à la populace qui crie sa joie, pendant que des charpentiers taillent et ajustent diligemment le bois de la croix. Plus loin, voici le sinistre cortège qui se déroule dans une rue de la ville, sort par une des portes et s'achemine, le long des remparts, vers le Calvaire. Sous les yeux de la Vierge et de saint Jean, qui forment un groupe dolent, devant Marie Baroncelli, agenouillée au bord du chemin, le Sauveur tombe, accablé sous le poids de la croix, et le Cyrénéen l'aide à continuer sa route. Au delà de la perspective de la ville, s'élèvent trois collines : on voit sur la première, le Christ cloué à la croix qui n'est pas encore dressée ; sur la seconde, le Christ crucifié entre les deux larrons ; sur la troisième, la descente de croix. Enfin, sur le côté, dans les accidents du terrain verdoyant ou rocheux, la Mise au Sépulcre, la Descente aux Limbes, la Résurrection,







l'apparition de Jésus à Madeleine et aux disciples d'Emmaüs...

Il faut apparier à cette *Passion* une œuvre de conception à peu près identique qui se trouve à la Pinacothèque de Munich. Elle décorait, vers 1480, l'autel de la Gilde des Tanneurs, dans l'église de la Vierge, à Bruges, à laquelle elle avait été offerte par Pierre Bultinc et sa femme, Catherine van Riebeke.

Le tableau représente les *Sept Joies de la Vierge*. Le culte du rosaire allait, alors, épanouissant le gracieux symbolisme de ses fleurs blanche, rouge et or, emblèmes des mystères joyeux, douloureux et glorieux de la vie de l'Immaculée. Et l'art, s'emparant de ces belles imaginations, leur conférant vie plastique, préparait à la méditation du fidèle, l'appui de ces figurations animées dont, par la suite, les chemins de la croix sont devenus la forme définitive.

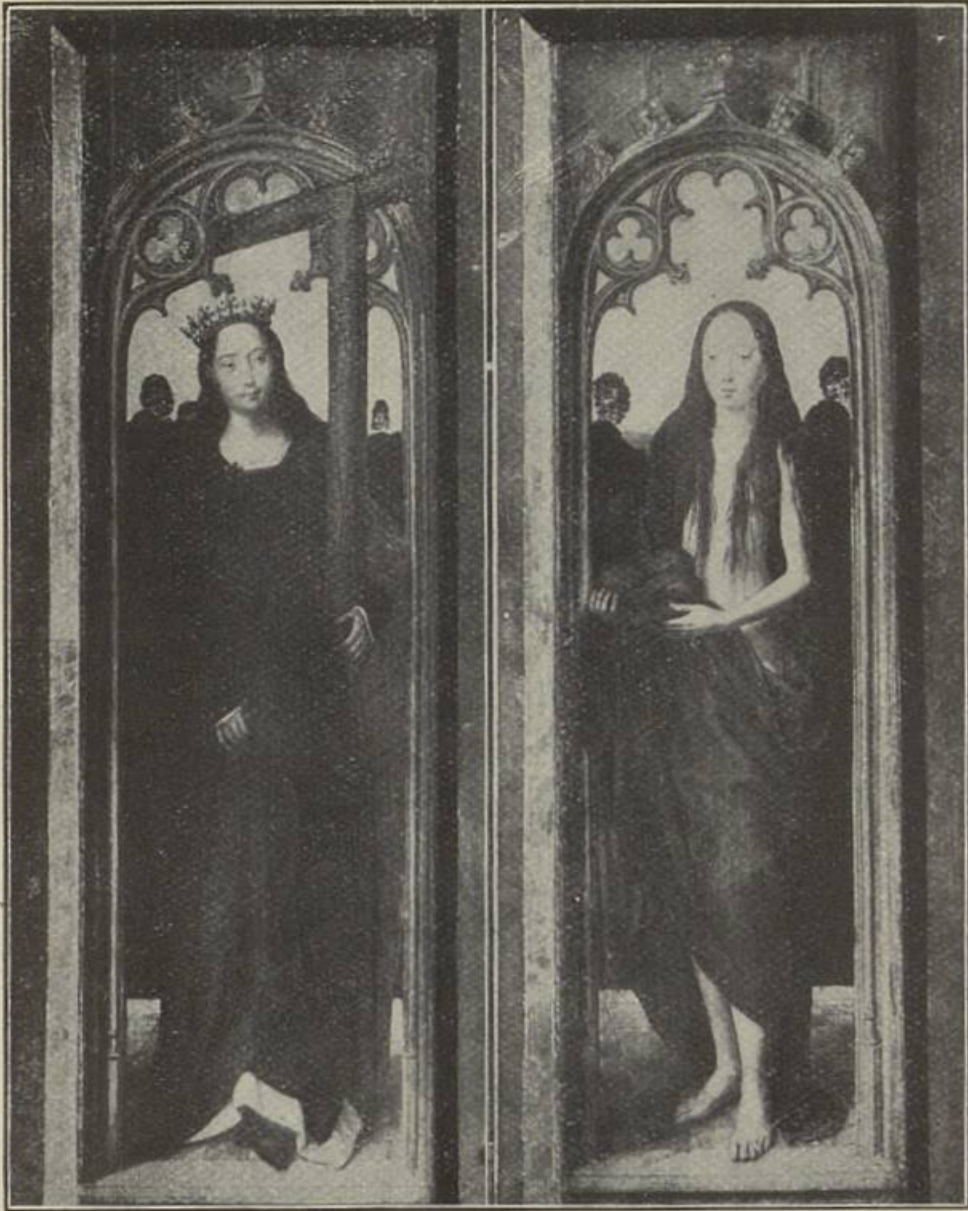
Memlinc a disposé les diverses scènes des *Sept Joies de la Vierge* dans un ample paysage qui confine à une chaîne de montagnes et à un lac sur lequel voguent des galères. Plus proche, s'élève une ville entourée de remparts et de massifs rocheux entre lesquels sinuent les méandres d'une rivière. Dans les différents plans de ce décor, apparaissent l'*Annon-*

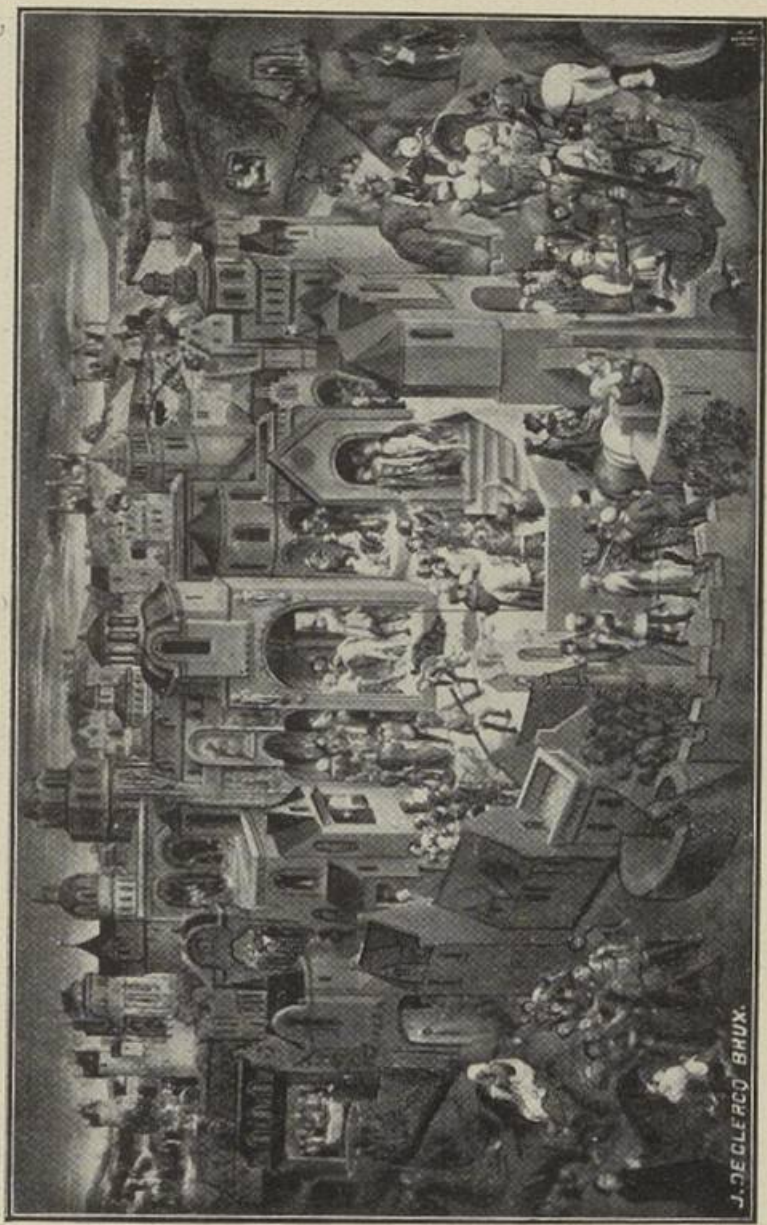


ciation, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Egypte* (avec le *Massacre des Innocents*), la *Résurrection* avec l'*Apparition à Madeleine* et l'*Ascension*, la *Pentecôte*, et, enfin, la *Mort de Marie* et son *Assomption*, d'après le récit de l'Évangile apocryphe de Jacques le Mineur.

La *Passion* de Turin et les *Sept Joies de la Vierge* forment ensemble, comme on voit, l'illustration à peu près complète de l'enfance du Christ et de la fin de sa carrière terrestre. L'artiste s'est ingénié avec succès à incarner, d'une façon pittoresque, les épisodes nombreux et variés de caractère qu'il avait à représenter. Il a disposé avec habileté la multitude de figures (dans la *Passion*, il en est plus de deux cents) auxquelles son pinceau délicat devait trouver place dans le champ étroit de ces panneaux.

Une des parties les plus attrayantes des *Sept Joies*, est constituée par l'*Adoration des Mages*. Attitudes, costumes, physionomies, évoquent l'*Adoration des Mages* de l'hôpital, l'annoncent plutôt, puisque celle-ci est plus récente en date. Autour des souverains orientaux, stationnent des groupes de serviteurs ou de spectateurs spirituellement observés. Derrière l'étable, on voit les rois qui s'en retournent:







cavalcade qui gravit allègrement la montagne, sous le flottement orgueilleux des oriflammes. Et, par-ci par-là, Memlinc introduit quelque scène épisodique, quelque détail de la vie usuelle, qui se mêlent aux scènes légendaires et sont destinées, sans doute, à en accroître l'impression: dans les *Sept Joies*, les chevaux des Mages conduits à l'abreuvoir par un valet d'écurie; dans la *Passion*, sur la route du Calvaire, un paysan ou un artisan qui chemine tranquillement, son petit garçon à la main, insoucieux du sinistre cortège qui le suit...

Il serait aventuré, toutefois, d'affirmer que cette impression ait quelque profondeur. Nous avons souligné déjà la faiblesse des facultés dramatiques de Memlinc. Il projette en images, sous nos yeux, les textes évangéliques, mais il nous paraît que ce soit de l'histoire découpée en anecdotes, et que nous ne fassions rien de plus, en somme, que d'assister à une représentation théâtrale.

Et c'est du théâtre, en effet, car il est peu de peintures de l'époque qui soient, plus que celles-ci, susceptibles de nous donner l'idée de la façon dont les *Mystères* étaient mis en scène, avec leurs *mansions* devant lesquelles les acteurs se transportaient au fur



et à mesure de l'évolution du drame. Certains traits introduits par Memlinc dans sa *Passion*, proviennent directement, d'ailleurs, de *Mystères* dont le texte nous est parvenu : par exemple, les charpentiers qui confectionnent la croix, pendant que l'on fustige Jésus.

M. Emile Mâle l'a admirablement montré, l'influence des *Mystères* sur l'art du XV^e siècle a été considérable. Il est permis de penser, pourtant, que le savant historien s'est laissé entraîner à en exagérer l'importance, en reconnaissant, peu s'en faut, dans cette influence, le principal moteur des accentuations réalistes dont témoignent les œuvres du temps. Nul doute que les artistes aient emprunté aux *Mystères* — sans parler des somptueuses représentations où se complaisaient les princes et particulièrement les ducs de Bourgogne : *entremetz*, pantomines, tableaux vivants, qui prenaient matière dans les fables antiques ou dans les Ecritures — nombre des éléments qui se sont perpétués ensuite dans l'iconographie religieuse. Mais, il semble bien qu'il faille se borner là et admettre que si le réalisme s'est impatronisé dans l'art, comme dans tous les autres domaines de la vie, comme dans le théâtre lui-même, c'est sous l'impulsion d'un phénomène d'ordre général : le discrédit gra-



duel des systèmes idéologiques au profit de l'esprit de critique, d'analyse, d'étude du vrai.

— Faut-il inscrire à la suite des œuvres dont nous venons de parler, le *Jugement Dernier*, de Dantzig? Cette vaste peinture avait été exécutée, vers 1471, pour un Florentin de résidence à Bruges, Jacopo Tani. Celui-ci la destinait à une église de sa ville natale. Mais les hasards de la guerre en décidèrent autrement. L'œuvre avait été embarquée, avec des épices, des fourrures et des métiers à tapisser, sur la galère *Saint-Thomas*, dont l'armateur n'était autre que Thomas Portinari.

Le *Saint-Thomas* fut capturé par le capitaine corsaire Paul Benecke, sans doute un de ces *Vitalien Brüder*, au service des villes hanséatiques, dont les atrocités indignèrent l'Europe. Le brave marin offrit dévotement, en manière d'action de grâce, le *Jugement Dernier* à la chapelle de Saint-Georges de la Pfarrkirche de Dantzig. Et, ayant été jugé de bonne prise, il y est encore!

C'est le *Jugement Dernier*, selon la figure qu'il avait reçue, au cours des deux siècles précédents, de l'œuvre monumentale des sculpteurs français, interprètes magnifiques du texte de saint Mathieu et des doctes




commentaires que lui avaient donné Honorius d'Autun et Vincent de Beauvais.

La fin des temps est venue. Le Fils de l'homme est apparu dans les hauteurs. A la fois victime et justicier, il montre les stigmates de ses plaies et, du geste, accueille les justes et voue les méchants aux peines éternelles.

Autour de lui volent les anges porteurs des instruments de la Passion. A ses côtés siègent les Apôtres; à ses pieds sont agenouillés la Vierge et saint Jean-Baptiste, qui intercèdent pour l'humanité pécheresse. Plus bas, se dresse le ministre de la vindicte divine, saint Michel, conducteur des morts, à l'égal de l'Anubis égyptien et de l'Hermès grec, et qui, comme eux, procède à la psychostasie, pèse dans la balance les mérites et les démérites de chacun. Les morts, cependant, ont jailli du tombeau, à l'appel des trompettes archangéliques. Ils sont nus, revêtus d'une jeunesse uniforme et se lèvent, angoissés, dans l'attente de la sentence qui leur ouvrira le Paradis ou les précipitera aux abîmes infernaux...

Les représentations de ce sujet imposant n'avaient pas été fréquentes, jusque là, dans la peinture flamande. Il en existe une que l'on attribue à Hubert



van Eyck et que Petrus Christus aurait imitée (Musée de l'Ermitage et de Berlin). Peut-être Thierry Bouts en exécuta-t-il une, également, si l'*Ascension des Elus*, qu'on lui donne au Musée de Lille, est vraiment de lui. La conception de van Eyck est, en partie, différente de celle du *Jugement* de Dantzig, mais celui-ci présente, par contre, une similitude presque complète avec le *Jugement Dernier* que Roger de la Pasture peignit, entre 1443 et 1451, pour l'Hôtel-Dieu de Beaune, fondé par le chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin.

La comparaison de ces deux œuvres a fourni prétexte à quantité d'hypothèses plus ou moins ingénieuses. La dévolution de celle de Dantzig à Memlinc, a fait conjecturer, par exemple, que ce dernier avait collaboré au polyptique de Roger. Que l'auteur du retable de Dantzig ait connu celui de Beaune ne paraît point contestable, attendu la presque identité de certaines figures, celles notamment du Sauveur et de la Vierge. L'inconnu de Dantzig a vu l'ouvrage de son grand prédécesseur, il l'a développé, en a multiplié les acteurs, a amplifié telle de ses parties, le Paradis, entre autres, d'une façon heureuse, mais il est bien loin d'égaliser son modèle, et sa composition n'a rien de

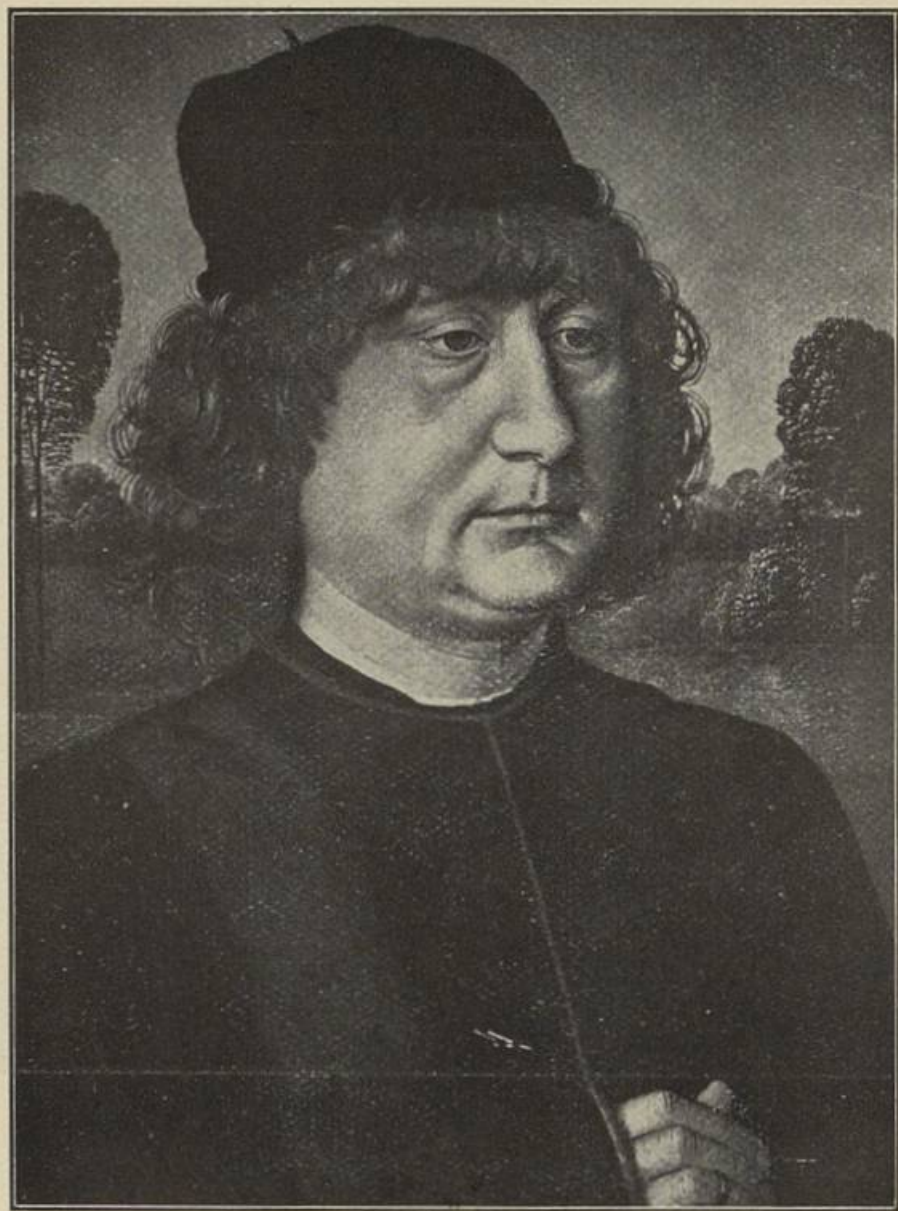


la gravité auguste que Roger a su imprimer à la sienne.

On a argué contre la dévolution à Memlinc de cette peinture, les nus qu'elle contient et dont son œuvre avérée ne présente aucun autre exemple. L'objection n'est pas péremptoire, mais il serait plus difficile d'admettre qu'à l'époque où ce *Jugement Dernier* devrait se placer, c'est-à-dire aux débuts de sa carrière connue, il fasse montre de qualités dont il ne témoigna plus par la suite. Comment croire que le peintre du *Martyre de sainte Ursule* et du *Martyre de saint Sébastien* (Musée de Bruxelles) ait pu créer, antérieurement, ces figures si expressives d'élus ou de réprouvés?... De telle sorte, qu'à tout prendre, il est préférable de renoncer à des conclusions incertaines et de laisser cet intéressant ouvrage dans l'anonymat dont quelque découverte documentaire le tirera peut-être un jour.









Parmi les premières œuvres de Memlinc, dont la date puisse être supputée avec quelque sécurité, se trouve le *Portrait de Niccolò di Sforzore Spinelli* (Musée d'Anvers), médailleur florentin qui fut au service du Téméraire et paraît avoir séjourné à Bruges en 1467 et 1468. Physionomie ardente et fière, beaux traits réguliers, accentués par des sourcils impérieux, le modèle a grande allure sous la toque d'où s'échappe son épaisse chevelure, l'allure cavalière de ces artistes ultramontains, favoris des petits princes, qui commençaient à se hausser en prestige et en seigneurie dans un pays tout livré au culte voluptueux de la beauté. Il tient dans la main gauche une médaille antique. La figure, comme dans la plupart des portraits de Memlinc, s'enlève, non comme chez van Eyck ou Roger de le Pasture, sur un fond uni, mais sur un lumineux paysage, un site d'eaux et de verdure, aérien, dont les contours s'évanouissent à l'horizon en molles ondulations.

On tenait, jadis, Antonello de Messine pour l'auteur de cette belle effigie, fort éloignée, d'ailleurs, de sa manière. Aujourd'hui encore, certains critiques, tout en en consentant la paternité à Memlinc, discernent dans sa présentation on ne sait quelles influences



italiennes. Opinion privée de tout fondement. Le caractère du personnage est, cela va sans dire, italien, mais nullement celui de l'œuvre, qui est tout flamand. Du reste, l'heure de ces influences n'était pas encore venue; le temps n'était pas éloigné où, au contraire, les maîtres d'au delà des Alpes venaient chez nous pour s'initier à la peinture à l'huile et acquérir habileté dans le *lavoro di Fiandra*.

Les inventeurs du portrait moderne, du portrait qui nous place en face de l'individu saisi dans la vérité et les particularités psychologiques de ses traits, ce sont nos Primitifs, et avant tout, Jean van Eyck, dont les hallucinants portraits, d'une rigueur, d'une pénétration impitoyables, n'ont jamais été dépassés. A la comparaison de telles expressions de vie, il ne se peut pas que les portraits italiens contemporains ne nous paraissent superficiels. A tort, car la réalité que poursuivaient les Italiens n'était ni moindre, ni moins véritable que celle des Flamands. Elle était autre et vue autrement. Le portrait italien de l'époque, de Pisanello à Botticelli et à Ghirlandajo, est un portrait de faste, de cérémonie, d'éclat, parfois de triomphe. Il est toute expression extérieure, ligne fière, apparat. Il représente. Il prouve.



C'est une figure de beauté, d'énergie, de puissance, qu'il nous montre, pour nous imposer l'étonnement, le respect ou l'admiration.

Donateurs d'une peinture pieuse, qu'ils prient, agenouillés dans un angle du tableau ou de la fresque, ou qu'ils se poussent au premier plan, reléguant derrière eux les acteurs de la scène sacrée dont ils sont les témoins inattendus, ils n'oublient pas de se bien tenir, sachant qu'on les regarde. Ils se drapent, cambrent la taille, rejettent la plume de leur chapeau. Ils sont là par dévotion, c'est certain, mais, plus certainement encore, par amour de la beauté, par amour d'eux-mêmes et de leur *gente*, par orgueil aussi, pour s'illustrer comme les Sassetti, les Tornabuoni, pour se donner nom, comme Filippo Strozzi, à la fois devant leurs concitoyens et devant la postérité.

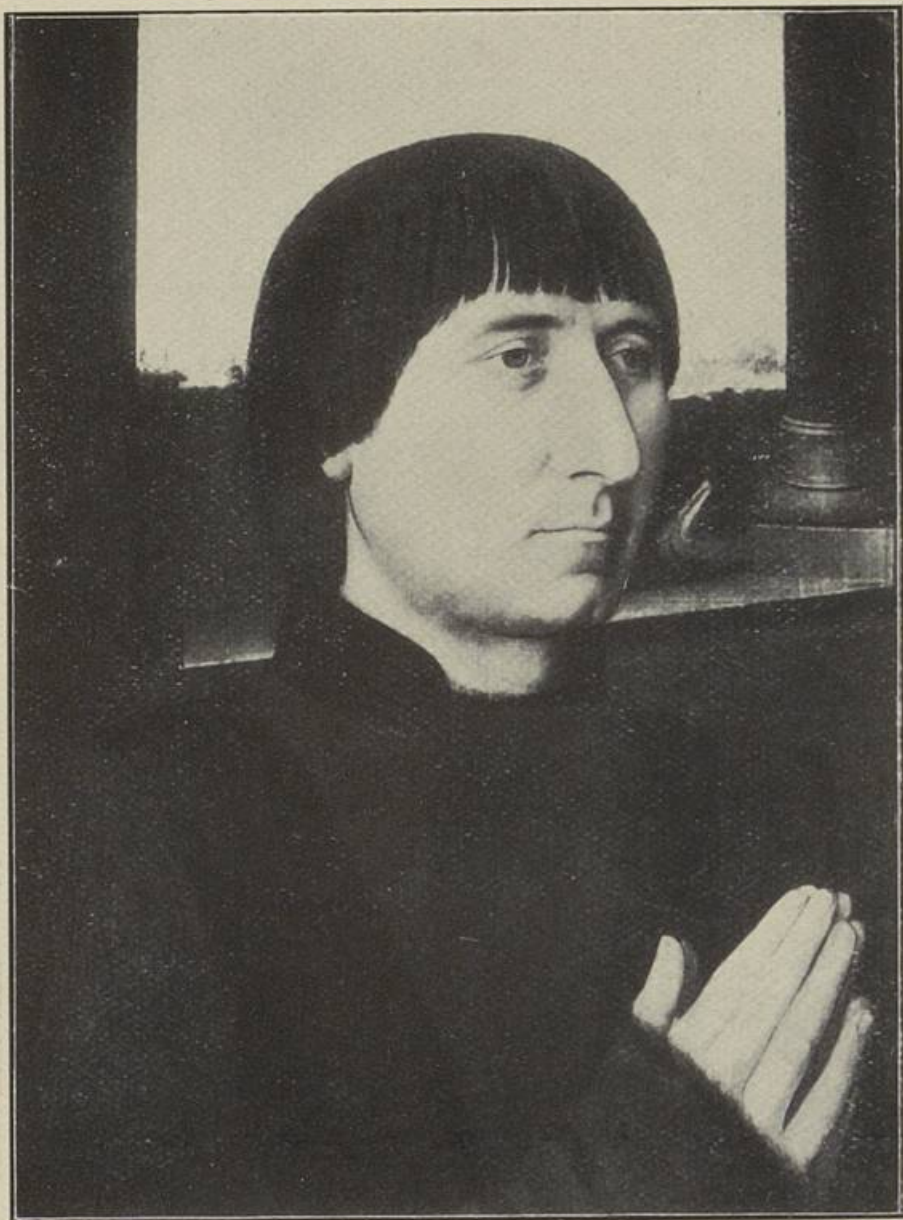
Rien de pareil chez les Flamands. Regardez l'un quelconque des admirables portraits du temps, l'un de ces donateurs prosternés au volet d'un triptyque, homme à la physionomie grave et ferme qui regarde de ses yeux calmes, les mains jointes, tandis que, derrière lui, s'illumine un vitrail ou l'étendue d'un paysage accidenté, peint avec la minutie d'une enluminure. Nombre d'entre eux sont laids, leurs



traits sont lourds et peu plaisants. Qu'importent ces disgrâces physiques? Ce que nous avons sous les yeux, c'est une force au repos, un des représentants de cette race taciturne et sans gestes, au génie formé de violence et de patiente obstination, qui, ayant contre elle l'inclémence du climat, la cruauté et la rapacité des hommes, n'ayant derrière elle ni la Grèce, ni Rome, s'était faite elle-même et s'était imposée dans la puissance et dans l'art...

Les portraits de Memlinc n'ont ni la sévérité, la teneur vigoureuse de ceux de Jean van Eyck, ni la sécheresse incisive de ceux de Roger de le Pasture. Lui non plus ne sacrifie rien de la réalité. Ce qu'il veut nous rendre sensible, c'est la personnalité intime du modèle, et non point la dignité dont il est revêtu, mais cette réalité, il la voit d'un œil plus charmé, moins scrutateur que ses prédécesseurs, et il s'attache à la faire surgir dans un cadre qui la rende prestigieuse.

Les Italiens abondent dans la clientèle de Memlinc, attirés qu'ils étaient, peut-être, par les séductions de sa manière forte et souple, qui sait unir la poursuite de la ressemblance avec le souci de l'élégance. Au palais Corsini, à Florence, et à







l'Académie de Venise, on rencontre deux de ces portraits d'ultramontains. De part et d'autre, c'est un homme jeune encore, à l'épaisse chevelure, coiffé d'un bonnet, la main posée sur la bordure du cadre. Le premier, qui se silhouette sur un paysage borné par des collines bleuâtres, captive surtout par l'air de finesse un peu narquoise du personnage; l'autre a été considéré naguère comme un auto-portrait d'Antonello de Messine. Italien aussi, le modèle en qui on a voulu identifier un Strozzi, du *Portrait d'homme mûr* du Musée de Bruxelles; italien encore, vraisemblablement, l'homme d'aspect bilieux qui a posé pour le *Portrait* du Musée de La Haye.

On assigne à ces œuvres des dates oscillant entre 1470 et 1474, de même qu'aux portraits conservés dans les collections Oppenheim, à Cologne, et Salting, à Londres. Celui-ci, charmant, d'un jeune homme en oraison; celui-là, d'un patricien, à la face grasse, inerte, un peu fade, qui tient une flèche. La plupart de ces portraits étaient probablement votifs, et ont été isolés du triptyque ou du diptyque auquel ils appartenaient. Tel est le cas, également, pour des portraits d'époque plus récente : nous citerons, notamment, le *Portrait*, délicat et vibrant, de jeune



homme, de la Galerie des Offices, à Florence, qui formait retable avec la *Vierge à la pomme*, du Musée de Dresde, et un *Saint Benoît* (Offices), beau visage amaigri, éclairé par des yeux gris-brun, couronné de cheveux grisonnants, qui respire une austérité tempérée de douceur; les portraits, mari et femme, d'Hermentstadt et du Louvre, et ceux de *Guillaume Moreel et de sa femme, Barbara Van Vlaenderberghe*, au Musée de Bruxelles.

Ce Moreel fut plusieurs fois bourgmestre de Bruges et son ardeur dans la défense des franchises de la commune lui valut, certain jour, d'être emprisonné par ordre du prince, Philippe le Beau. Il était d'origine italienne et fait contraste caractéristique, en effet, avec sa femme, bonne flamande placide, sans grâce sous sa coiffe singulière et son hennin. Encore discerne-t-on quelque chose d'ave-nant, de cordial, dans cette physionomie de bourgeoise. On n'en saurait dire autant de sa fille Marie, dont l'extraordinaire portrait se trouve à l'hôpital Saint-Jean : Visage fermé, les lèvres minces et serrées, les yeux aigus et glacés, hermétique et inquiétant, dans lequel il n'est pas étonnant que l'on ait cru reconnaître une sibylle.



Il est peu de ces figures qui se recommandent à l'attention par quelque illustration historique; il y en est beaucoup d'anonymes et de quelconques, chefs de la dure oligarchie marchande brugeoise, en posture de dévotion, offrant au ciel la dîme de leurs fructueux trafics... Mais par les vertus du pinceau du peintre, de son probe effort pour atteindre la ressemblance dans sa réalité plutôt que dans ses apparences, dans l'être plutôt que dans le *paraître*, il n'est pas une de ces créatures médiocres ou inconnues qui ne nous retiennent, fascinés, anxieux d'interroger ces mortels éternisés par les magies de l'art et qui, absorbés par la prière, semblent laisser errer sur nous des regards indifférents ou distraits...



C'est pour Guillaume Moreel que Memlinc achevait — en 1484 — une de ses œuvres les plus magistrales : le *Triptyque de saint Maur, saint Christophe et saint Gilles*, destiné à la chapelle que le donateur avait fondée dans l'église de Saint-Jacques, et conservé, aujourd'hui, au Musée de l'Académie, à Bruges. Ce bel ouvrage a subi des



retouches malencontreuses et des altérations, mais tel quel, il émerveille: mise en scène, rythmes de la couleur et des expressions, nous montrent le maître dans la plus parfaite plénitude de son talent.

Trois saints remplissent de leur présence le panneau central: saint Christophe, le bon géant chanaanéen qui s'était fait, comme il est raconté dans la *Légende Dorée*, passeur d'eau pour l'amour de Dieu, et qui, un soir, faillit succomber sous le poids du petit enfant qu'il transportait et qui n'était autre que Notre Seigneur Jésus-Christ, le Créateur du ciel et de la terre; saint Maur, le disciple bien-aimé de saint Benoit, et saint Gilles, ermite, accompagné de la biche dont le lait le nourrissait. On pourrait se demander quelles intentions pieuses ont associé le saint thaumaturge de la peste à ses deux compagnons, mais on ne se pose point cette question, tellement l'atmosphère mystique qui les enveloppe tous trois rend naturelle leur apparition simultanée.

L'artiste n'a pas, cette fois, rassemblé ses personnages dans un lieu clos, sous quelque portique. Christophe marche dans le fleuve, inquiet de son passager insigne, en s'appuyant sur son bâton; saint Maur lit, debout, sur une des rives; saint Gilles médite sur



l'autre, en caressant la tête de sa biche. Ils se dessinent sur une vaste étendue, dont tous les aspects, eaux étalées du fleuve, massifs montagneux, plantés d'arbres et parsemés de fleurettes, lointains, vibrent et se colorent sous les rayons prismatiques du soleil couchant. Et on ne sait quelle insidieuse harmonie émane de ces trois figures sacrées, le bon Chananéen dans l'éclat de sa robe bleue et jaune et de son manteau rouge, le moine Maur et l'ermite Gilles sous leurs vêtements noirs; de ces figures immobiles et expressives au milieu de la perspective toute baignée de lumière... Sur les volets, la famille Moreel, agenouillée, participe aux mérites de l'offrande: d'un côté, le père; de l'autre, la mère, présentés par leurs saints patrons, saint Guillaume et sainte Barbe, et, derrière eux, dans la hiérarchie de leur âge, leurs cinq garçons et leurs onze filles.

Les figures de saints de ce triptyque sont caractéristiques de la conception de Memling. Il ne sait ce que c'est que d'idéaliser; il prend ses modèles où ils sont, dans la réalité, et il les transporte dans son œuvre avec naturel et simplicité, en leur donnant l'accent d'onction et de gravité fervente dont ils doivent manifester. Les deux saints Jean, notamment,

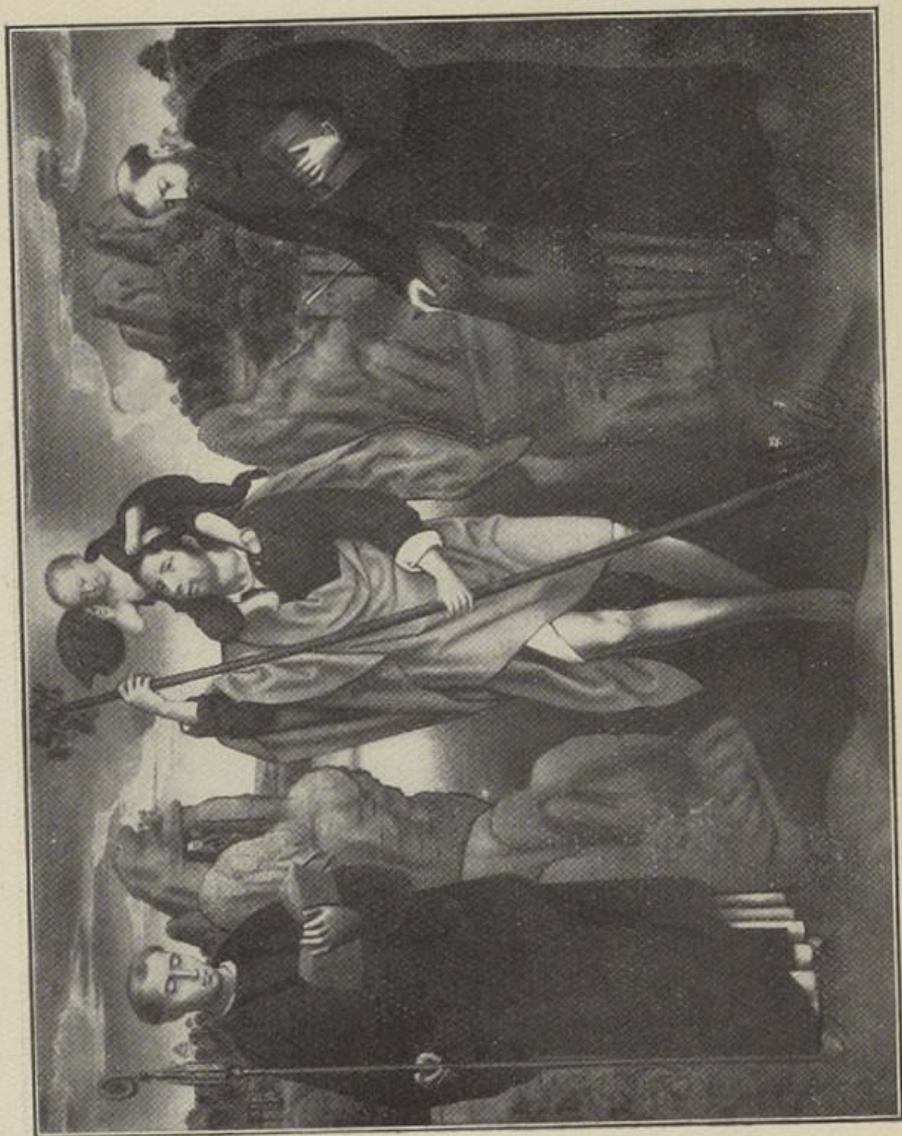


que l'on rencontre dans tant de ses ouvrages, l'ont brillamment inspiré. Leur physionomie, il l'a reçue de la tradition, mais il a enrichi celle-ci et l'a nuancée délicatement.

Cependant, la figure dans laquelle il a mis toutes les complaisances de son tendre génie, qui lui a permis de donner issue à toute sa sensibilité, est celle de la Vierge.

La lente évolution qui allait transformant, depuis la fin du XIII^e siècle, la mentalité générale, marque ses progrès dans l'œuvre de nos Primitifs. Les symboles, les allégories, la logique abstraite, dont les mystérieux prestiges étaient si chers au moyen âge, avaient perdu en partie leur empire sur les esprits, impatients d'expressions immédiates et positives de la vie. Et, dans le domaine religieux, l'apostolat franciscain avait agi dans le même sens et, substituant à la religion purement cérémonielle la religion du cœur, il avait enflammé dans les âmes le besoin, le désir, de réaliser, pour ainsi dire, le Christ en elles-mêmes, de l'évoquer, de se le rendre présent, non plus dans sa divinité distante, mais dans son humanité chétive, misérable, ensanglantée... Et, sous l'impulsion de ce mouvement spirituel, l'iconographie







sacrée se métamorphose. Cependant, sauf rare exception, Jean van Eyck conserve à ses *Vierges*, si réalistes qu'elles soient physiquement, la posture hiératique des vieilles icones byzantines. Avec le Maître de Mérode, Roger de le Pasture, Bouts et van der Goes, elle se dépouille graduellement des attributs divins pour revêtir l'humilité de la simple femme de la Crèche ou de la mère endolorie du Calvaire. Le type adopté par Memlinc doit beaucoup aux maîtres antérieurs, mais, bien que, pas plus qu'eux, il ne s'efforce de lui conférer quelque beauté formelle, il le transfigure, efface la vulgarité dont il était, parfois, entaché, le hausse en dignité et le pare d'une on ne sait quelle ineffable grâce. C'est une modeste créature qui se tient devant nous, les yeux baissés, l'Enfant sur les genoux, avec son visage ovale, son front un peu lourd, encadré par les ondes de sa chevelure blonde, tranquille, ravie, le regard fixé sur son Fils qui reçoit une pomme de la main d'un ange (1).

(1) Ce motif de la pomme, si fréquent dans l'art du temps, est assurément un rappel du péché originel, du poids duquel Jésus est venu délivrer l'humanité : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi...*



Cette création exquise, de signification purement spirituelle, nous accueille dès les origines de la carrière connue de Memling, dans le *Triptyque de sir Donne* (1468). Et telle nous la retrouvons par la suite, notamment dans le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dans la *Vierge à l'Enfant*, du Musée de Berlin, dans le beau retable du Louvre : *La Vierge et l'Enfant entre saint Jacques le Majeur et saint Dominique*, entourés du donateur, Jacques Floreins, maître de l'hôpital Saint-Jean, de sa femme et de ses enfants (1490). Telle aussi, avec une perfection inégalable, dans la *Vierge* du Diptyque Van Nieuwenhove.

La *Vierge* de Memlinc se présente toujours trônant sous un dais, entre les colonnes d'un portique, environnée de saints, de saintes et d'anges qui font de la musique. Jamais, à la façon de Roger de le Pasture, de Bouts, ou, même parfois, de Jean van Eyck, allaitant son fils, ni à celle, plus intime et plus familière encore, de Gérard David qui la montrera s'appêtant à lui donner la panade. Il l'évoque toujours sur le plan surnaturel, sous les espèces de l'éternité, mais si c'est une Reine céleste, c'est une Reine-enfant, dont l'innocent visage ne reflète que



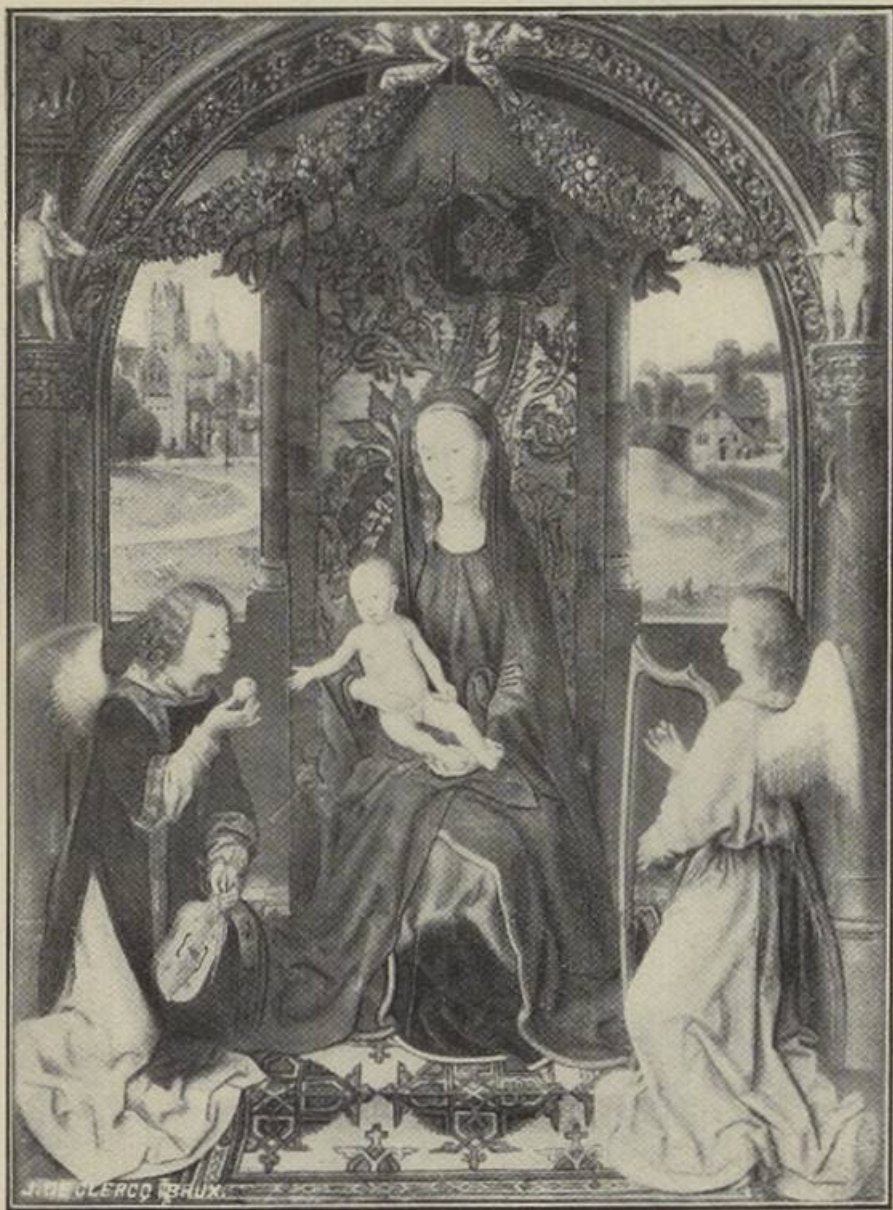
les joies indicibles de sa maternité virginale. Et, attitudes, expressions des physionomies, cadences lyriques de la couleur éclatante et subtile, sont comme les thèmes aigus ou graves d'une symphonie qui se répondent, s'entrecroisent et finissent par se confondre dans un unisson extatique.

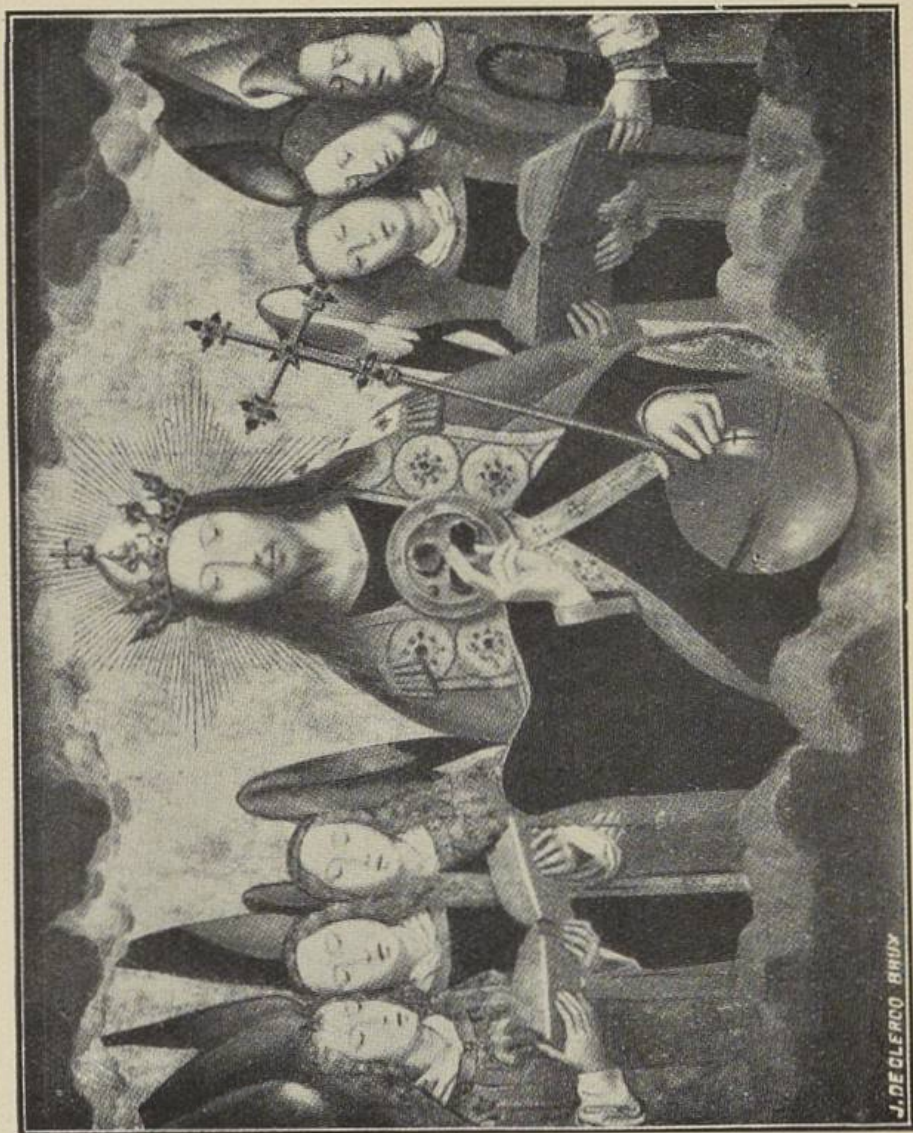
Cette représentation heureuse, Memlinc la reproduisit fidèlement jusqu'à la fin de sa vie. Cependant, à un certain moment, il y introduit des éléments inattendus, inconnus dans l'art flamand, comme on peut le voir dans la *Vierge entre deux anges*, du Musée des Offices, à Florence : Marie apparaît là avec sa physionomie habituelle, les yeux bruns, les cheveux blonds ondulés. Elle est assise sur un trône, devant un dais aux broderies bleu foncé, bordé de velours vert, vêtue d'une somptueuse robe de velours couleur pensée, ourlée de blanc, et d'un manteau rouge, doublé de fourrure grise. Elle a le cou enveloppé d'une écharpe de gaze et sa coiffure s'orne d'une chaîne d'argent ornée de pierres précieuses. L'Enfant, placé sur ses genoux, est blond aussi ; de la main gauche, il tient une cerise ; il tend la droite pour recevoir la pomme que lui présente un ange aux cheveux blonds et bouclés, en robe blanche et



manteau de velours bleu sombre, relevé de franges rouges et de bandes d'or. Un autre ange aux cheveux roux, debout du côté opposé, en robe bleue à reflets blancs, joue de la harpe, la face tournée vers le groupe divin. La scène est située sous une arcade en plein cintre, soutenue par des colonnes de jaspe et décorée d'une belle guirlande fleurie, dont les extrémités sont soutenues par de petits anges nus debout sur l'entablement. Derrière s'ouvrent des échappées de paysage d'un éclat délicieux, animées, ici par un ruisseau où s'ébattent des cygnes, là par une ferme, un village, que domine la tour forte d'un château; par des gens, seigneurs et dames, qui cheminent ou chevauchent, le faucon sur le poing.

Cette guirlande, ces *putti*, ces anges ou ces génies nus originaires de l'antiquité, Memlinc les a imités, sans doute, de quelque terre cuite ou de quelque peinture importée d'Italie par l'intermédiaire de Portinari ou de tel autre Florentin installé à Bruges. C'est le premier indice, dans l'œuvre de nos Primitifs, de la séduction invincible qu'exerceront bientôt chez nous les élégances et les symétries décoratives de l'art classique qui allait s'élaborant outre-monts. On les retrouve, identiques, en d'autres ouvrages contem-







porains du maître, la *Résurrection*, du Louvre, les *Vierges* de l'Hofmuseum de Vienne et du Musée de Woerlitz.

Weale avait tendance à attribuer certaines de ces œuvres — comme on l'a fait pour quantité de peintures douteuses ou médiocres sorties de l'atelier de l'artiste ou exécutées sous son influence — à Louis Boels, élève, collaborateur et exécuteur testamentaire de Memlinc, qui hérita des cartons délaissés par celui-ci, mais nous nous rangeons plutôt à l'avis de M. Hulin, qui les considère comme originales.

On s'est longtemps montré sceptique quant à la dévolution à Memlinc du grand ouvrage dont il nous reste à parler pour terminer : le *Christ et les Anges*, du Musée d'Anvers.

Cette peinture imposante provient de l'église de S. Maria la Real à Najera (Vieille Castille), pour laquelle elle avait, fort probablement, été exécutée, à l'époque. C'est une tribune de chœur, et il est permis de penser qu'elle illustre, tout comme la célèbre tribune dont Luca della Robbia décora S. Maria del Fiore de Florence, le Psaume 150 : *Louez le Seigneur ...au son de la trompette; louez-le avec l'instrument à dix cordes et avec la harpe;*



louez-le avec le tambour; louez-le avec le luth et avec la harpe... Ce que nous voyons là, en effet, c'est un concert céleste, la louange qui monte éternellement vers Dieu, vers le Christ-Créateur, Pontife et Roi, identifié avec le Père. C'est une image liturgique dans la pleine acception du terme.

Au premier abord, l'œuvre déconcerte; on répugne à y reconnaître la main du raffiné et minutieux Memlinc, mais il est évident que l'artiste a dû approprier ici sa manière à la destination décorative et monumentale de l'œuvre. Son examen fait ressortir, d'ailleurs, de nombreuses similitudes avec les travaux authentiques de son auteur présumé.



Un poète qui confondait la chlorose avec la mysticité et n'imaginait la beauté que dolente et anémique, a affublé, jadis, Bruges de l'épithète de *la Morte*. Cette Bruges-là, création d'un romantisme maladif, toute en béguinages morfondus, en cierges tremblotants et en larmoyantes litanies, était bien morte, en effet, attendu qu'elle n'avait jamais vécu. La vraie Bruges, avec son opiniâtre fureur d'indé-



pendance, sa foi ardente, son art volontaire, est-elle plus morte que Sienne, Pérouse, Pise ou Urbin, illustres cités que l'évolution séculaire a laissées, avec le passé éblouissant que leur nom résume, en marge de la trépidante civilisation moderne? Ou bien ce passé, témoin magnifique de gloire et de splendeur, ne continue-t-il pas à agir en elle? Rien ne meurt, dans la vie et dans l'art, qui a été héroïsme ou beauté. La liberté dont nous jouissons, les communiens l'ont faite avec tous ceux qui, depuis, ont combattu pour elle; les chefs-d'œuvre de nos vieux maîtres n'ont pas cessé d'être une fière leçon pour nous. Les exemples de silence et de méditation que Bruges nous offre par tous ses aspects de noble désuétude, par la figure de ténacité hautaine de ses antiques édifices, par les péripéties sanglantes ou enthousiastes de ses annales, sont pleines, non de vaines lamentations, mais de conseils d'énergie et de sain orgueil. Elle se dresse sous nos yeux comme une belle tradition, féconde en prestiges, en suggestions d'activité et d'exaltation...

Elle a eu ce sort singulier que les plus grands des maîtres qui l'ont honorée, tels Jean van Eyck, Memlinc, Gérard David, lui sont venus du dehors.



Et ils révèlent, cependant, par leurs affinités profondes, la communauté du milieu où ils ont flori et constituent, en réalité, les chefs d'une école essentiellement brugeoise.

Toute la profondeur sérieuse de ce peuple, sa force mâle, ses croyances foncières, se manifestent dans sa peinture, fleur suprême de ses activités heureuses; dans cet art, épris à la fois de réalité et de mystère, qui enferme les expressions de l'extase, dans les formes impérieuses de la matière. Une beauté s'est formée là, originale, et dont l'admiration s'est imposée au loin; une beauté dont deux hommes d'un génie très différent ont été, au début et à la fin du XV^e siècle, les représentants par excellence : Jean van Eyck et Memlinc...

Peintres également émerveillants, également épris du vrai dont ils fixent l'image dans leur œuvre, à l'aide d'une couleur ferme et vibrante. Mais les émotions qu'ils provoquent ne sont pas du même ordre : van Eyck parle surtout à l'esprit; Memlinc, surtout au cœur. Celui-ci ravit notre sensibilité, tandis que son grand prédécesseur, inventeur insigne, nous intimide presque par la puissance et la teneur absolue de son art. Cet art, incisif, impitoyable, semble assujetti à



une conception positive jusqu'à la férocité. Les *Vierges* de Jean, sous leurs lourds et amples manteaux de brocart de soie et d'or, se montrent à nous dans tout l'apparat de la majesté. Ce sont des souveraines semblables à celles que le peintre servait, aussi prosaïques au milieu du décor religieux où elles trônent et sous le rayonnement de l'auréole, que dans la réalité. Une pensée inflexible, autoritaire, qui perpétue quelque chose de l'hiératisme bysantin, anime tout l'œuvre de Jean van Eyck et lui confère un imposant caractère de solennité.

La Vierge maternelle, charmée ou endolorie; celle de la Crèche ou celle du Golgotha, il faut la demander à d'autres, à Roger de le Pasture, à Memlinc, âmes plus simples, dominées par le sentiment, et dont la vision se réchauffe d'amour. Toute la force dure, et qui, parfois, oppresse, de Jean van Eyck, s'est tournée en tendresse chez Memlinc; tendresse qui est pensée illuminée, adoration qui est enchantement silencieux, cantique, joie, jubilation, autour de la Vierge et de Jésus enfant; navrement sur les chemins de la Passion. Mais ce doux génie répugne, comme l'Angelico, aux expressions de la



souffrance, aux défigurations de la mort, et reste comme interdit devant elles.

D'autres maîtres ont apparu entre Jean et Memlinc, mais point dont les caractéristiques opposées correspondent aussi exactement aux deux pôles du tempérament flamand, dans la réalité et dans le sentiment: chacun d'eux a été, en quelque sorte, jusqu'aux confins de son art. Personne, dans l'école, n'a dépassé, au point de vue de la rigueur de la forme, le réalisme de Jean van Eyck; personne, l'insinuante harmonie des accents de ferveur de Memlinc.

Memlinc a vécu au déclin d'un siècle, au déclin d'une ère, au déclin de la grandeur de sa patrie adoptive. Il avait vu passer les jours fastueux des ducs, la superbe des « grands ducs d'Occident », et ses dernières années s'écoulèrent au milieu des troubles, dans les alternatives de soumission et de révolte du règne de Marie de Bourgogne et de la manbournie de son époux Maximilien, soubresauts convulsifs d'un particularisme qui, après avoir fait la prospérité de la vieille commune, la poussait inexorablement à la ruine.

Citoyen de l'orageux municipe, bourgeois honoré, il avait, sans doute, épousé les intérêts et les passions



de cette population qui était toute outrance, outrance dans la poursuite du lucre, outrance dans ses volontés politiques, outrance dans les œuvres de dévotion. Ames effrénées, jetées, tantôt aux excès de la sensualité; tantôt, à ceux du mysticisme, également prêtes aux âpres trafics du marché, aux hasards de la bataille et à l'oraison de la chapelle.

Mais les agitations du dehors, les corruptions de l'*emporium* cosmopolite, l'arrogance de ses opulences, les querelles de ses métiers, n'ont pas laissé trace dans l'œuvre du maître.

La vie profane ne l'a pas envahie, comme il arrivait, dans le même temps, à Venise ou à Florence, pour se célébrer elle-même, pour associer au culte les vanités de la fortune, les orgueils et les raffinements de l'esprit renouvelé. Son art reste, autant que celui de l'Angelico, reclus, retranché du monde. Si l'on considère l'époque où Memlinc a travaillé, on pencherait à croire qu'il l'a traversée sans la connaître. Ce serait une erreur. Par son art, il est du plus intime, du plus caché, de cette époque. Les images qu'il crée satisfont aux aspirations suprêmes de ses concitoyens : il offre à ces créatures impulsives, les figures de bénignité, d'amour, de pardon, devant lesquelles, à bout



de convoitises, elles viendront s'abattre à genoux pour leur demander secours et réconfort.

Et, mélancolie des choses, il semblerait qu'il ait fallu que toute cette gloire, qui a fait le resplendissement de Bruges; que toute sa prodigieuse fortune, se soient éteintes sous les poussières des siècles et de l'oubli; que l'antique cité se soit remplie de suggestions nostalgiques de silence, pour que l'œuvre du peintre fervent nous dévoile toutes ses significations, nous révèle, dans le visage contemplatif de ses Vierges, dans le geste de muette adoration de ses saintes et de ses donateurs, l'âme de la Flandre, son âme secrète, taciturne et voilée...









BIBLIOGRAPHIE



GUICCIARDIN, Loys. — *Description de tous les Pays-Bas*. Amsterdam, 1625.

VASARI. — *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Bologna 1647.

DESCAMPS, J.-B. — *La Vie des Peintres flamands*. Paris, 1753.

VIARDOT. — *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*. Paris, 1843.

CROWE ET CAVALCASELLE. — *Les Anciens Peintres flamands*. Traduction Delepierre, annotée par Pinchart et Ruelens. Bruxelles, 1862.

WAAGEN. — *Manuel de l'Histoire de la Peinture, Ecoles allemande, flamande et hollandaise*. Traduction Hymans et Petit. Bruxelles, 1863.

VAN LERIUS, Th. — *Catalogue du Musée d'Anvers*. 3^e édit. Anvers, 1874.

FROMENTIN. — *Les Maîtres d'autrefois*. Paris, 1877.



- HAVARD, H. — *La Terre des Gueux. Voyage dans la Flandre flamingante.* Paris, 1879.
- MICHIELS. — *Memling et ses Ouvrages.* Verviers, 1881.
- FÉTIS, Ed. — *Catalogue du Musée Royal de Belgique.* Bruxelles, 1882.
- WAUTERS, A.-J. — *La Peinture flamande.* Paris, s. d., 1883.
- VAN MANDER, Carel. — *Le Livre des Peintres.* Traduction H. Hymans. Paris, 1885.
- WAUTERS, A.-J. — *Sept Etudes pour servir à l'Histoire d'Hans Memling.* Bruxelles, 1893.
- KAEMMERER. — *Memling.* Leipzig, 1899.
- BRÉMOND, Henri. — *L'Art et les Saints : Sainte Catherine.* Paris, s. d.
- LECESTRE. — *L'Art et les Saints : Saint Michel.* Paris, s. d.
- BOCK, F. — *Memling Studiën.* Düsseldorf, 1900.
- WEALE, James. — *Hans Memling.* London, 1901.
- WEALE, James. — *Hans Memling. Biographie. Tableaux conservés à Bruges.* Bruges, 1901.
- DURRIEU, Paul (Comte). — *La Miniature flamande au temps des Ducs de Bourgogne, 1415-1550.* Bruxelles-Paris, 1901.
- GALDERTZ. — *Der Altarschrein v. H. Memling im Dom zu Lübeck.* Lübeck, 1901.



SERRIÈRES. — *Le Polyptique de Hans Memling à la Cathédrale de Lübeck*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902.

VAN DE WOESTYNE, Karel. — *De Vlaamsche Primitieven. Hoe ze waren te Brugge*. 1902.

COUCKE, J. — *L'Exposition des Primitifs flamands, à Bruges*. Essai psychologique. 1902.

BUSKEN-HUET, Cd. — *Het Land van Rubens*. 3^e uitg. 1905.

DE MONT, Pol. — *Beschrijvende Catalogus. Oude Meesters in het Koninklijke Museum van Schoone Kunsten, te Antwerpen*. 1905.

WAUTERS, A. J. — *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles*, 2^e édition. Bruxelles, 1906.

MICHEL, André. — *Histoire de l'Art*. T. III. *Le Réalisme, les Débuts de la Renaissance*. Paris, 1907.

GOFFIN, Arnold. — *Thierry Bouts*. Bruxelles, 1907.

MALE, Emile. — *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris, 1908.

FIERENS-GEVAERT. — *Les Primitifs flamands*. Bruxelles, 1909.

VOLL, K. — *Memling. Des Meisters Gemälden in 197 Abbildungen*. Stuttgart u. Leipzig, 1909.

RUBBRECHT, Osw. — *L'Origine du Type familial de la Maison de Habsbourg*. Bruxelles, 1910.

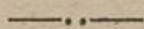


- DUCLOS, Ad. — *Bruges. Histoires et Souvenirs*. Bruges, 1910.
- GOFFIN, Arnold. — *La Flandre en Italie. XV^e siècle. Les Arts anciens de Flandre*. Bruxelles, 1911.
- DURAND-GRÉVILLE. — *L'Exposition du Guildhall. Arts anciens de Flandre, T. II*. Bruxelles, 1912.
- LAFOND, Paul. — *Roger van der Weyden*. Bruxelles, 1912.
- DE MONT, Pol. — *De Schoone Kunsten in de Vlaamsche Gewesten*, in : « *Vlaanderen door de Eeuwen heen* ». 1912. Amsterdam.
- FIERENS-GEVAERT. — *La Peinture au Musée ancien de Bruxelles*. Bruxelles, 1913.
- ROMMEL, Chanoine-H. — *L'Hôpital Saint-Jean, à Bruges. Notes et documents*. Bruges, 1914.
- FRIEDLANDER, Max, J. — *Von Eyck bis Bruegel*. Berlin, 1921.
- FIERENS-GEVAERT. — *La Peinture à Bruges*. Bruxelles, 1922.
- HUISMAN, Georges. — *Memling*. Paris, 1923.
- VERLANT, Ernest. — *La Peinture ancienne à l'Exposition de l'Art belge, à Paris, en 1923*. Bruxelles, 1924.
- GOFFIN, Arnold. — *L'Art religieux en Belgique. La peinture, des origines à la fin du XVIII^e siècle*. Paris et Bruxelles, 1924.
- FRIEDLANDER, Max, J. — *Die Alt. Niederländische Malerei*. Berlin, 1925.



TABLEAUX ANCIENS

de 1^{er} ordre



Galerie

Arthur De Heuvel

68, rue Coudenberg
BRUXELLES ———



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST

ÉDITEUR

63, Boulevard Haussmann
PARIS (VIII^e)



4, Place du Musée
BRUXELLES

Nouvelles Publications :

L'Art religieux en Belgique

LA PEINTURE

des origines à la fin du XVIII^e siècle

PAR ARNOLD GOFFIN

Cet ouvrage, qui constitue en même temps une admirable histoire de la peinture flamande et wallonne depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, forme un beau et fort volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 180 pages de texte, illustré de 112 planches hors texte en typographie, reproduisant 166 chefs-d'œuvre de la peinture religieuse en Belgique pendant cinq siècles.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile tête dorée, 180 fr.

HISTOIRE DE LA GRAVURE

dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges depuis les origines

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle

PAR A.-J.-J. DELEN

Conservateur-adjoint du Musée Plantin-Moretus.

PREMIÈRE PARTIE : DES ORIGINES A 1500

Cette publication constitue le premier travail important et complet sur la gravure en Belgique et dans les Pays-Bas. La première partie que nous annonçons ici, forme un beau volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 140 pages de texte et 66 planches en héliotypie, reproduisant 130 gravures du XV^e siècle, choisies parmi les plus intéressantes et les plus caractéristiques.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile, 180 fr.

Demandez le dernier catalogue complet.

La Revue d'Art

Revue Mensuelle Illustrée d'Arts Plastiques et Décoratifs
(Anciennement l'ART FLAMAND et HOLLANDAIS)
FONDÉE PAR FEU PAUL BUSCHMANN

Edition de la Société Anonyme "LA REVUE D'ART", Anvers

Rédacteur en chef-directeur : A. J. J. DELEN
Comité de Rédaction : P. Bautier, E. de Bruyn,
L. Jacobs-Havenith, M. Laurent, L. van Puyvelde

Rédaction et Administration : RUE DU SAINT-ESPRIT, 10
(Musée Plantin-Moretus) ANVERS (Belgique)

La seule revue consacrée spécialement
à l'art ancien et moderne de la Belgique
et de la Hollande, rédigée avec la
collaboration des premiers historiens
et critiques d'art de l'Europe.

PARAIT TOUS LES MOIS EN FASCICULES DE
40 A 50 PAGES, IN-4° ABONDAMMENT ILLUSTRÉS

Prix d'abonnement : Belgique 40 fr.; Etranger 50 fr.

Prix du numéro : Belgique 4 fr.; Etranger 5 fr.

EDITION DE LUXE : limitée à 50 ex. numérotés et nominatifs; eaux-
fortes, lithos et bois originaux signés par les artistes. Papier d'Arches.

Abonnement : 350 fr. pour la Belgique; 375 fr. pour l'Etranger

Demandez un numéro spécimen à votre libraire ou à la

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire

G. VAN OEST, EDITEUR

Boul. Haussmann, 63, PARIS

Place du Musée, 4, BRUXELLES

ONZE KUNST

GEILLUSTREERD MAANDSCHRIFT
VOOR BEELDENE EN DECORATIEVE KUNSTEN

(gesticht door wijlen Paul Buschmann)

Uitgegeven, onder leiding van A. J. J. Delen,
door de Naamlooze Vennootschap « Onze Kunst ».

.....

Het eenige tijdschrift gewijd aan de oude en moderne kunst van België en Holland.— Medewerking van alle vooraanstaande kunstgeleerden en critici.

Verschijnt in afleveringen van 40 tot 50 blz. in 4^o, rijk geïllustreerd.

PRIJS PER JAAR : 40 FRANK.

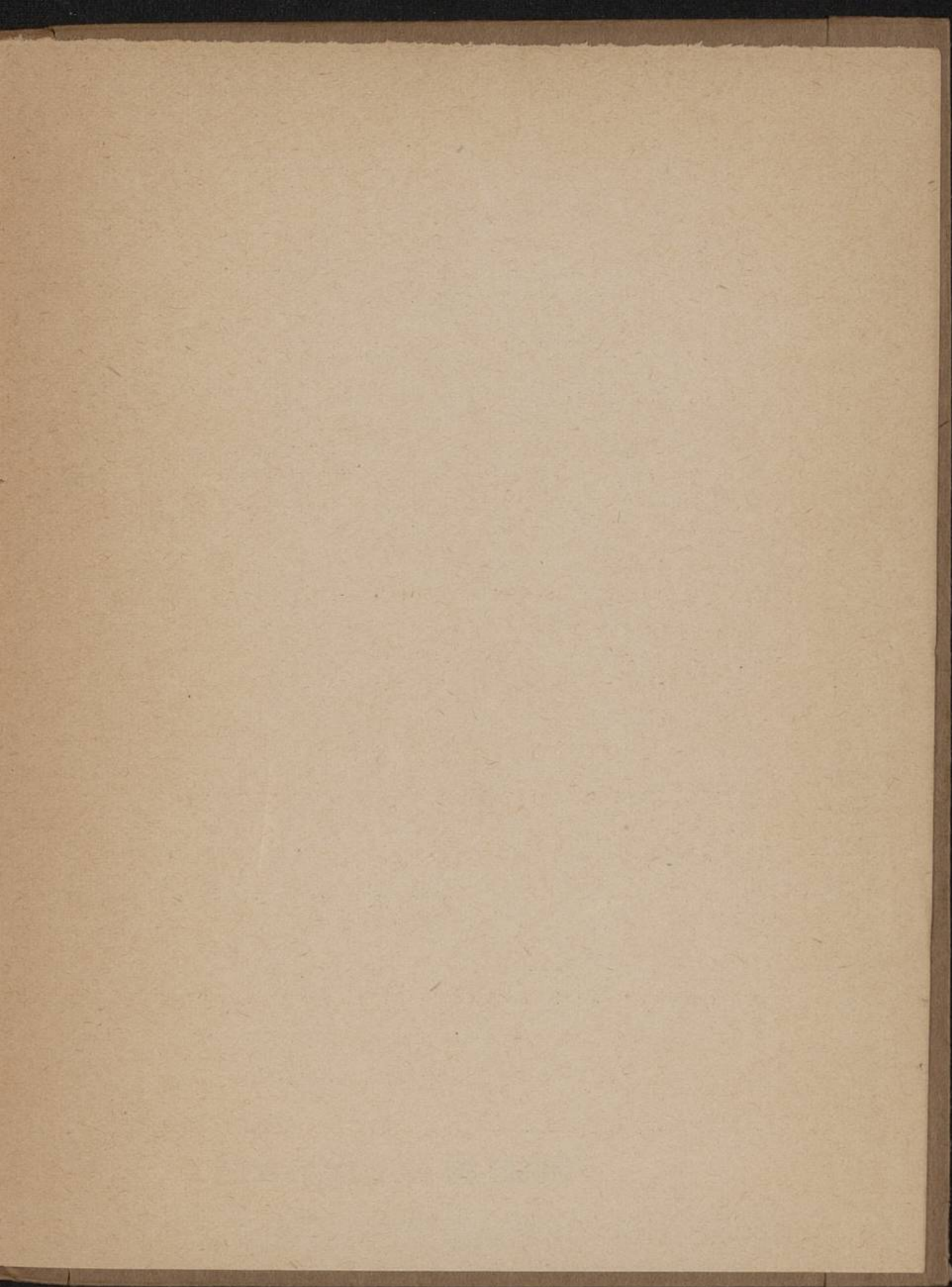
Prachtuitgave, beperkt tot 50 genummerde exemplaren, met den naam van den inschrijver. Bevat oorspronkelijke etsen, lithos en houtsneden.

Prijs per jaar : 350 frank.

Men abonneert zich bij alle boekhandelaars of rechtstreeks bij de administratie,

10, Heilig Geeststraat, Antwerpen.

.....
..... VRAAG PROEFNUMMERS



100
n^o 11 feuille

adh / 60FF / 6 / 74
art monog.

MUSÉE DE LA LITTÉRATURE

