

d'Aranjuez, une tradition les donnait pourtant, mais dubitativement, à Jean van Eyck.

Autres Œuvres.

Continuons le dénombrement des tableaux attribués au Maître de Flémalle. Il y a, à la National Gallery, une petite peinture représentant *la Madeleine*, en ample robe verte, assise, lisant son livre, dont le style et la couleur lumineuse autorisent l'attribution au Maître de Flémalle. Elle était renseignée jadis comme appartenant à l'école de Roger de le Pasture et aujourd'hui encore des critiques compétents croient y voir une œuvre de Roger. Cette hésitation des plus experts atteste à nouveau la parenté extrême du style dans certaines œuvres des deux maîtres.

Le catalogue du Maître devrait comprendre aussi une *Messe de St-Grégoire*. On est fondé à le croire parce qu'on retrouve les caractères de l'artiste dans une œuvre, exécutée au début du XV^e siècle (comme l'atteste une inscription en flamand) qui serait la copie de l'original perdu. Cette copie a été exposée aux Primitifs à Bruges en 1902, sous le n^o 156 et faisait partie de la collection Weber à Hambourg, depuis dispersée.

M. Henry Hymans signale dans ce tableau une particularité de nature à faire supposer son origine tournaisienne : le cierge tenu par l'acolyte s'enroule sur une tige. Ses spires déroulées lui donneraient une prodigieuse longueur. Les Tournaisiens en vouèrent un à la Vierge en 1340 après une victoire remportée sur les Flamands ; il avait la longueur du grand tour de la procession.

On conserve au Musée d'Aix un petit tableau représentant *la Vierge glorieuse*, entre St-Pierre, St-Augustin et un augustin. L'ordonnance en est noble et belle, la couleur un peu crue et sèche. A la suite de M. von Tschudi, la critique l'a attribué au Maître de Flémalle. M. Hulin de Loo croit pouvoir conclure de la composition de l'œuvre qu'elle fut peinte pour l'abbaye d'Eaucourt, en Artois.

M. Henri Hymans a donné au Maître de Flémalle les *Trois Maries au Sépulchre*, de la galerie Cook à Richmond. Mais son opinion est restée isolée et la majorité des critiques font honneur de cette œuvre admirable à Hubert van Eyck. Citons néanmoins quelques arguments de M. H. Hymans : « Que le tableau fut d'Hubert van Eyck, ce serait à la rigueur admissible, mais sûrement les caractères de Jean y paraissent effacés. Or, c'est à Jean que l'attribue M. von Tschudi. Ces femmes en turban, ce vase oriental, ces

coiffures étranges chargées de caractères hébraïques tracés en or, sont des particularités qui se rencontrent avec constance chez le maître dit de Flémalle ; nous n'en connaissons point d'exemple chez van Eyck. Que si l'on m'objecte le pittoresque fond de ville, les montagnes lointaines chargées de neige, les plantes du Midi, le ciel bleu où flottent de légers cirrus, rien de tout cela n'est étranger au maître, tout à tour confondu avec van Eyck et Van der Weyden. L'œuvre est du reste remarquable à tous les titres. Elle l'est à la fois par la composition et par l'exécution, par l'originalité des accessoires, des types et le charme du fond du paysage.

L'ange, vêtu de blanc, assis sur le sépulchre, offre quelque analogie avec les types d'anges de van Eyck, ou plus justement avec ceux du *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue*, du Musée de Madrid. Mais outre que cette peinture, si vantée autrefois par nombre d'amateurs, Passavant en tête, n'est sûrement pas une création originale, chose reconnue actuellement par tous les connaisseurs, nous conservons des doutes sérieux sur l'intervention de van Eyck en ce qui concerne sa conception même. La National Gallery à Londres possède une peinture d'origine « flamande » cataloguée sous le n^o 1086, représentant l'épisode où le Christ apparaît à sa mère après la résurrection. Il y a de sérieuses raisons pour voir ici, non pas une création authentique, mais une copie d'une œuvre de « Flémalle ». En y regardant de près, on verra, dans le paysage du fond, le tombeau sur lequel est assis l'ange et tout autour du sépulchre, les soldats endormis, dispositions très proche de celle du tableau attribuée à Hubert van Eyck. La rencontre ne nous paraît pas un simple effet du hasard ».

Le Christ apparaissant après la résurrection ? Mais c'est le sujet du volet droit du fameux retable de Miraflores, de Roger de le Pasture, dont le Musée de Berlin possède, sinon l'original, tout au moins une copie ancienne. Encore lui !

La Musée de Bruxelles possède une petite *Vierge allaitant l'Enfant Jésus* attribuée jadis à l'école des Van Eyck. Ce charmant tableau est la réplique d'une œuvre que l'on croit aujourd'hui pouvoir inscrire dans le catalogue du Maître de Flémalle. On en connaît plusieurs variantes : la meilleure serait, selon M. Verlant, dans la Collection Johnson à Philadelphie.

Il est enfin un groupe d'œuvres, dont l'attribution traditionnelle à Roger de le Pasture, est aujourd'hui contestée (1). M. L. de

(1) Peut-être faut-il voir dans ce groupe la production de Roger à ses débuts ; cela expliquerait à la fois l'exécution encore hésitante et la forte influence du maître sur l'élève.

Fourcaud, dans l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. Michel, en dit: « Les critiques croyaient naguère devoir mettre sous le nom de Roger des panneaux où se trahit une préoccupation de la vie familière autour des sujets sacrés... Ne convenait-il pas de voir sa main en la petite *Annonciation*, si humble, si douce,



MAÎTRE DE FLÉMALLE. (?) — *Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*
Musée de Bruxelles.

si près de la vie flamande, du Musée d'Anvers? Mais en ce cas, c'était sa main encore qu'il seyait de reconnaître dans une autre *Annonciation* très précieuse du Louvre, dans la *Visitation* de Turin, dans les *Vierges* du Belvédère de Vienne et de la collection Northbrook. Ce groupe à des traits de ressemblance marqués avec les créations du Tournaisien. Seulement, toute vérification faite, il en présente qui le rapprochent bien davantage encore des conceptions d'un autre maître de l'époque: Le Maître de

Flémalle. Il faudrait y rattacher une *Sainte-Catherine* de l'Académie de Venise qui a probablement inspiré la fameuse *Sainte-Barbe* de Palma.

A propos de l'*Annonciation* du Louvre (n°2002) dont on peut voir une reproduction dans l'ouvrage de M. Durand-Gréville sur les van Eyck, voici comment cet auteur qui croit pouvoir, non sans prudentes réserves, restituer l'œuvre à Hubert van Eyck, décrit la Vierge: « Les yeux rapprochés, le nez long, la bouche petite aux lèvres légèrement charnues, le cou de Junon, le creux de la gorge délicatement marqué. » N'est-ce point la description du type des Vierges de « Flémalle »? Il ajoute: « Tous les objets de nature morte dans cette *Annonciation* sont d'une vérité surprenante. Il y a là des appliques de métal que le maître de Flémalle a imitées... » L'observation paraît juste si l'on compare cette peinture avec l'*Annonciation* de Mérode, ce que M. Durand-Gréville aura sans doute fait, mais les rapprochements sont autrement nombreux et intéressants si on la confronte avec la *Sainte-Barbe*. Les deux intérieurs sont pareils; mêmes bancs gothiques avec des coussins devant la cheminée, même cheminée aux montants incurvés de pierre blanche, mêmes fenêtres aux volets cloutés ouverts et au vitrail losangé dans le dessus, même applique en fer forgé, analogues petits meubles portant d'identiques aiguières de cuivre, de forme spéciale, dans un bassin; des deux côtés un fin paysage entrevu. Mais il y a plus encore: c'est sur la saillie du montant de la cheminée, une identique fiole, avec sur la panse un identique reflet du jour, et sur le mur, une ombre identique. Il faut bien dès lors admettre sans possibilité de doute que si les deux peintures n'ont pas le même auteur, celui qui a fait la seconde a eu la première sous les yeux pendant assez longtemps. Celle attribuée au Maître de Flémalle est de 1438, mais l'autre? En l'absence de tout élément, il est peut-être imprudent de faire du Maître de Flémalle un imitateur d'Hubert van Eyck. Hubert van Eyck est-il pour quelque chose d'ailleurs dans l'*Annonciation* du Louvre? Cela reste à démontrer. L'ange, sans doute, avec sa lourde chape de velours frappé, fait penser à l'art des van Eyck. Mais... Et voici un mystère de plus, puisque nous avons ici un artiste qui n'est ni van Eyck, ni Roger, ni le Maître de Flémalle, mais quelque'un de leur voisinage...

Les Portraits.

Il y a le groupe des portraits. Mais ici il faut multiplier les points d'interrogation. Que le Maître ait peint des portraits,

cela est évidemment fort vraisemblable, puisque des donateurs sont représentés dans ses compositions religieuses. Mais lesquels ?

La détermination de l'auteur d'un portrait est particulièrement ardue. Les plus malins s'y perdent quand il n'y a pas quelque détail significatif pour situer l'œuvre. Je connais des portraits du XV^e siècle que j'ai vu attribuer successivement à van Eyck, à Roger, à Bouts, à Memling, à Durer. Telle peinture vigoureuse fait penser au nom d'un maître réputé ; et il se peut fort bien qu'elle soit l'œuvre d'un maître secondaire, inconnu, qui eut un jour une réussite heureuse. Ces portraits, non signés, non datés, dont on ne connaît pas la provenance, pauvres gens dont on a

tout oublié, errent comme des orphelins, dans les musées et les collections. Ils sont nombreux, même pour la première moitié du XV^e siècle. Aussi quand la critique commença à s'intéresser au Maître de Flémalle, on la pria de toutes parts de faire adopter par le maître tous ces orphelins. Mettre sous un portrait l'étiquette Maître de Flémalle n'était pas bien périlleux et excitait de suite l'intérêt et la curiosité. On en usa. On en abusa. Aussi je vais citer sans prétendre être complet :

Portrait de jeune femme, à Berlin, attribuée à Roger de le Pasture. Œuvre exquise.

Portrait de dame, à la National Gallery (n^o 1433).

Portrait d'un inconnu, à la National Gallery.

Portrait d'un homme à perruque noire, à Berlin.

Portrait d'homme au chaperon noir, exposé à La Haye, en 1913, appartenant à M. Gumprecht de Berlin, reproduit dans *Onze Kunst* (1903, n^o 10) avec un article de M. H. Hymans, disant que l'attribution au Maître de Flémalle n'est contestée par personne.

Portrait d'homme, au Musée de Berlin. On a essayé d'identifier



ROGER DE LE PASTURE.

Portrait de Lionel d'Este.

le modèle avec un certain Strozzi. Mais M. Verlant croit avoir trouvé mieux, et il nous exhibe des médailles de Nicolas d'Este qui semblent représenter le même personnage imbécile et porcine. Niccolo d'Este! Le père de Lionel dont Roger de le Pasture fit le portrait, l'époux de la malheureuse Parisina qui pour avoir aimé d'amour Hugo, un des bâtards de son mari, fut décapitée, à la lueur des torches, avec son amant, dans la cour du Palais, près de l'escalier des Lions. On connaissait, depuis Byron, cette tragique aventure. Pendant l'exécution, Niccolo parcourait fébrilement son palais, rongéant le pommeau de sa canne, et quand on vint lui dire que tout était fini, il fondit en larmes en s'écriant au milieu des sanglots : Hugo ! Hugo ! mon fils ! Le lendemain, il envoyait superbement aux cours d'Italie la relation du massacre, et faisait mettre à mort dans Ferrare, toutes les femmes soupçonnées du même crime que Parisina pour ne pas être seul à hurler de douleur !

Ce serait donc l'effigie du héros de cette romantique histoire d'amour et de sang dont le Maître de Flémalle aurait reproduit les traits (1). Mais alors, il eût fait le voyage d'Italie ? M. Verlant n'y voit pas d'inconvénients. Roger de le Pasture ne l'a-t-il point fait ? Juste de Gand ne s'est-il pas fixé à la cour d'Urbin ?

— *Portrait d'homme et Portrait de femme*, du Musée de Bruxelles. Nous connaissons les noms des personnages représentés, Barthélemy Alatrue, conseiller à la Chambre des Comptes à Lille et sa femme, Marie de Pacy. Les portraits ont été peints sur d'anciens panneaux de 1425, aux armes de familles tournaisiennes, les Barrat et les Cambry. M. von Tschudi y voit une œuvre du Maître de Flémalle, M. A. Wauters les attribue avec hésitation à Robert Campin qui, dit-il, peignit à Tournay des portraits et des blasons. Il semble difficile de donner au Maître de Flémalle même ces deux peintures secondaires, (le portrait de femme spécialement est médiocre) mais ce sont peut-être des copies, et l'on admettrait mieux dans cette hypothèse que la famille Alatrue, alliée aux Barrat et aux Cambry, ait utilisé, pour des copies, d'anciens pan-

(1) M. Georges Hulin de Loo qui a spécialement étudié les portraits du Maître de Flémalle, se prononce contre l'identification du modèle avec Strozzi ou Nicolas d'Este. Le personnage représenté serait, selon lui, un homme des Flandres, Robert de Masmines, et le portrait serait antérieur à 1430. M. Hulin nous annonce la publication prochaine d'un article à cet égard ; il estime que les portraits du Maître de Flémalle se rattachent à une tradition dont les antécédents se trouvent dans la région de l'Escaut, et notamment dans le Hainaut et la Flandre gallicante.



MAÎTRE DE FLÉMALLE (?) — *Portrait de Barthélemy Alatrue.* — Musée de Bruxelles.



MAÎTRE DE FLÉMALLE (?) — *Portrait de Marie de Pacy.* — Musée de Bruxelles.

neaux, ce qui ne se comprendrait guère pour des portraits originaux demandés à un artiste en renom (1).

La Nativité de Dijon.

J'ai gardé pour la fin *La Nativité de Dijon*. Elle est exquise et mérite une mention spéciale, car elle est capitale, ainsi qu'on le verra par la suite, pour l'identification du grand artiste inconnu qui nous occupe. Qu'elle doive être rangée parmi les peintures à donner au maître de Flémalle, cela n'est contesté par personne. Et le premier aspect du tableau, avec sa Vierge à l'ample manteau blanc aux plis épais étalés sur le sol, emporterait toute hésitation.

Toutefois, son allure archaïque de miniature agrandie, permet de la classer à part et d'y soupçonner une des premières œuvres du peintre. M. Bouchot, dans son *Catalogue des Primitifs français de 1904*, note, à propos de cette œuvre et d'autres du même maître, une série de menus détails qui rattacheraient les débuts du maître de Flémalle aux artistes de Mehun-sur-Yèvre et de Bourges, aux illustrateurs des *Très riches Heures du duc de Berry*. Bien que la préoccupation annexionniste de M. Bouchot l'ait parfois conduit à un chauvinisme un peu puéril, je ne fais point de difficulté à retenir son opinion. Un artiste considérable ne se forme point sans précurseurs, et je ne vois point d'obstacle, au contraire, à admettre qu'il faille, pour expliquer les origines du maître de Flémalle, tenir compte des *Heures du duc de Berry*, comme pour expliquer les Van Eyck, on interroge les *Heures de Turin*.

La scène se passe devant une chaumière, ouverte d'un côté, avec une cloison lattée en ruines, par les trous de laquelle on aperçoit, paisibles et indifférents à la scène, l'âne et le bœuf. Dans l'autre paroi, à la porte, dont la partie supérieure est ouverte, on aperçoit les trois bergers, l'un tenant son chapeau devant lui, en ses deux mains, d'un geste embarrassé et respectueux, un autre avec sa cornemuse, le cou tendu, tous trois curieux, déferents, vulgaires et très vivants. A gauche, au premier plan, un peu en dehors de la chaumière, la Vierge est agenouillée sur le sol, cou-

(1) M. Hulin reporte ces copies à la fin du XVI^e siècle. Les écussons sur lesquels elles sont peintes, visibles encore sous un jour frisant, sont ceux de Jean Barat et de Jeanne de Cambry, probablement exécutés lors de leur mariage qui eut lieu dans le premiers tiers du XVI^e siècle. La date de 1425 ne se rapporterait donc pas aux armoiries, mais aurait été copiée des œuvres originales et serait celle de l'exécution de celles-ci.

verte d'un vaste manteau blanc qui élargit autour d'elle ses plis lourds. Les mains écartées, pour se joindre en une attitude d'adoration, elle regarde l'Enfant nu, tout chétif, étendu devant elle. Au milieu de la composition, saint Joseph, très vieux, le front dénudé, avec des cheveux blancs et une barbe grise, se penche aussi vers l'Enfant, un genou en terre, l'autre ployé. Il tient dans



MAÎTRE DE FLÉMALLE. — *La Nativité*. — Musée de Dijon.

la main droite une chandelle allumée qu'il protège de la main gauche, contre le vent. Ce détail est venu aux peintres, des mystères. Quand on représentait devant le peuple une scène de l'Évangile, lorsqu'on voulait signifier qu'elle se passait le soir ou

la nuit, un des acteurs tenait une chandelle allumée. C'était une de ces conventions théâtrales comme il en existe encore aujourd'hui. Tous les assistants la comprenaient. Les artistes ont plus tard reproduit ce trait pour son pittoresque; peut-être aussi faut-il y voir un certain symbolisme, le rôle du Père nourricier étant précisément de garder contre l'extérieur la petite lumière qui vient de naître.

La droite de la scène est occupée par deux femmes, coiffées de turbans et richement vêtues, l'une vue de dos, à demi agenouillée,



MAÎTRE DE FLÉMALLE. — *Détail de la Nativité.* — Musée de Dijon.

l'autre debout, montrant sa main droite inerte. La présence de ces deux femmes dans *La Nativité* s'explique aisément pour qui connaît la jolie légende que les Évangiles apocryphes avaient popularisée au moyen âge. Ce sont les deux matrones appelées pour l'accouchement : Zélemi et Salomé. Zélemi ayant affirmé que l'Enfant était né sans péché, Salomé sceptique répondit : Je le croirai quand cela sera prouvé. Et aussitôt sa main se dessécha. Mais il lui suffit de toucher Celui qui était venu pour ra-

cheter les péchés du monde — et le sien n'était pas bien gros ! — pour être guérie.

La charmante histoire est d'ailleurs racontée par les phylactères que tiennent les personnages. Zélemi dit : « *Virgo peperit filium* » ; Salomé répond : « *Credam quum probavero* », et un petit ange qui vole au-dessus de Saint Joseph, en une longue robe blanche flottante, conseille : « *Tange puerum et sanaberis* ». Sur le toit de la chaumière un autre groupe gracieux de trois anges volants, tenant une banderolle. Enfin, un paysage délicieux de rochers, de châteaux, de route vers un lac, occupe le fond du tableau. M. Verlant nous en montra, en projection lumineuse, un agrandissement qui fut peut-être le moment le plus agréable de sa conférence. Car, ainsi isolé, à une grande échelle, ce minuscule paysage avait une beauté, une poésie extraordinaires. On y devinait la saison aux silhouettes précises des arbres sans feuillage, on y devinait l'heure crépusculaire aux ombres allongées sur les champs ; il y avait là une vérité, un sentiment de la nature admirables. Quels étonnants artistes, pourtant, que les maîtres primitifs, qui pouvaient ainsi inclure tout un monde en quelques centimètres carrés, et soigner avec une pareille perfection, jusqu'aux plus petits détails du fond d'un tableau. Dites ! croyez-vous que beaucoup de modernes résisteraient à une épreuve de ce genre ?

II.

LE NOM ET L'ORIGINE.

Hypothèses.

Et maintenant que nous connaissons l'œuvre, essayons d'aller plus loin. Est-il possible, dans l'état présent de nos connaissances, de remplacer par un nom déterminé l'appellation provisoire et d'ailleurs erronée, de maître de Flémalle ?

On s'y est essayé, laborieusement, depuis quelques années. M. Firmenich-Richartz, frappé des analogies du maître avec Roger de le Pasture, a proposé de les identifier et de considérer les œuvres du maître de Flémalle comme les œuvre de jeunesse de Roger. Cette opinion n'a pas été suivie. M. Otto Seeck, découvrant dans les œuvres attribuées au maître de Flémalle, certains caractères féminins, a cru pouvoir les donner à Marguerite van Eyck, la sœur légendaire de Hubert et de Jan, qui aurait fait

aussi de la peinture, mais dont l'existence n'est pas démontrée. M. Hasse a fait un livre pour prouver que le maître était Roger de Bruges. M. James Weale et Lafenestre découvrent dans les œuvres attribuées au peintre deux et même trois mains différentes. Tel est aussi l'avis de M. Verlant qui ne croit pas à l'unité de l'œuvre attribuée au Maître de Flémalle. Nous convenons avec lui qu'il est fort possible que l'avenir ne ratifie pas toutes ces attributions. Mais n'est-ce pas là compliquer inutilement le problème ? Nous ne pouvons évidemment pas espérer des certitudes pour toutes les œuvres dont nous avons parlé et cette réserve prudente et peu compromettante faite de la possibilité d'une pluralité d'artistes, il reste intéressant de chercher à clarifier la situation. M. Maeterlinck, le conservateur du Musée de Gand, a publié l'an passé, une brochure dans l'espoir d'établir que le maître de Flémalle n'était autre que Nabur Martins, peintre gantois. M. G. Hulin de Loo, professeur à l'Université de Gand, après avoir pensé que le Maître de Flémalle était Jacques Daret, condisciple de Roger de la Pasture à Tournai, dans l'atelier de Robert Campin, s'est ultérieurement prononcé pour Robert Campin lui-même. Et voilà l'hypothèse flamande et l'hypothèse wallonne en présence.

Flamands et Wallons.

Il faut entendre avec quel dédaigneux détachement M. Verlant refuse de prendre parti dans la controverse. C'est bien, selon la formule connue, le Bruxellois aussi éloigné des exagérations flamandes que des exagérations wallonnes. Et comme de coutume, cette impartialité apparente déguise mal une secrète sympathie pour les Flamands, ne fût-ce que parce que nous, Wallons, nous nous permettons de déranger des routines, de remettre en question des erreurs universellement acceptées, de reviser des appréciations hâtives ou injustes.

Il faut l'entendre, avec une allure agaçante de supériorité, prendre en pitié les mesquineries de l'esprit de clocher, et railler lourdement les enthousiasmes échauffés des archivistes provinciaux. Nous n'avons pas goûté beaucoup ce couplet suffisant. Car s'il est permis aux gens des capitales de mépriser du haut de leur situation plus évidente, les efforts obscurs des travailleurs de province, si le zèle de ceux-ci, dans leur désir de glorifier leur ville ou leur région, peut tomber en des excès ridicules, ces efforts-là quand même sont touchants et nobles par leur désintéressement

et l'élévation de leur but, et ils ne sont pas toujours inutiles à la science.

Il faut entendre M. Verlant exécuter, en quelques phrases guillotinant, les prétentions wallonnes. L'art wallon du XV^e ? Ah ! oui, il y a Liège et Tournai. Liège, le compte est vite fait. On connaît de l'école liégeoise de ce temps, un tableau, la Vierge du doyen P. Van der Meulen (ou P. de Molentino), de 1449, à l'église St-Paul, à Liège ; c'est une œuvre médiocre et attardée. Quant à Tournay, c'est encore plus simple. L'école de Tournay est la seule école de peinture dont on ne connaisse pas un tableau ! C'est un record. Il y a un peintre né à Tournay comme il y a un peintre né à Maeseyck ! Et l'auditoire de dames du monde et de pensionnats anglais, spécialement compétent, de sourire aimablement à un discours si décisif et si spirituel.

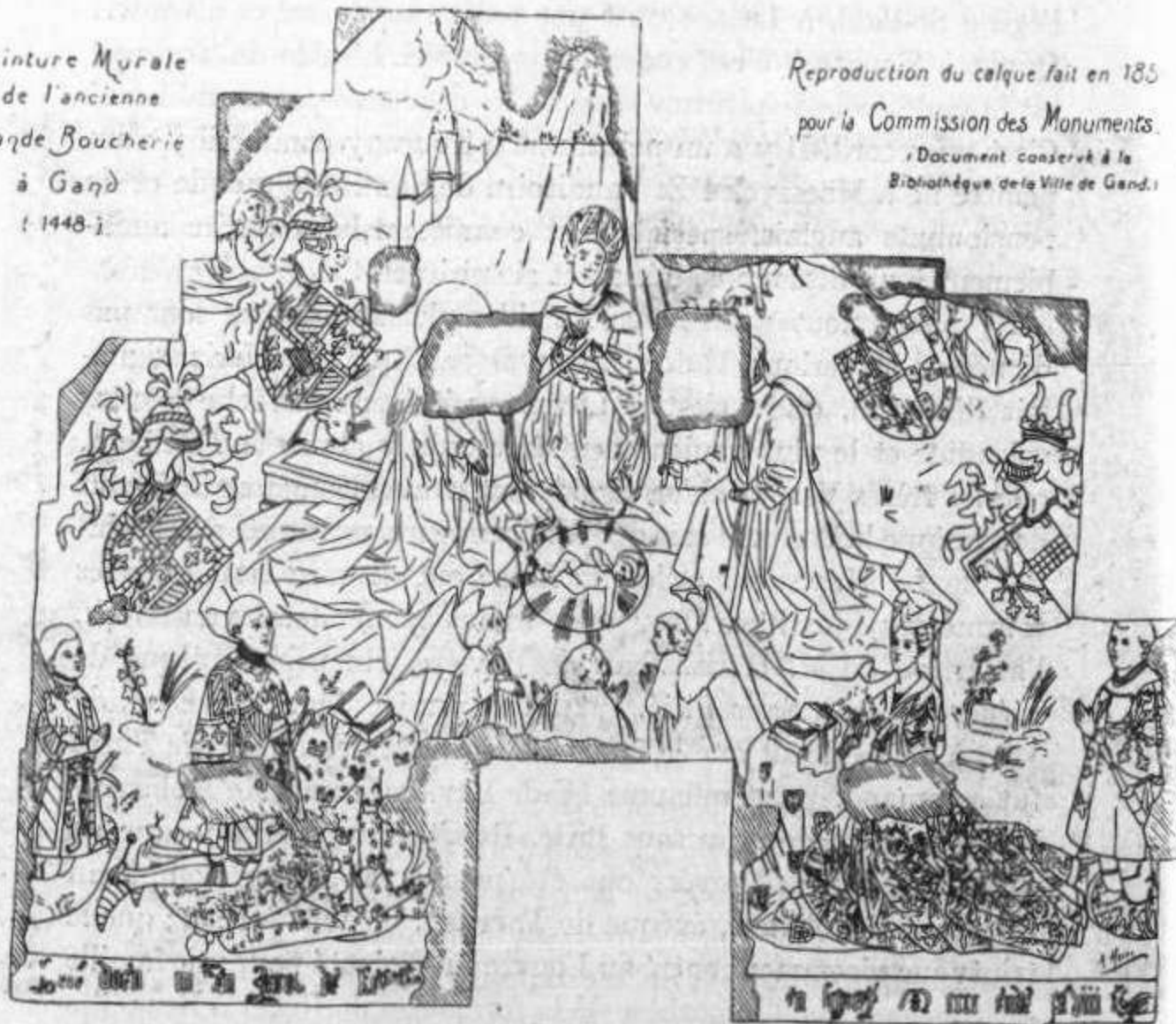
Et bien ! nous protestons. Pareilles plaisanteries ne sont pas dignes de M. Verlant. Il doit savoir, il sait que M. Héris signalait dès 1855, que « c'est à Liège, capitale de l'évêché le plus splendide et le plus opulent peut-être qu'il y ait eu en Occident, que les frères Van Eyck se signalèrent avant de figurer à la cour de Philippe le Bon ». Il sait que les documents retrouvés aux archives de La Haye (car celles de Liège ont disparu dans diverses tourmentes) justifient, tout au moins pour Jean van Eyck, l'assertion de M. Héris. Jean de Bavière, élu prince-évêque de Liège, dit Jean Sans Pitié, eut à son service Jean van Eyck de 1422 à 1425. Il sait que le fameux manuscrit des *Heures de Turin* fut commandé par Guillaume IV de Bavière, comte de Hollande-Hainaut, frère de Jean sans Pitié. Il sait, pour Tournay, que les *Sept Sacrements* d'Anvers ont été peints par Roger pour Jean Chevrot, de Polignac, évêque de Tournay, de 1437 à 1510 ; que le triptyque récemment entré au Louvre fut exécuté pour une famille de Tournay, que l'hypothèse de la formation de Roger à Bruxelles et de son activité exclusivement bruxelloise ne se soutient plus ; il sait qu'il y a deux Jacques Daret au Musée de Berlin, des portraits tournaisiens à Bruxelles ; il connaît les travaux de MM. Houtart et Hocquet sur les peintres tournaisiens, qui révèlent une vie artistique dont il n'y a pas trace à Maeseyck ; il connaît les écrits de M. Georges Hulin de Loo sur la question Daret-Campin et il persiste à affirmer avec M. A.-J. Wauters, que l'école tournaisienne est un mythe !

Il eut été plus juste et plus audacieux, — car moins conforme aux traditions reçues, — de constater qu'en Hollande et en Flan-

dre, il n'y a ni grand art ni promesses de grand art avant l'arrivée des Van Eyck, venus du pays de Liège. L'exposition des Primitifs de 1902 le démontrait péremptoirement. Le Nord a donc été fécondé par des artistes venus du pays wallon. Et l'on peut en dire à peu près autant du Sud ; au XIV^e siècle, ce sont des Wallons qu'on retrouve à Paris près des rois de France, à Dijon près des

Peinture Murale
de l'ancienne
Grande Boucherie
à Gand
(1448-1)

Reproduction du calque fait en 185
pour la Commission des Monuments.
Document conservé à la
Bibliothèque de la Ville de Gand.



NABUR MARTINS (?) — *La Nativité.*
Peinture murale de la Grande Boucherie à Gand.

ducs de Bourgogne, à Bourges près des ducs de Berri. La situation spéciale de la Wallonie, point de contact des civilisations latine et germanique, jointe aux énergies d'art magnifiques de ses habitants, lui permit de jouer ce double rôle bienfaisant. On commence petit à petit à entrevoir cette vérité ; mais pour beaucoup, elle n'est encore qu'un paradoxe.

Nabur Martins ?

Revenons aux tentatives pour identifier le Maître de Flémalle. Il reste deux hypothèses en présence : la gantoise et la tournaïsienne. La gantoise est d'un Gantois ; cela ne suffit pas pour que je la déclare absurde. Je préfère examiner l'argumentation de son auteur. M. Maeterlinck l'a exposée dans une brochure sensationnellement intitulée : *Une Ecole Primitive méconnue. Nabur Martins ou le Maître de Flémalle. Nouveaux documents.*



NABUR MARTINS (?) — *La Nativité.*
Peinture murale de la Grande Boucherie à Gand.

C'est peut-être exagéré. Car l'essentiel de la thèse de M. Maeterlinck est la découverte d'une composition décorant l'ancienne Boucherie de Gand, qui n'était pas inconnue. C'est une peinture murale fort délabrée représentant au centre une *Nativité*, à gauche des personnages dans lesquels on a reconnu Philippe le Bon et le comte de Charolais, à droite Isabelle de Portugal et Adolphe de Clèves. Elle nous est parvenue en fort triste état,

la tête de la Vierge et celle de Saint-Joseph ont disparu. Elle fut découverte en 1854 sous un badigeon avec une inscription flamande disant que c'était Jacques de Ketelboetere qui l'avait fait faire en l'an de grâce 1448. Ce personnage était un boucher-poissonnier de Gand, enrichi. Voilà, ma foi, un boucher-poissonnier exceptionnel et sympathique.

J'ai vainement cherché dans M. Maeterlinck la preuve que cette peinture est l'œuvre de Nabur Martins. Il déclare (p. 57) que l'on voit par des pièces d'archives authentiques que de Ketelboetere fut plusieurs fois en rapport avec Nabur Martins, que cet artiste apparaît, sans passé connu, à Gand, en 1440 et y meurt en 1454, qu'il lui fut commandé de nombreux ouvrages, et conclut timidement : « L'importance des travaux de Nabur Martins, sa qualité évidente de continuateur d'Hubert Van Eyck, qualité qui se retrouve tout aussi visiblement dans les œuvres du Maître de Flémalle, où nous avons remarqué tant d'architectures gantoises identifiées, tout nous prouve que c'est au peintre de la Boucherie de Gand, ou tout au moins à quelque autre Gantois de l'entourage d'Hubert, qu'il faut songer pour l'identification du Maître de Dijon, et non pas à l'un ou l'autre artiste tournaisien dont les travaux artistiques connus par les archives présentent une si minime importance. »

Voilà l'hypothèse Nabur Martins bien malade. L'hypothèse simplement gantoise subsiste seule. M. Maeterlinck rapproche la *Nativité* de l'ancienne Boucherie de la *Nativité* de Dijon, et conclut à l'identité d'auteur. C'est aller un peu vite, la première œuvre est médiocre et de 1448, la seconde est excellente et très antérieure ; la seule conclusion raisonnable est, s'il y a des analogies, que le peintre gantois s'est inspiré du Maître de Flémalle, sans plus.

Les analogies sont incontestables. Nous trouvons non seulement l'Enfant, la Vierge en robe blanche, St-Joseph avec sa chandelle, mais une des sages femmes au turban.

J'ai signalé ces analogies, il y a quelques années déjà, dit M. Verlant, dans un cours dont M. Maeterlinck a pu recueillir des échos. M. Henri Hymans les avait signalées de son côté dès 1909. Mais M. Hymans s'était gardé d'affirmer l'identité d'auteur. Tout cela n'est donc pas bien neuf.

La similitude la plus frappante est la présence de la sage-femme, Zélemi ou Zélénie. Mais remarquons qu'elle est seule. Salomé est absente. Dès lors, tout le charme de cette histoire

naïve disparaît. Zélénie isolée n'est plus qu'un personnage décoratif, sans signification, le souvenir traditionnel d'un récit oublié. M. Mâle nous apprend qu'en effet, cette histoire fut jugée inconvenante et peu orthodoxe et que les représentations en furent proscrites et disparaissent vers le milieu du XV^e siècle. En plaçant cette Zélénie accessoire au centre de sa composition, entre la Vierge et St-Joseph, le peintre de l'ancienne Boucherie a fait une faute de composition et de goût, excusable chez un décorateur, inadmissible chez l'auteur du retable de Dijon.

« Remarquons encore, dit M. Maeterlinck, que dans les deux peintures, Saint Joseph tient une chandelle. » L'argument ne porte pas ; j'ai expliqué plus haut la genèse de ce détail, très fréquent chez les peintres du XV^e siècle ; il serait excessif de soutenir que tous les tableaux où il se rencontre sont du Maître de Flémalle.

Reste un dernier argument : M. Maeterlinck reconnaît dans la *Nativité* de Dijon, la tour de St-Nicolas, à Gand, la grande Boucherie de Gand, et dans la *Vierge à l'Ecran*, la tour de l'église Sainte-Pharaïlde, le Steen de Gérard le Diable, une des deux tours romanes de l'église St-Jacques. L'argument serait puissant s'il était démontré. Et M. Maeterlinck qui a prodigué dans sa brochure des clichés d'œuvres connues dont il a simplement changé l'étiquette, aurait fait beaucoup plus pour nous convaincre, s'il avait pu nous mettre à même de contrôler ses identifications d'architectures gantoises. Certes, il y a là des recherches à faire, photographier, agrandir, et présenter séparément les paysages ruraux et urbains, les classer, les comparer entre eux et aux monuments connus. Mais avec quelle prudence on doit se garder de conclure précipitamment ! C'est ici que l'esprit de « clocher » est à redouter. Les monuments que nous croyons volontiers immobiles, se transforment au cours des siècles, et il est peu de silhouettes d'aujourd'hui qui soient pareilles à celles du XV^e siècle.

Et... c'est tout. Je doute fort que, dans ces conditions, Nabur Martins, ou l'hypothèse gantoise, préoccupe longtemps les chercheurs.

Jacques Daret.

En revanche, l'hypothèse tournaisienne est solidement étayée de présomptions graves, précises et concordantes, comme on dit au Palais.

En premier lieu, nous avons à nous rappeler combien de fois,

à propos du Maître de Flémalle, nous avons été amenés à penser à Roger de le Pasture. C'est donc dans son voisinage immédiat, dans ceux qui ont été associés à sa vie, qui l'ont approché longtemps et de près, que les recherches seront les plus raisonnables. Dans l'existence de Roger, il y a deux périodes, la tournaisienne et la bruxelloise. Ceux qui subirent directement l'influence de Van der Weyden, gloire et honneur de l'école de Bruxelles, nous les connaissons, c'est Memling et c'est Bouts. Il n'y a rien à apprendre de ce côté. Non, c'est du Roger d'avant le voyage d'Italie, de Roger de le Pasture de Tournai dont il faut scruter les fréquentations. Au surplus, la date du panneau Werl (1438) nous indique la première moitié du XV^e siècle. Or, à Tournai, Roger eut pour maître Robert Campin, et dans l'atelier de Campin, pour condisciple, Jacques Daret.

Ce fut à Jacques Daret que l'on pensa tout d'abord. M. Georges Hulin de Loo, professeur à l'Université de Gand, une des personnes les mieux informées chez nous de l'art du XV^e siècle, proposa, lors de l'exposition des Primitifs à Bruges, en 1902, l'hypothèse Daret avec une telle abondance de présomptions qu'il ne rencontra point de contradicteurs et que les dictionnaires, les manuels, les catalogues des musées, l'adoptèrent avec empressement, les uns avec un point d'interrogation, les autres sans réserves.

M. Verlant constate ce succès avec une évidente mauvaise humeur. Mais il ne nous a point donné les raisons qui l'auraient expliqué. La proposition de M. Hulin de Loo est traitée aussi cavalièrement que celle de MM. Firmenich et Otto Seeck.

Elle méritait mieux et pour qu'on la puisse apprécier, résumons l'argumentation de M. Hulin de Loo.

« L'histoire de l'art, dit M. Hulin, se constitue par deux espèces de recherches très différentes de nature : d'une part, il y a la recherche historique proprement dite, patient travail d'archives, mettant au jour les *documents* qui concernent les œuvres d'art ou la biographie des artistes ; d'autre part, il y a la critique comparative des *monuments* de l'art. Celle-ci inventorie les échantillons conservés dans les collections publiques ou privées et d'après leurs analogies, les classe en groupes, de même origine locale, de même école, de la même main, constate aussi les filiations, les influences réciproques et l'évolution des personnalités. Ces deux genres de travaux s'accomplissent par des méthodes essentiellement différentes, demandent des formations scientifiques et

des aptitudes naturelles qui ne se ressemblent point... Malheureusement, il arrive fréquemment qu'entre les résultats obtenus par ces deux espèces d'études, manque le point de jonction... C'est une entreprise particulièrement tentante que celle de rechercher à lever un coin du voile de méconnaissance, à mettre en rapport les œuvres sans nom avec les noms sans œuvres. Elle est remplie d'écueils, mais la plus aventureuse des conjectures peut avoir son utilité pourvu qu'elle mène à quelque résultat contrôlable. En matière de paternité artistique, la certitude absolue n'existe jamais, même pour un tableau signé accompagné de la quittance du peintre. Quand toute garantie d'authenticité fait défaut, comment peut-on arriver à identifier une œuvre jusqu'à anonyme ? Il arrive qu'il se dégage de l'ensemble reconstitué d'un peintre un si grand nombre, et si varié, d'indices convergents vers une même hypothèse que celle-ci acquiert une probabilité très grande, qu'elle atteigne ce qu'on appelle la certitude morale. La confirmation négative se fait par l'impossibilité d'imaginer une autre attribution qui satisfasse aux mêmes conditions... »

On ne pourrait mieux dire et mieux indiquer la nature du problème et la méthode pour la solution. Or si, comme nous l'avons vu, les *œuvres* nous montrent que pendant la première moitié du XV^e siècle, le Maître de Flémalle est l'artiste le plus considérable parmi les inconnus, les *documents* attestent qu'à cette époque Jacques Daret était l'artiste le plus considérable parmi ceux dont nous ne connaissons pas la production. M. Hulin rappelle que les comptes des ducs de Bourgogne en font foi, qu'à deux reprises, au banquet de Lille (1453), au mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York (1468), appel fut fait à tous les peintres du pays, et chaque fois Jacques Daret reçut un salaire supérieur à celui payé aux autres artistes.

Une des œuvres du maître de Flémalle est datée 1438. Cette date concorde avec celles de la vie de Daret. Il fut reçu franc maître dans les métiers des peintres de la ville de Tournai en 1432 et élu doyen le jour même, ce qui laisse croire qu'il avait déjà fait preuve d'un talent exceptionnel. On trouve à Bruges des traces de son influence ; or, les documents nous apprennent qu'il y fut en 1468.

M. Hulin de Loo indique alors, comme présomption nouvelle, la parenté des œuvres du Maître de Flémalle et de celles de Roger. Nous avons suffisamment souligné cet élément pour ne pas devoir insister.