

Il ajoute que les tableaux du Maître de Flémalle montrent des conceptions propres aux enlumineurs de manuscrits et aux dessinateurs de cartons pour tapisseries. Or, les documents nous apprennent que Jacques Daret était l'un et l'autre. Voilà bien des concordances, M. Hulin voulut cependant sou-



JACQUES DARET. — *La Visitation, avec le portrait de Jean du Clercq.*
Musée de Berlin.

mettre son impression à une vérification complémentaire. Jacques Daret avait passé dix-sept années (1441-1458) à Arras où il travailla pour l'abbé Jean du Clercq, de l'abbaye de St-Vaast. Il devait y avoir laissé des traces. M. Hulin trouva au Musée de Douai, une *Vierge* marquant l'influence évidente de celle qui fut

peinte pour l'abbaye d'Eaucourt en Artois (Musée d'Aix). Il trouva le portrait et les armoiries de Jean du Clercq sur un tableau de Berlin : *La Visitation au donateur*, dont il écrit (je cite textuellement, parce qu'on verra par la suite comment en se trompant, M. Hulin était près de la vérité) : « Ce tableau est intimement apparenté au Maître de Flémalle, quoique d'une autre main. Nous avons à faire ici évidemment à un bon élève du maître. »

Tout cela paraissait péremptoire. Ce fut M. Hulin lui-même qui, en 1909, déclara qu'il fallait abandonner l'hypothèse Daret.

Robert Campin ?

M. Pol de Mont, directeur du Musée d'Anvers, dans une lettre écrite à M. Maeterlinck pour le féliciter de la découverte de Nabur Martins, déclare : « Maintenant que l'hypothèse Flémalle-Daret se trouve complètement condamnée, il me semble que le moment est venu pour que la critique abandonne définitivement toute tentative de personnifier le Maître de Flémalle avec l'un ou l'autre artiste du groupe tournaisien... »

Voilà qui est net, impératif, peu scientifique sans doute, mais bien flamingant. Il est signifié défense aux savants de chercher du côté wallon ! Et c'est nous qui sommes accusés de parti-pris, de préjugés et d'esprit de clocher !

Quelles étaient donc les circonstances qui avaient amené M. Hulin à renoncer, avec une rare probité scientifique, à une opinion si flatteusement accueillie par tous les connaisseurs ? Voici.

M. Hulin poursuivant ses travaux dans la direction Daret était parvenu à retrouver quelques tableaux à attribuer indiscutablement à Daret. Or, ces tableaux portaient la marque de l'influence du Maître de Flémalle, mais n'étaient certainement pas de sa main. Il fallait donc remonter plus haut, passer de l'élève au maître, abandonner Daret pour proposer Robert Campin.

On voit de suite que cette hypothèse est plus satisfaisante que la première. Daret était un cadet de Roger de le Pasture ; or, l'œuvre du Maître de Flémalle semble indiquer un aîné. Campin satisfait à cette condition, et l'ensemble des présomptions relevées par M. Hulin conserve pour cette attribution nouvelle, toute sa force et tout son intérêt.

Car Robert Campin est lui aussi un artiste considérable dans la génération antérieure à celle de Daret et de Roger. Né proba-

blement à Valenciennes vers 1379, on le trouve à Tournai en 1407 exerçant, en qualité de maître, le métier de peintre. En 1410, il devint le peintre ordinaire de la ville et se fit recevoir dans la bourgeoisie. Lors de l'institution des doyens des métiers, il fut mis à la tête de la corporation. Il fit partie du magistrat communal. Il eut dans son atelier comme apprenti Hanekin de Stoevere, fils d'un peintre de Gand, ce qui prouve que sa notoriété avait dépassé les murs de sa ville ; Marguerite de Bourgogne, femme de Guillaume IV de Hainaut, fit une démarche en sa faveur en 1432. Il mourut en 1444. On n'a point retrouvé jusqu'ici, il est vrai, de documents d'archives attestant d'autres travaux que des besognes de décoration, mais comment admettre, dirons-nous avec M. Houtart, à qui nous empruntons ces détails biographiques, que le premier peintre de ce centre d'art qu'était alors Tournai n'ait été qu'un décorateur obscur ? Il n'est pas sans intérêt de noter que, de 1404 à 1423, la confrérie des peintres comprenait également les sculpteurs, leurs collaborateurs habituels.

Avant d'exposer comment on fut amené à remonter de Daret à Campin, je veux rencontrer un argument de M. A.-J. Wauters, contre l'hypothèse Daret. Ce ne sera qu'un hors-d'œuvre apparent, puisque le même raisonnement est repris contre l'hypothèse Campin. Le savant historien de la peinture flamande, auquel on doit tant de pénétrants aperçus, qui s'est parfois trompé, mais dont les erreurs mêmes ont été pour lui l'occasion de recherches et de découvertes nouvelles, souligne, pour démontrer l'inexistence de l'école de Tournay que les documents mis au jour jusqu'ici ne se rapportent pas à des tableaux. Et M. Verlant, reprenant en bref l'argument contre Daret, s'écrie : Comment nous faire prendre comme un grand peintre cet homme à qui, dans son âge mûr, on paie de modiques salaires pour des ouvrages d'artisan décorateur ? Allusion au document commenté par M.-A. J. Wauters. En 1461, Daret reçoit 9 livres pour « son salaire d'avoir peint le personnage de pierre sur la tourelle ou fiolle du Beffroy ».

L'argument a paru décisif. Il ne l'eût plus été du tout si M. Verlant avait ajouté qu'en 1458, on avait payé aussi de minimes sommes à Roger de le Pasture, alors en pleine gloire, « pour avoir en suite d'accord orné de peintures les images livrées par Jacques de Gérines », un sculpteur-fondeur ; et qu'en 1461, le même Roger peignit, d'après un document, « deux images de pierre représentant St-Philippe et Ste-Elisabeth ». Ces besognes de polychromeur et enlumineur de statues, d'estofadores, comme on dit en Espagne,

qui aujourd'hui semblent réservées aux artisans, étaient alors normales pour les artistes. J'en pourrais citer d'autres exemples ; celui ci-dessus est particulièrement significatif et suffisant pour réduire l'argument à sa très mince valeur.

N'en reste-t-il rien ? Je ne vais pas jusqu'à le prétendre. Il est certain que nous manquons pour l'école de Tournay de documents authentifiant des peintures déterminées. Mais M. A.-J. Wauters sait mieux que personne combien ces documents-là sont rares pour tous les peintres du XV^e et combien il en est peu qui ne soulèvent de multiples controverses. Tout le catalogue de Hubert van Eyck, de Roger de le Pasture, de Petrus Christus, de Hugo van der Goes, et combien d'autres encore, est établi surtout sur des probabilités. Pourquoi se refuser à admettre, pour nos artistes, les probabilités dont on se contente pour d'autres ? Pourquoi nous demander d'admettre plutôt cette proposition renversante que ces peintres dont nous avons les noms, que nous savons nombreux, organisés en confrérie, soumis à un apprentissage d'au moins quatre ans, ces peintres en relations avec Van Eyck qui vient leur rendre visite, collaborant à Bruges avec Van der Goes, ces peintres du milieu desquels est sorti l'un des plus considérables artistes du temps : Roger de le Pasture, que ces peintres aient tout fait, excepté des tableaux !

Mais l'objection, ainsi amoindrie, diminuée, presque anéantie, subsiste quand même contre nos prétentions. M. G. Hulin de Loo le comprenait. Il fallait un document précis ; il le trouva.

Il le trouva dans les comptes de l'abbaye d'Arras, conservés aux archives de cette ville et publiés en 1889, auxquels on n'avait pas fait une suffisante attention. En 1432, l'abbé achète d'un marchand allemand 14 statues d'albâtre, 12 apôtres et 2 figures formant le Couronnement de la Vierge. En 1433, le sculpteur Collard de Hordain est rétribué pour avoir sculpté en bois les niches et autres accessoires du retable. Trois paiements sont alors mentionnés à Jacques Daret pour les peintures du retable.

Que ces peintures soient des tableaux, ce ne peut faire de doute en présence des deux documents complémentaires suivants : le premier est le récit par Antoine de le Taverne des événements passés à Arras en 1435, le second est la description du retable par Jean Collard, de l'ordre de St-Jean de Jérusalem, dans son « Journal de la Paix d'Arras » publié en 1651 à Paris.

Le traité d'Arras entre le roi de France Charles VII et le duc de Bourgogne Philippe le Bon, mettait fin à de longues guerres.

Il fut conclu, en l'abbaye d'Arras, avec une grande solennité; et un religieux du couvent, dom A. de le Taverne, en annota soigneusement les cérémonies. Nous savons ainsi que, le 1^{er} juillet, les diplomates commencèrent à arriver à Arras, que le 8, des envoyés du Concile de Bâle arrivèrent à leur tour, que le 11, ils



JACQUES DARET. — *L'Adoration des Mages.*
Musée de Berlin.

visitèrent l'église de St-Vaast, et furent conduits notamment à la chapelle de N. D. pour y admirer le nouveau retable que l'abbé Jean du Clercq y avait fait placer. Le 12, arriva l'ambassade du Pape. Elle comprenait le cardinal de Ste-Croix, le vénérable Nicolas Albergati dont Van Eyck a fait un portrait actuellement

à Vienne, et Thomas Sarzano qui devint plus tard pape sous le nom de Nicolas V. Le 16, ils entendaient la sainte messe et visitèrent l'abbaye. Jean de Clercq tint à leur montrer aussi le nouveau retable et le « légat prit grand plaisir à en admirer les peintures. »

Que représentaient ces peintures ? La relation de Jean Collard (1651) va nous l'apprendre. Il décrit le retable, qu'il dit se trouver dans la chapelle des abbés, où il avait été transporté de la chapelle N.-D. Il mentionne les douze statues d'apôtres. Les volets étaient ornés de « cinq belles peintures ». Dans la partie supérieure, l'*Annonciation* ; en dessous, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision*. Dans la *Visitation* on voyait l'abbé Jean du Clercq, à genoux, dans le costume de son ordre, sa crosse en mains et sa mitre devant ses genoux.

C'est la description exacte de la *Visitation* de Berlin, y renseignée comme d'un flamand inconnu, vers 1460, en parenté avec le Maître de Flémalle. Le même Musée possède du même auteur une *Adoration des Mages* dans lequel les rois sont tous trois de race blanche. Ce détail, qui appartient à l'ancienne iconographie, car à partir du milieu du XV^e siècle, un des rois mages est toujours un nègre, fit douter M. Hulin de l'époque de 1460, de même que la forme des costumes et l'âge présumé du donateur. C'est ainsi que poussant ses recherches dans les années antérieures, il arriva à découvrir les documents que je viens de résumer, et à pouvoir dater les œuvres de 1434.

Ces tableaux de Berlin étaient-ils bien ceux du retable de Jean du Clercq ? S'il eut pu rester une hésitation, elle dut disparaître lorsque M. Hulin de Loo signala les deux autres panneaux décrits par Jean Collard : la *Circoncision*, ou plus exactement une *Purification*, confusion explicable par la similitude des scènes qui toutes deux impliquent une présentation au temple, et la *Nativité*.

La *Purification* était connue bien avant 1902. Elle faisait partie de la collection Hainauer de Berlin et fut acquise par M. Duween frères de Londres. Elle passa depuis dans la galerie d'un amateur à Paris, M. Tuck, auprès de qui nous avons fait, en 1911, lors de l'Exposition de Charleroi, de vaines instances pour obtenir le prêt de cette œuvre si intéressante pour notre rétrospective wallonne. Le tableau est à la fois noble et charmant et fait penser au Maître de Flémalle comme à Roger de le Pasture. La Vierge est de ce type particulier dont j'ai parlé ci-dessus en citant

MM. de Fourcaud et Durand-Gréville. Certains autres personnages rappellent les acteurs des scènes de la vie de St-Pierre (Musée du Prado). Les architectures sont analogues. Une des suivantes de la Vierge tient un cierge en spirale, pareil à ceux que M. Hymans croyait d'origine tournaissienne.



JACQUES DARET. — *La Purification*. — Collection Tuck, à Paris.

M. G. Hulin découvrit la *Nativité*, en 1910, chez des marchands de Londres, MM. Colnaghi, qui la vendirent par la suite à M. Pierpont Morgan. La *Nativité* est d'un plus haut intérêt encore que la *Présentation au Temple* parce que, pour ce sujet, nous avons le prototype dans l'œuvre du Maître de Flémalle. Ce

n'est pas une copie de la *Nativité* de Dijon, mais c'en est une interprétation tellement soumise au modèle qu'il ne peut y avoir de doute sur la connaissance approfondie qu'en avait Jacques Daret.

Cette mise au jour couronnait magnifiquement les longues et patientes recherches de M. Georges Hulin de Loo. A défaut de solution certaine de l'énigme flémallienne, elle reconstituait tout au moins d'une manière décisive l'œuvre d'un peintre (Daret) à propos de laquelle nous n'avions aucun point de repère précis. Elle les authentifiait, sans discussion possible, car non seulement les caractères esthétiques des œuvres retrouvées concordaient, mais leurs dimensions identiques ne laissaient plus d'incertitude. C'étaient bien là les panneaux visés dans les documents rappelés plus haut. Voilà donc quatre tableaux d'un peintre tournaissien authentifiés par des documents. Un critique non prévenu accepterait cette démonstration. M. Verlant fait des réserves. N'y a-t-il pas dans ce scepticisme systématique autre chose qu'une prudence de bon aloi ?

N'eût-il pas été décent de saluer avec quelque respect ce résultat dû à une patience, une perspicacité et une érudition également admirables, plutôt que de reprendre les arguments surannés de M. A.-J. Wauters ?

Si l'on compare les deux *Nativités*, on ne peut conserver un doute sur l'antériorité de celle du Maître de Flémalle. Dans celle de Daret, tout y est, mais avec un accent moins fort et moins expressif. Les banderoles explicatives ont disparu comme une mode désuète. La Vierge, le St-Joseph vieux, avec sa chandelle, les deux sages-femmes se retrouvent dans l'un et l'autre tableau. Les anges aussi, disposés de même, par un et par trois, volent sur le toit de la chaumière. Dans le groupe triple qui est presque une copie, Daret a ajouté sur la tête d'un ange, le diadème à la croix de pierres précieuses que les Van Eyck venaient de mettre à la mode (mise en place du retable de l'*Agneau* : 1432). Par un désir de réalisme assez puéril, il a peint au toit de la chaumière de petites stalactites de glaçons afin d'indiquer l'hiver. Il a fait à Salomé une figure consternée, presque grimaçante, dans la contemplation de ses mains desséchées. Les deux Salomés portent le même mancheron de perles. Le paysage du fond a été modifié par l'élève et est beaucoup moins fin que dans la *Nativité* de Dijon.

Ces certitudes acquises quant à Jacques Daret, ces œuvres authentifiées et datées, l'hypothèse Flémalle-Daret ne se pouvait

plus soutenir. Mais la question était à peine déplacée et pouvait maintenant se préciser ainsi : Quel est l'artiste qui sans être Roger de le Pasture ni Jacques Daret, présente cependant avec eux de nombreux points de ressemblance, et qui est leur aîné à



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

l'un et à l'autre ? La réponse est invincible : ce ne peut être que Robert Campin, le vieux maître de Tournai qui eut dans son atelier, vers le même temps, Rogelet et Jacquelotte (1). Voilà com-

(1) Qu'on me permette une minuscule observation venant encore à l'appui de ces correspondances. Lorsque l'autre soir, M. Verlañt nous montra sur l'écran, un agrandissement du délicieux paysage de la *Nativité* de Dijon, je fus très frappé par une rangée de petits arbres étêtés, aux ombres allongées sur la campagne, pareils à

ment M. G. Hulin de Loo fut amené à proposer l'hypothèse Campin. Et l'on voit que le raisonnement est assez fort. Ajoutons que l'importance de ses observations est considérable pour l'his-



JACQUES DARRT. — *La Nativité*. — Collection P. Morgan.

toire de la peinture « flamande » ; on la faisait commencer brusquement par le quasi miracle de l'apparition des Van Eyck et

ces saules qu'on voit si souvent au long de nos fossés. Cela était d'une observation si vraie, si expressive, si de chez nous que c'en était touchant. Or, ce détail familier et caractéristique, je l'ai vainement cherché dans des centaines de tableaux « flamands » du XV^{me} siècle que j'ai revus en photographie. Deux toutefois font exception et reproduisent fidèlement la rangée de petits têtards du Maître de Flémalle, l'*Adoration des Mages* de Jacques Daret et un tableau de Roger à Berlin !

somme toute, avant l'*Agneau*, c'était la nuit. Et voici un maître contemporain d'Hubert van Eyck, tout au moins, presque de sa taille ; ils remplissent ainsi le début du XV^e siècle, préparant, expliquant la possibilité du chef-d'œuvre qu'est l'*Adoration de l'Agneau mystique*.

M. Hulin, dans son article du *Burlington* de 1911, annonçait que d'autres observations lui permettraient de prouver encore que l'*Annonciation* de Mérode et la *Vierge à l'Écran* étaient antérieures à octobre 1432, et que le grand triptyque de la *Descente de Croix*, à nous connu par la copie de Liverpool, était célèbre déjà avant 1430. Dans le Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, société anversoise, on peut lire, en 1911, p. 109, le résumé d'une communication de M. Hulin. Il signale une copie de la *Descente de Croix* dans le livre d'Heures de Catherine de Clèves (Collection d'Arenberg), qui doit être de 1430. Nous avons espéré que l'éminent professeur nous aurait, à la dernière assemblée générale des *Amis de l'Art wallon* à Tournay, fait sur le Maître de Flémalle, la communication complémentaire qu'il avait bien voulu nous promettre ; il en fut malheureusement empêché.

Certaines réflexions de M. Verlant m'ont fait penser à cet homme du Midi à qui on parlait des papes d'Avignon : Des papes à Avignon, s'écriait-il, la bonne blague ! Si c'était vrai, ça se saurait, té ! — Un maître comme le Maître de Flémalle, Robert Campin ? Un peintre obscur, oublié, en l'honneur de qui il n'y a point de tradition, auquel les documents connus n'attribuent que des travaux de décoration !...

Je ne veux plus revenir sur cette question des documents tournaisiens, mais il importe cependant que je cite l'un des rares qui concernent Campin et dont M. A.-J. Wauters a cru pouvoir conclure à la situation accessoire du peintre en sa ville. C'est l'extrait de compte Campin-Beaumetiel.

En 1438 meurt à Tournai un certain Regnard de Viersain, qui lègue par testament une somme de dix livres de gros à la chapelle de Saint-Pierre pour être employée à y « faire poindre la vie et passion de benoît glorieux Saint-Pierre ».

Précisément, Saint-Pierre était la paroisse de Robert Campin. En 1425, il en avait été élu « eswardeur » c'est-à-dire député aux consaux, et en 1427 il était devenu égliseur, c'est-à-dire fabricant de la dite chapelle. Si bien que, lorsque le legs Regnard de Viersain échut à celle-ci, c'est à Campin qu'il fut fait appel ainsi que cela résulte du document suivant :

« A maistre Robert Campin, pointre, pour son salaire d'avoir
» premièrement fait le patron de la vie et passion du dit Monsei-
» gneur Saint-Pierre, pour monstrier icelui à plusieurs maistres,
» pour en marchander et trouver le meilleur marchiet que faire
» se parra et en avoir eu son advis et conseil sur cet VIIIJ s. de
» gros valant LVJ sols IIIJ deniers.

» Item Henry de Beaumetiel, poindre, pour avoir marchandé à
» lui par le moyen du dit maistre Robert de poindre en drap
» de toille la dicte vie et passion bien et deument selon le dit
» patron comme il appartenoit : VIJ livres de gros valant
» XLCX livres VIIIJ sols IJ deniers. »

M. A.-J. Wauters ne comprend pas pourquoi Campin lui-même ne fut pas chargé de l'ouvrage, et, comparant les deux salaires, insiste sur l'importance de celui de Beaumetiel dont aucun ouvrage n'est parvenu jusqu'à nous (tout au moins sous son nom).

Ce raisonnement est médiocre. Le document prouve que Campin n'a pas fait cette peinture-là, c'est clair, mais il ne prouve pas qu'il ne fût pas capable de la faire, celle-là et d'autres. Au contraire, si on le charge d'en faire le patron, c'est-à-dire les cartons ou croquis et de choisir l'exécutant, c'est évidemment parce qu'on considère son concours comme précieux. Je crois qu'il serait beaucoup plus simple de croire que, la somme étant petite, elle a paru insuffisante pour rémunérer un maître tel que Campin, mais que les fabriciens, dont la préoccupation d'en avoir pour leur argent est manifeste, ont voulu, tout en confiant la besogne à un artiste à prétentions modestes, se conserver, à petit prix, le bénéfice de la conception et de la direction de l'ouvrage par un maître éminent.

En résumé, l'hypothèse Maître de Flémalle-Robert Campin paraît, de toutes celles qu'on a proposées, la plus sérieuse. On l'adoptera peut-être moins aisément que l'hypothèse Daret, parce que les suiveurs confessent moins facilement que les chercheurs qu'ils se sont trompés. Elle a pourtant reçu déjà la consécration de la collection *Ars Una* dans laquelle M. Max Rooses vient de faire paraître une histoire de nos beaux-arts dont le titre confiscateur « *Flandre* » indique à lui seul que l'auteur n'est point suspect de sympathies excessives pour les prétentions wallonnes. Robert Campin substitué au Maître de Flémalle dans cette importante collection de vulgarisation, ce sera, pour le grand public tout au moins, une vérité qu'on ne discute pas.

J'ajoute que la National Gallery, dont l'autorité n'est pas mince, vient de consacrer à son tour cette opinion.

Une objection.

Des objections ? Certes, il en est. A toute preuve par probabilités, on peut toujours opposer le scepticisme. La plus grosse des raisons de douter, c'est l'insuffisance des documents sur l'œuvre et la vie de Robert Campin. Ce que j'ai dit précédemment montre qu'il ne faut point en exagérer la valeur.

Mais il est une objection que j'ai entendu formuler par M. Verlant et qui me paraît misérable. C'est celle du portrait du religieux de Cologne, H. de Werl. La seule indication positive, déclare le conférencier, désigne Cologne et non Tournay. M. Verlant semble donc considérer comme peu vraisemblable qu'un homme de Cologne fasse faire son portrait par un homme de Tournay. Il ne s'apercevait pas que quelques instants auparavant, il avait cru reconnaître Niccolo d'Este, dans un portrait attribué au Maître de Flémalle, et cependant Ferrare est un peu plus loin de Cologne que Tournay !

Autant est louable la prudence dans l'affirmation, autant est répréhensible la contestation systématique. L'esprit scientifique ne comporte point l'a priori, pas plus dans la négation que dans l'allégation. Il admet toutes les hypothèses et les vérifie. Si M. Verlant, au lieu de répéter presque textuellement le mot de l'incrédule Salomé, avait cherché à vérifier la supposition du prélat de Cologne portraituré par un artiste de Tournay, il aurait constaté qu'en ces années 1437-1438, les rapports de Cologne et de Tournay sont attestés par des documents. M. Houtart les indique dans sa brochure que le *Burlington* a pu appeler avec raison : *one of the best contributions on the basis of archival exploration*. Il eût constaté encore que les Minorites, dont était Werl, avaient à Tournay, à cet époque, une importante maison. C'est M. Houtart qui veut bien me donner ce renseignement nouveau auquel M. Hocquet, à son tour, ajoute deux textes précieux (1), extraits des comptes d'entremises de 1435, prouvant que le ministre des Frères Mineurs reçut cette année, par deux fois, six lots de vin du magistrat de Tournay. Ces faits, sans rien prouver au sujet du portrait Werl, démontrent du moins que l'hypothèse

(1) Item, le premier jour de décembre (1435) au maistre des Frères Mineurs... VI los.

Compte d'entremises du 24 X^r 1434 au 24 X^r 1435.

Item, le premier jour de l'an mil IIIIC et XXXV au menistre des Frères Mineurs.

VI los.

Compte d'entremises du 24 X^r 1435 au 24 X^r 1436.

de la qualité tournaisienne de son auteur n'a rien qui mérite la raillerie.

Si je relève ce détail fort mince, ce n'est pas pour le malin plaisir d'opposer M. Verlant à M. Verlant lui-même, c'est pour avoir l'occasion de m'expliquer sur une erreur fréquente. On raisonne presque toujours comme si les cités du XV^e siècle avaient été des vases clos, et l'on semble croire qu'avant l'invention des chemins de fer, les habitants des villes restaient enfermés dans leurs murs, presque sans communication avec le dehors. Or, spécialement pour les artistes, rien n'est plus faux. Les communications entre Tournai et Gand étaient constantes; les relations entre nos villes, Anvers, Bruxelles, Liège, fréquentes. Les peintres et les artisans étaient de grands voyageurs, se déplaçant sans cesse. Faut-il rappeler qu'on croit avec de sérieuses raisons, qu'Hubert van Eyck fit un pèlerinage en Terre-Sainte, que Jean van Eyck passe de la Cour de Liège à celle de Bourgogne, qu'on le suit à Lille, à la Haye, en Portugal, que Roger de le Pasture assista à Rome au jubilé de 1450 ? Et tant d'autres exemples, antérieurs, postérieurs, plus ou moins fameux, de ces migrations incessantes !

En réalité, c'est tout à fait improprement qu'on parle au XV^e siècle, de l'école gantoise, de l'école bruxelloise, de l'école tournaisienne ; il n'y a pas d'écoles, tout au plus des ateliers. Et tous ces ateliers sont en relations constantes ; aucun n'ignore ce qu'il se fait d'important dans les autres, il y a un art septentrional, *unique*, qui s'impose à toutes nos provinces et en franchit les frontières, triomphe non seulement en Wallonie et en Flandre, mais en Hollande, sur le Rhin, en France et même en Espagne ! Cet art magnifique, UN, malgré les dissemblances des personnalités originales qui l'instaurent et le répandent, c'est l'art dit « flamand ».

Mais pourquoi prétendez-vous alors, me dira-t-on peut-être, faire reconnaître et distinguer une forme d'art spéciale à la Wallonie, un art wallon, une école wallonne ?

Si cela m'était objecté, cela prouverait simplement qu'on a fort mal compris notre mouvement et nos revendications. Nous n'affirmons point un art wallon, au XV^e siècle, séparé de l'art français, de l'art flamand, de l'art rhénan ; ce serait un non sens. Mais nous affirmons l'existence, dans l'école « flamande », de nombreux artistes wallons. Nous affirmons que les provinces du Sud ont été aussi fécondes que les provinces du Nord, et qu'on leur fait tort lorsque aujourd'hui, avec le sens restreint qu'a pris le mot : flamand, on leur dénie ce brillant apport à la gloire

commune, lorsqu'on les traite avec dédain, lorsqu'on conteste systématiquement tout ce qui peut être à leur louange, lorsqu'on les dépouille de ce qui est à elles, qu'on annexe par la traduction ou autres subterfuges ceux qu'on ne peut pas négliger. Nous ajoutons que parmi les artistes nés chez nous, il en est de particulièrement représentatifs qui montrent une sensibilité, un idéal esthétique différents de ceux des artistes de race flamande; qu'on n'a pas fait, dans l'appréciation et la critique, la part assez large aux influences latines et françaises. Voilà les griefs que nous prétendons redresser. Mais il est bien évident qu'il ne s'agit ici que de nuances et d'approximations relatives, auxquelles on ne peut s'appliquer qu'après avoir reconnu qu'au premier aspect, les maîtres septentrionaux du XV^e siècle ont, entre eux tous, plus de ressemblances que de différences.

En tous cas, il faut poursuivre ces recherches sans parti-pris. Que le Maître de Flémalle soit décidément proclamé des nôtres nous fera grand plaisir, assurément; mais si quelque révélation imprévue nous apprend demain qu'il est de Gand, de Turnhout ou d'Utrecht, nous n'en continuerons pas moins à l'admirer comme un des maîtres les plus puissants et les plus curieux de la première moitié du XV^e siècle.

L'origine Rhénane ?

Reste l'hypothèse de l'origine rhénane : M. Verlant l'indique avec complaisance. Flamands, Wallons, tenez-vous bien, le péril est à l'Est ! Le Maître de Flémalle ne serait ni de Gand, ni de Tournai, mais de Cologne ou de quelque part par là. Aucun argument d'aucune sorte n'est donné, bien entendu, pour justifier une pareille supposition, car on ne peut pas considérer comme un argument le fait qu'il aurait fait le portrait d'un religieux de Cologne ou qu'un des blasons de l'*Annonciation* puisse se rapporter à une famille de la même région.

Le blason Calcum ou Lohenhausen est d'ailleurs fort douteux. M.^r Hulin remarque qu'un écusson de composition aussi banal que celui-ci : fasce accompagnée de trois annelets a dû nécessairement être porté par de nombreuses familles en tous pays. On ne peut jamais l'identifier avec certitude en l'absence d'autres indications. En revanche, l'écusson d'Inghelbrechts : un chevron, chargé sur sa pointe d'une chaîne de quatre chaînons, pliée en chevron, constitue une figure exceptionnelle, selon toute probabilité unique et par conséquent d'identification non douteuse.

Or, M. Hocquet vient de retrouver dans les archives de Tournay une mention, à la date du 2 juillet 1484, attestant que le magistrat de Tournay avait fait présent de quatre lots de vin à Raymond Inghelbrechts de Malines.

L'examen des armoiries nous ramène donc encore à Tournay et n'ajoute rien à l'hypothèse rhénane. Il ne s'agit d'ailleurs,



CONRAD WITZ. — *Ste-Catherine et Ste-Madeleine*. — Musée de Strasbourg.

lorsqu'on propose cette dernière, que d'une impression, impression vague, mais qui n'est point cependant, reconnaissons-le, sans fondement. Il est certain qu'il y a, dans diverses œuvres du Maître de Flémalle, un accent germanique, je ne sais quelle lourdeur, quelque chose d'indéfinissable mais assez étrange dans l'art de chez nous. Il paraît que M. A.-J. Wauters, qui avait d'abord

pensé, vers 1882, pouvoir identifier le Maître de Flémalle avec Schongauer, puis récemment avec Hubert van Eyck, aiguille maintenant ses recherches dans cette direction, et qu'une série d'observations nouvelles faites dans la vallée du Rhin et à Soest, Dortmund et Clèves, serait venue le confirmer dans la croyance de l'origine allemande du maître mystérieux.

Il est absolument impossible, on en conviendra, de discuter davantage une conjecture aussi inconsistante. Mais dans mon désir de faire de la question un exposé complet, je ne veux pas passer sous silence un argument sérieux en faveur de cette hypothèse; c'est faute de temps sans doute que M. Verlant ne l'a point signalé: c'est que, parmi les peintres du XV^e siècle, il en est un qui présente, avec le Maître de Flémalle, de telles analogies qu'elles ne peuvent pas s'expliquer par le hasard. C'est Conrad Witz, né vers 1400 à Constance et ayant travaillé à Genève et à Bâle, où il mourut en 1447. Mêmes colorations claires, même souci très spécial des ombres portées, même amour des étoffes épaisses à larges plis, même aspect sculptural de certaines figures, même soin des petites vues de villes dans ses fonds... Comment admettre pourtant un rapport quelconque entre ce peintre suisse et le Maître de Tournai?

Voilà une difficulté qui paraît insurmontable. Elle l'est moins lorsqu'on sait que Conrad Witz eut pour père Hans Witz qu'il accompagna dans des voyages en France. Des documents de 1424-1425 publiés par De la Borde mentionnent « Hance de Constance, peintre » comme ayant travaillé pour le duc de Bourgogne. Philippe-le-Bon se fit en 1425 préparer un équipement magnifique pour un combat singulier qu'il devait avoir avec le duc de Gloucester. Ce travail se fit à Bruges, de mars à juin, et fut confié à un orfèvre, à deux brodeurs et à deux peintres: Colart le Voleur et Hans Witz. Witz devait faire les « patrons et autres choses de son métier ». Il dut sans doute connaître Jean van Eyck qui venait d'être nommé peintre et valet de chambre du duc (mai 1425).

Quant à Conrad, on le trouve à Constance de 1412 à 1427, puis à Rottweil, à Bâle de 1431 à 1439, à Genève jusqu'à sa mort (1447). M. Mandach, à qui j'emprunte ces détails publiés dans l'*Histoire de l'Art* de M. Michel, ajoute: on a rapproché Hans Witz du Maître de Flémalle, sans toutefois admettre la possibilité d'une identification entre ces deux maîtres. Serait-ce là la découverte sensationnelle de M. A.-J. Wauters? Il serait superflu de l'apprécier maintenant. Nous attendrons donc le travail annoncé pour

examiner s'il convient de reviser dans le sens allemand l'hypothèse qui nous a paru la plus raisonnable.

Conclusion.

Mais il est temps de conclure. Voici un compte rendu de conférence plus long que la conférence elle-même, qui n'était pas courte. Mon excuse sera mon désir de fournir loyalement aux lecteurs de *Wallonia* les éléments d'une controverse passionnante au sujet d'un très haut artiste.

De toutes les hypothèses que j'ai successivement examinées, l'hypothèse Campin se présente à mon sens avec la plus grande probabilité et l'on s'est contenté de présomptions moins péremptives pour maints artistes aujourd'hui indiscutés. Je suis d'accord avec M. Verlant toutefois pour reconnaître que ce n'est qu'une hypothèse, mais je me sépare de lui lorsqu'il en conteste le caractère sérieux et la juge, dans une sérénité dédaigneuse, sur le même plan que d'autres conjectures fantaisistes.

Je suis froissé de l'entendre railler l'effort si naturel et si légitime des Wallons pour que leur part dans la gloire « flamande » ne soit point méconnue, et son scepticisme systématique à notre égard est irritant. En l'entendant parler comme l'incrédule sage-femme de la *Nativité*, je lui eusse souhaité d'avoir tout à coup la langue desséchée. Mais nous ne sommes plus au temps des miracles charmants qu'invente l'imagination puérile des peuples! Il n'aurait d'ailleurs pas eu grand mal, car en lui montrant la frêle idée naissante de l'art wallon, je lui aurais aussitôt crié, comme l'ange à la banderolle: *Tange puerum et sanaberis!*

JULES DESTREE.

BIBLIOGRAPHIE.

Outre les catalogues des Musées et des Expositions et les ouvrages généraux sur la Peinture « Flamande » qui parlent du Maître de Flémalle, je crois utile d'indiquer les publications suivantes :

1842. PASSAVANT : *Lettre à M. Delpierre à Bruges*, sur les productions de l'ancienne école « flamande » aux XV^e et XVI^e siècles. — « Messager des Sciences historiques de Belgique », Gand, p. 30.

1898. VON TSCHUDI : *Der Meister von Flémalle*. — « Jahrbuch des Koniglich preussischen Kunst Sammlungen », fasc. I et II.

1902. G. HULIN DE LOO : *Jacques Daret et le Maître de Flémalle, ci-devant Maître de Mérode*. — « Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs », p. 35 à 47, Gand, Siffer.

1902. HENRY HYMANS : *L'Exposition des Primitifs à Bruges*. — « Gazette des Beaux-Arts », Paris.

1904. HASSE : *Roger von Brugge, der Meister von Flémalle*. Strasbourg.

1905. J.-K. HUYSMANS : *Trois Primitifs*, Paris, Vanier.

1907. M. HOUTART : *Jacques Daret, peintre tournaisien du XV^e siècle*. Tournai, Casterman.

1907. A. MICHEL : *Le Maître de Flémalle*, deux articles dans le « Journal des Débats », 16 juillet et 6 août.

1907. A.-J. WAUTERS : *L'Ecole de Tournay*. — « La Revue de Belgique ».

1909. FIERENS-GEVAERT : *Le Maître de Flémalle (Jacques Daret ?)*, dans « les Primitifs flamands », fasc. III, Bruxelles, Van Oest.

1909. HULIN DE LOO : *An Authentic Work of Jacques Daret*. — « Burlington Magazine », (Londres), Juillet.

1911. HULIN DE LOO : *Une Nativité de Jacques Daret*. — « Burlington Magazine », (Londres), Juillet.

1913. LOUIS MAETERLINCK : *Nabur Martins, le Maître de Flémalle*, Bruxelles, Van Oest.

P. S. Nous devons à l'éditeur Van Oest, de Bruxelles, la communication des clichés qui figurent ci-dessus, aux pages 287, 289, 302, 306 et 307. Et à M. Louis Maeterlinck, de Gand, la communication des clichés qui illustrent les pages 314 et 315. Il nous est agréable de remercier ces aimables confrères pour leur parfaite obligeance.



Circulaire aux Comités régionaux.

MONSIEUR ET CHER COLLÈGUE,

Nous vous rappelons que l'un des premiers objets que nous ayons portés à l'ordre du jour de nos travaux a été de faire aboutir un projet souvent formé déjà : rendre un éclatant hommage à l'un des grands musiciens du XIX^e siècle : **César Franck**.

La vaillante Section liégeoise des « Amis de l'art Wallon » vient de décider de donner des conclusions pratiques au remarquable rapport que nous fit M. Closson à notre dernière assemblée à Tournay (*Wallonia XXI*, 1913, p. 559-576) et a vu agréer son initiative par l'administration communale de Liège. Elle s'occupe de concentrer toutes les bonnes volontés locales et de réunir tous les éléments de succès.

Mais une commémoration Franck ne peut pas être la fête de sa ville natale seulement. Elle intéresse toute la Wallonie, elle intéresse tous ceux qui, dans le monde, ont été émus par les accents nouveaux de son admirable musique.

Nous vous prions donc de vous associer à notre Section liégeoise, en constituant dans votre section régionale, un Comité de Patronage du monument Franck.

Dans ce but, il y aura lieu de faire

appel, non seulement aux Amis de l'art wallon affiliés à l'Association, mais à toute personne notable susceptible de s'intéresser à notre entreprise.

Ces Comités que nous voudrions voir se constituer endéans le mois, seront alors réunis à Bruxelles, au grand Comité National Wallon, auquel s'adjoindra un Comité français. Croyez à mes sentiments dévoués.

JULES DESTREE.

NOTES.

Publications. — Conformément à l'art. 7 des Statuts de la Société, les publications de l'année sont adressées gratuitement, dès leur apparition, à ceux des Membres de l'Association dont la cotisation est de 20 francs au moins.

Les publications suivantes sont toujours en vente. Elles sont fournies aux prix réduits ci-après, sur production de la carte-quittance de l'année courante. S'adresser aux éditeurs qui sont, sauf exception, MM. van Oest et C^{ie}, 4, place du Musée, Bruxelles.

ANNÉE 1912.

1. *Etudes sur les Arts anciens en Wallonie*. Conférences faites à l'Expo-