

ROGER VANDERWEYDEN,
SES OEUVRES, SES ÉLÈVES ET SES DESCENDANTS,
ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE
AU XV^e SIÈCLE (1).

I

Depuis près de trente ans, l'étude des origines des écoles de peinture est devenue un des thèmes sur lesquels s'exercent de préférence la patience et la sagacité de ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Cette tendance se manifesta d'abord en Allemagne, où MM. Waagen, Sulpice Boisserée, Passavant, et madame Johanna Schoppenhauer firent paraître d'importants travaux sur les premiers temps de l'école de Bruges, dont l'influence fut si grande au xv^e siècle. Les rédacteurs du *Messenger des Sciences et des Arts*, de Gand, suivirent la même voie, et, depuis, le goût de ces recherches s'est de plus en plus répandu. De tous côtés on demande aux archives, aux œuvres d'art même, la solution des questions restées obscures. Et plus que le grand

(1) Une partie du travail que nous publions ici a paru sous le titre de : *Notice biographique sur Roger Vanderweyden, appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles, peintre belge du xve siècle, et Goswin Vanderweyden*, par ALPHONSE WAUTERS (*Messenger des sciences historiques de Belgique*, année 1846, p. 127). — Peu de temps après, M. VAN HASSELT a écrit des : *Recherches biographiques sur trois peintres flamands du xv^e et du xvi^e siècles, lettre adressée à M. le docteur Hotho* (*Annales de l'Académie d'archéologie d'Anvers*, t. VI, 2e livraison; *la Renaissance*, 9e année, pages 105 et 117), et M. CELS jeune : *Quelques pages de critique à propos des recherches biographiques de M. André Van Hasselt sur les Vanderweyden* (Gand, P. Van Hifte, 1849, in-8° de 32 pages). Ce dernier travail n'est qu'une analyse du précédent et n'a apporté aucune nouvelle lumière dans la discussion. — Quant aux *Lettera intorno alle opere del pittore Ruggiero Van der Weyden di Bruxelles*, de M. GIORDANI, inspecteur des musées de Bologne, dont on a annoncé la publication, dès l'année 1841, clics n'ont pas encore été livrées à l'impression.

siècle de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, celui des Van Eyck et de Memling s'enrichit de faits nouveaux, de circonstances curieuses, de données incontestables.

Quel sujet d'études, en effet, offre plus d'intérêt que les commencements de l'école flamande, de cet arbre vigoureux, qui, après plus de quatre siècles d'existence, porte encore de si beaux fruits ? Déjà florissante lorsque l'art sommeillait en Allemagne et en France, elle n'eut d'abord de rivale qu'en Italie. Aujourd'hui, ce dernier pays semble frappé de stérilité; le sol de la Belgique, au contraire, reprend son ancienne fécondité, et plusieurs de ses enfants savent allier la grandeur dans la composition et la pureté du dessin à la magie du coloris, ce glorieux patrimoine de leurs devanciers. La perspective d'une ère nouvelle doit nous encourager à continuer nos travaux biographiques. Les beaux jours du passé se retracent à nos yeux avec plus de charme quand le présent s'illumine d'une brillante clarté, quand l'avenir apparaît riche des plus douces promesses.

Il y a, dans les annales des Pays-Bas au Moyen-âge, un côté intime que les anciens écrivains n'ont pu dévoiler. Ce n'est pas aux historiographes de la cour de Bourgogne qu'il faut demander la peinture fidèle des mœurs et des usages des Belges de leur temps. Étrangers pour la plupart ou ne fréquentant que les palais et les châteaux, ils ne comprennent qu'imparfaitement les passions et les entraînements du peuple au milieu duquel ils vivent. De même qu'ils s'étonnent constamment de l'engouement des bourgeoisies pour leurs libertés, de leur aversion pour l'arbitraire et les exactions, ils admirent, sans les apprécier, le faste que les cités de la Flandre et du Brabant déploient dans les fêtes publiques, la pompe pleine de goût qu'étale chaque corporation, chaque citoyen. Les écrivains de la Renaissance auraient pu vivre dans une plus parfaite communauté d'idées avec la multitude, mais le pédantisme du temps leur inspira un profond dédain pour tout ce qui n'était pas d'une nature scientifique. Un peu plus tard, une influence analogue fut exercée par les idées de réformation religieuse.

Ces causes peuvent servir à expliquer comment il nous est parvenu si peu de données précises sur la vie des grands artistes qui couvrirent la Belgique de chefs-d'œuvre au xv^e siècle. Mais il en est encore une qui contribua puissamment à amener ce résultat.

Elle tient à la nature même du caractère national, caractère froid, sans être moins ardent; peu expansif, quoique facilement impressionnable; paresseux ou inhabile, d'ordinaire, à traduire par la parole ou par le style ses sentiments, sans qu'ils soient moins énergiques, moins délicats ou moins élevés. Pendant toute la durée de la domination des ducs de Bourgogne (1385-1482), les esprits sont en proie, dans les provinces flamandes et wallonnes, à une fermentation extraordinaire : les troubles et les guerres civiles désolent fréquemment le pays, les institutions se perfectionnent ou du moins se modifient considérablement, les arts fleurissent, mainte pensée audacieuse se révèle, et cependant la littérature reste stationnaire et paraît même vouloir reculer. L'art d'écrire en prose n'est employé que par des chroniqueurs et des mystiques; la poésie, vainement encouragée par les chambres de rhétorique, semble fatiguée des œuvres nombreuses qu'elle a enfantées dans les époques antérieures. En vain l'art étale une exubérance prodigieuse : palais, églises, hôtels de ville, tableaux, verrières, retables, orfèvreries, ces différentes manifestations du génie plastique naissent sans trouver de poète qui en chante dignement la création, sans que personne se montre soucieux de raconter à la postérité l'enfantement de tous ces prodiges. Aussi, qu'arrive-t-il ? L'artiste travaille dans le silence, heureux lorsqu'il peut achever, avant de mourir, son œuvre de prédilection. Quand son heure a sonné, l'enthousiasme, un instant surexcité, se traduit par une épitaphe pompeusement élogieuse, puis le silence se fait, et un oubli coupable vient remplacer les clameurs d'un moment.

C'est ce qui est arrivé à l'homme à qui sont consacrées ces pages. Pas un artiste n'a exercé sur ses confrères autant d'influence; peu sont parvenus à la postérité sous des apparences aussi vagues. Pourtant, cet homme, qui resta longtemps presque inconnu, Roger Vanderweyden, fut l'élève favori de Jean Van Eyck, le maître du gracieux Memling.

Le plus souvent on considère la première école flamande comme un tout homogène, comme une plante qui fleurit exclusivement sur le sol de Bruges, comme un atelier unique où régnèrent constamment les mêmes traditions, et que Van Eyck et Memling dirigèrent successivement dans les mêmes voies. Une étude plus approfondie a conduit à des résultats bien différents.

Pendant les cent cinquante années qui séparent la naissance de Jean Van Eyck de la mort de Quentin Metzys (1370 environ à 1531), on peut compter, dans l'art flamand ancien, plusieurs périodes distinctes, nettement tranchées; l'école se fractionne en quelque sorte en autant de rameaux qu'il y a de villes de premier ordre : Bruges, Gand, Bruxelles, Louvain, Anvers, etc., voient chacune se former un atelier de peinture, et ces rameaux se disputent et se transmettent la prééminence, selon que les maîtres qui les composent ont plus ou moins d'habileté. Après les Van Eyck, Roger donne à Bruxelles la suprématie; son élève Memling la restitue à Bruges; et, lorsque ce beau génie expire dans l'oubli, l'art émigre à Anvers, où l'influence de principes nouveaux lui donne le coup de mort.

Les rives du Rhin furent incontestablement le berceau commun de l'école flamande et de l'école allemande. Au Moyen-âge, l'importante ville de Cologne exerçait sur toute la Basse-Germanie une influence dont on retrouve des traces à chaque pas que l'on fait dans les ténèbres de cette époque. Florissante par son commerce, elle était aussi célèbre par ses innombrables églises, par les œuvres d'art qui ornaient ses monuments. Tandis que les riches marchands colonais nouaient et entretenaient d'actives relations avec les cités du pays de Liège, du Brabant, de la Flandre, du diocèse d'Utrecht, les artistes, leurs compatriotes, s'y affiliaient aux corps de métiers et y propageaient leur manière de travailler. De même que les gigantesques proportions de sa cathédrale frappaient le voyageur d'admiration et devenaient, aux yeux de tous, le type le plus parfait de l'architecture ogivale, la cité de Cologne se présentait aux communes belges comme un modèle d'organisation municipale libre et forte. Ses luttes contre les empereurs, contre ses propres archevêques, contre les barons cantonnés sur les rochers voisins du Rhin, en éveillant à Liège et sur les bords de l'Escaut d'ardentes aspirations vers la liberté, préparèrent à ses maîtres architectes et peintres un accueil enthousiaste au sein des guildes de la Belgique. Cologne fut longtemps la Rome de l'Europe septentrionale; l'ascendant que lui donnait son rang de ville métropolitaine, de grand centre commercial, de commune redoutable, elle l'affermi, elle le perpétua, elle le rendit respectable, en l'étayant sur les deux grandes branches de l'intelligence humaine : la science, dont son université était un des foyers, et l'art.

Vers l'année 1250, les peintres de Cologne et de Maestricht jouissaient déjà d'une grande réputation, comme l'atteste un passage du *Percival* de Wolfram d'Eschenbach, qui a souvent été cité. Pendant la période suivante, les églises de ces deux villes et des localités avoisinantes continuèrent à s'enrichir d'ornements de toute espèce. Saint-Servais et Notre-Dame, à Maestricht, les sept collégiales de Liège, celle d'Aix-la-Chapelle, la riche abbaye de Saint-Trond, la cathédrale et les autres temples de la grande cité rhénane, procurèrent aux architectes, aux peintres, aux verriers, aux miniaturistes, de fréquentes occasions de prouver leur habileté. On s'accoutuma insensiblement à chercher dans les contrées situées entre le Rhin et la Meuse les hommes à qui on voulait confier les grands travaux de construction ou d'ornementation. De là ces surnoms de Cologne et de Liège, qui sont portés par tant d'artistes, et que l'on rencontre aussi dans les registres de la corporation des peintres et des sculpteurs de Gand (1).

On doit le regretter, la biographie des premiers chefs de l'école de peinture de Cologne est entourée d'obscurités que l'on n'a pas encore réussi à dissiper. Ce que l'on sait de la vie de Guillaume de Herle (1360, 1370) se réduit à une mention de son talent et à quelques actes sans grande importance. Une ligne d'Albert Dürer constitue tout ce que nous connaissons sur maître Steffan ou Étienne (1410 environ); et enfin, un troisième personnage, qui doit avoir vécu antérieurement aux deux précédents, Gusmin (*forte* Goswin), ne nous est révélé que d'une manière très-indé-

(1) La corporation des peintres et des sculpteurs de Gand compta parmi ses membres Henri et Siger Van Cuelne ou de Cologne, qui obtinrent la maîtrise, le premier en 1349, le second en 1366 (M. DE BUSSCHER, dans *les Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. XX, n° 2). Un peintre Herman de Cologne concourut, en 1402, à la décoration de la Chartreuse de Dijon (M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, seconde partie, preuves, t. Ier, p. 331); Jean de Cologne peignait et travaillait l'orfèvrerie à Zwoll, en 1440; enfin, un autre artiste, de même nom a orné de ses productions les églises de la Saxe. Pour Liège les mentions sont également fréquentes : Josse et Jacques Von Ludeke furent reçus maîtres peintres à Gand, celui-ci en 1424, celui-là en 1367 (M. DE BUSSCHER, *l. c.*), et, en 1368, l'ymaginer Hennequin de Liège s'engagea à exécuter un tombeau d'albâtre et de marbre pour le roi de France Charles V, qui le lui paya 1,000 fr. (M. DE LABORDE, *l. c.*, p. XXII). Trois frères portant le nom de Limbourg travaillèrent, comme miniaturistes, il la même époque, pour le duc de Berry. Ces coïncidences sont curieuses, elles entourent en quelque sorte d'une couronne glorieuse le berceau des Van Eyck, Maeseyck, qui n'est très-éloigné ni de Liège, ni de Limbourg, ni de Cologne.

cise, par le renseignement suivant, lequel est, je pense, fort peu connu de la majorité de nos lecteurs.

En l'année 1420, un architecte nommé Pierre, fils de Jean, après avoir travaillé à la cathédrale de Cologne, puis à celle de Milan, se rendit à Florence pour y concourir à l'édification du dôme de la cathédrale. Dans ses causeries avec son confrère Ghiberti, et comme celui-ci s'étonnait de son habileté, il lui apprit que l'architecture, la peinture et la sculpture florissaient depuis longtemps dans les contrées voisines du Rhin, principalement à Cologne. « Là avait existé, ajouta-t-il, un maître qui savait peindre les hommes vivant et respirant (1). Il m'intéressa encore davantage, dit en continuant Ghiberti, par ce qu'il me dit d'un sculpteur dont j'oublie malheureusement le nom. Je raconte les faits comme je les ai appris de lui :

Il y avait à Cologne un sculpteur très-habile et d'un esprit éminent. Il habita à la cour du duc d'Anjou (2), qui lui fit exécuter un très-grand nombre d'objets en or. Il en acheva un entre autres, avec l'impatience de tout esprit créateur et de la façon la plus heureuse. Ses productions avaient un grand fini et égalaient les anciennes sculptures des Grecs. Il dessinait les têtes d'une manière admirable, ainsi que toutes les parties nues, sauf que ses statues étaient un peu écourtées. Le goût le plus noble et la plus grande science se manifestent dans ses ouvrages. Un jour, il vit mettre au creuset, pour payer les dettes du duc, un travail qu'il avait soigné avec amour. Alors son courage faillit, et, tombant à genoux, levant les yeux et les mains au ciel, il s'écria : « O Seigneur, qui gouvernez les deux et qui réglez sur la terre et sur tout ce qui existe, ne permettez pas que je suive d'autre loi que la vôtre. Ayez compassion de moi... » Aussitôt il se mit à partager ce qu'il possédait, pour l'amour du Créateur. Il s'en alla sur une montagne, dans un ermitage, où il se retira et où il fit pénitence toute sa vie. Il mourut dans un âge

(1) Il s'agit ici, évidemment, de maître Guillaume, dont les *Fasti Limpurgenses (ad annum 1380)* parlent en termes presque identiques. — Remarquons, à ce propos, que Herle (aujourd'hui Heerlen) est le nom d'un village situé dans le Limbourg hollandais, à 3 lieues à l'est de Maestricht.

(2) Ce duc d'Anjou est sans doute Louis Ier, frère de Charles V, dont M. de Barante a retracé avec tant de talent les exactions et les prodigalités (*Histoire des ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. 55 et suivantes, édit. de Bruxelles, 1838).

très-avancé, du temps de nos plus anciens sculpteurs. Des jeunes gens qui cherchaient à apprendre son art le prièrent de le leur enseigner, et ce fut par eux que l'on sut combien était grand celui qui s'était montré dessinateur excellent et maître habile. Il les reçut de la façon la plus humble, leur donna d'excellentes leçons pour les initier à l'étude des proportions, et mit sous leurs yeux beaucoup de modèles. Ce maître termina modestement sa vie dans son ermitage, et, de même qu'il fut éminent dans l'art, il eut une vie exemplaire. »

Dans un autre manuscrit, cet artiste reçoit le nom de Gusmin et est cité comme ayant excellé dans la peinture (1). Il faut peut-être le reconnaître dans Gosuin Van Gynt ou de Gand, tailleur de pierres, qui habitait Cologne en 1330 et 1333 (2). Il apparaît, au seuil de l'art, comme une de ces âmes ascétiques où couvent incessamment l'aspiration vers la solitude et la mélancolie, et qui brisent avec le monde au moindre désenchantement. Dans les époques de foi, le découragement les jette dans un cloître; quand le scepticisme triomphe, elles ne trouvent d'asile que dans le suicide. Plus heureux que ce maître aujourd'hui oublié, Guillaume de Herle vit son nom resplendir. Sa manière est restée un modèle de grâce, de délicatesse, de chaste élégance. Ces qualités se retrouvent, avec peut-être plus d'éclat encore, chez maître Steffan ou Étienne, l'auteur de l'Adoration des Rois, de la cathédrale de Cologne, que l'on regarde comme ayant été son élève, et se reproduisent aussi, dit-on, dans quelques parties de l'Adoration de l'Agneau, à Saint-Bavon. De l'aveu de tous les critiques, les panneaux de cette dernière composition où l'on voit Dieu le père, la Vierge et saint Jean, sont d'un faire plus vigoureux, d'une expression plus noble et d'un style plus grandiose que les autres, dont ils n'ont peut-être pas le fini étonnant (3). Avec le tableau de Saint-Bavon l'art se déplace : Cologne descend des hauteurs où elle s'était élevée; Bruges et Gand la détrônent.

De ce que le nom des Van Eyck est le premier qui s'offre à nous avec éclat, dans les annales de l'école flamande, on ne doit pas conclure qu'ils n'eurent d'autres maîtres que leur propre génie.

(1) Voyez, pour ces détails, MERLO, *Nachrichten von den Leben und den Werken Kolnischer Künstler* (Cologne, 1850, in-8°), p. 523 et 151-155.

(2) *Ibidem*, p. 156.

(3) *Messenger des sciences et des arts*, année 1823, p. 201.

La beauté de leurs œuvres suffirait pour détruire cette hypothèse, si l'on manquait d'autorités à lui opposer. La Belgique n'a pas perdu tous les trésors que lui avaient légués les temps antérieurs. Sur un mur de l'hôpital de la Biloque, à Gand, on a découvert une aquarelle représentant *le Seigneur glorifiant la Vierge*; ce travail présente quelque ressemblance avec les premières peintures italiennes et paraît dater du xiv^e siècle (1). La démolition du château de Nieupoort, en 1822, a fait connaître une composition analogue; à en juger par l'esquisse qui nous en a été conservée, elle appartenait à une époque un peu postérieure et l'on pouvait y signaler des progrès (2). Il existe aussi quelques très-vieux tableaux, dont l'examen consciencieux, la comparaison attentive, conduiraient à de précieux résultats. Le *Crucifiement du Christ*, placé dans la salle des marguilliers de la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges, panneau d'ailleurs médiocre, se rapproche des œuvres de Guillaume de Cologne, dont il reproduit les types élancés et la composition pleine de simplicité. Ainsi que dans le tableau du Musée d'Anvers, qui figure le même sujet et qui est daté de l'an 1363, les couleurs sont pâles, l'exécution roide et sans grâce. Un morceau peint à la détrempe, que M. Passavant vit à Bruges, chez M. Imbert, offrait un caractère particulier, une manière toute différente de celle des peintres rhénans, et se rapprochant du genre de Hubert Van Eyck, qui se forma peut-être sur ce modèle (3). Quant au portrait du Christ, de l'église Saint-Servais à Maestricht, on ne l'a pas encore décrit; on nous a dit seulement que c'est de la belle peinture, que le style en est très-ancien, antérieur aux Van Eyck (4). Si l'on songe au mépris qu'on a longtemps voué aux peintures sur bois, au grand nombre de localités et de collections dont l'exploration et la description restent à faire, on peut espérer que de nouvelles découvertes viendront agrandir nos connaissances et répandre du jour sur la marche de l'art en Belgique, au xiv^e siècle.

Insensiblement, toutefois avec une lenteur regrettable, la bio-

(1) M. VAN LOKEREN, dans le *Messageur des sciences historiques*, t. II, p. 200.

(2) *Notice sur une peinture découverte à Nieupoort et décrite par M. Kesteloot*, dans les *Nouveaux mémoires de l'Académie royale de Bruxelles*, t. XVII.

(3) *Messageur*, année 1827-1828, p. 340 et suivantes. — MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. Ier, p. 410; t. II, p. 18, 19, 21.

(4) GENS, *les Monuments de Maestricht*, p. 41.

graphie des Van Eyck s'éclaire. Les riches archives de Bruges laissent échapper, mais avec parcimonie, quelques rayons des lumières qui y sont enfouies. La grave figure de Hubert Van Eyck, dont la poésie perdrait peut-être à recevoir plus de clarté, ne sort pas de sa pénombre mystérieuse. Jusqu'à présent on n'a pu parvenir à enlever la gloire de sa naissance et de celle de son frère à la petite ville d'Eyck ou Maeseyck, près de Maestricht (1). Ils y avaient vu le jour, le premier en 1366, le second vers l'année 1370, et ils en partirent plus tard, probablement vers l'an 1400, avec leur frère Lambert et leur sœur Marguerite, pour aller habiter Bruges, qui était alors à l'apogée de sa splendeur. En 1420, pour la première fois, Hubert donne signe de vie : à la demande de Josse Vydt, seigneur de Pamele en Brabant, il commença *l'Adoration de l'Agneau*; mais il mourut le 18. septembre 1426, sans l'avoir achevée, et son frère Jean ne put terminer ce chef-d'œuvre que six ans après, en 1432.

Tous deux avaient conquis l'affection de la douce Michelle de France, la première femme du duc de Bourgogne Philippe le Bon. En 1421, lorsque cette princesse mourut, les peintres et les sculpteurs de Gand, qui lui étaient extrêmement attachés, comme tous les habitants de la capitale de la Flandre, accordèrent spontanément à Hubert et à Jean le droit d'exercer le métier de peintre, bien qu'ils ne fussent pas membres de leur corporation (2). Selon toute apparence, la duchesse Michelle avait favorisé les Van Eyck, soit en les nommant ses peintres, soit en les attachant à sa cour d'une manière quelconque, et la résolution des artistes gantois eut pour but de prévenir toute contes-

(1) On a voulu faire de Van Eyck un Brugeois, puis un Gantois et même un Anversois, parce que, dans chacune de ces villes, on a trouvé des personnes du nom de Eyke, Hyke ou Vandereycken. Cette dénomination, qui répond au français Du Chêne, a jadis été très-commune en Belgique. Bruxelles, entre autres, était peuplée de Van Eycke et de Vandereycken. La plus singulière opinion qui se soit manifestée à ce sujet est celle que j'ai rencontrée dans un manuscrit concernant le bourg de Lembecq, près de Hal. Là était né, disait-on, le père de l'école flamande; mais sur quels arguments s'étayait l'auteur ? Je ne saurais le dire; je n'ai pu savoir où se trouve actuellement ce manuscrit, que j'ai eu occasion de consulter, il y a plus de quinze ans. Notons, en passant, qu'un Rutger Van Eyck, maître maçon, habitait Cologne en l'année 1367, avec sa femme Druda ou Gertrude et son fils Jean (MERLO, *l.c.*, p. 112).

(2) M. DE BUSSCHER, *l.c.*,

tation de nature à éloigner de Gand les deux célèbres étrangers.

Nous avons vu que Hubert ne survécut pas longtemps à sa protectrice. Quant à Jean, il cessa bientôt d'habiter près de son frère. Il devint le peintre en titre de l'ancien évêque de Liège, Jean de Bavière, surnommé Sans Pitié, qui s'était alors emparé du comté de Hollande au préjudice de sa nièce, l'infortunée Jacqueline de Bavière. A cette époque, on doit le supposer, remonte l'influence que Van Eyck exerça sur les anciens peintres Gérard de Saint-Jean et Albert Van Oudewater, dont les œuvres sont certainement imitées des siennes. Quand Jean Sans Pitié eut rendu le dernier soupir, Philippe le Bon prit ce peintre à son service, le nomma son valet de chambre (19 mai 1423), et lui accorda, toute sa vie, la plus grande confiance (1). Après avoir fait pour le puissant duc de Bourgogne plusieurs voyages, — les uns secrets, afin de dessiner les traits de quelque nouvelle favorite; le plus important, avec la mission officielle de peindre Isabelle de Portugal, la fiancée de Philippe, — Van Eyck alla de nouveau habiter Bruges, où il mourut au mois de juillet 1441 (2), et où il fut enseveli dans l'église de Saint-Donat, actuellement démolie. Il ne laissa qu'une fille, Lyennie, à qui Philippe le Bon fit donner 24 francs, afin qu'elle fût reçue dans l'abbaye de Maeseycck (3). Marguerite Van Eyck avait aussi manié le pinceau et s'était exercée principalement, à ce qu'il semble, dans la miniature; mais elle était morte peu de temps après Hubert, et elle repose près de lui, dans la crypte de l'église de Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon), à Gand, sous la chapelle où l'on admire l'Adoration de l'Agneau.

Une invention féconde en résultats, la découverte de la peinture à l'huile, ou plutôt de procédés nouveaux facilitant cette peinture, est due à Jean Van Eyck. On a tenté de la lui ravir, tantôt pour en faire hommage à Hubert, tantôt pour l'attribuer à Antonello de

(1) M. DE LABORDE, *l. c.*, p. 206. — Ce savant distingué a réuni dans le volume où nous puisons cette indication plusieurs autres données curieuses sur Jean Van Eyck. Voyez le volume cité, à la page 554.

(2) Cette date, que l'on n'a fixée avec certitude que récemment, d'après les recherches de M. Stoop (l'ABBE CARTON, *Les trois frères Van Eyck, Jean Hemling. Notes sur ces artistes*. Bruges, 1848, in-8°, p. 42), était déjà connue de MECHEL (*Description de la galerie de Vienne*, citée dans le *Messenger*, année 1826, p. 332).

(3) *Comptes de l'hôtel, de l'année 1448-1449*, dans M. DE LABORDE, *l. c.* p. 395.

Messine. Cette seconde hypothèse ne résiste pas à l'examen (1). Quant à la première, elle n'a guère trouvé d'écho (2). Hubert pouvait être un grand penseur, un peintre excellent, un homme de mœurs austères, et cependant n'avoir pas reçu du ciel le don de l'invention, l'aptitude à entrer dans des voies nouvelles. C'est là, au contraire, ce qui distingue éminemment le pinceau de son frère. Jean Van Eyck élargit outre mesure le cadre étroit dans lequel l'art s'était jusqu'alors confiné. Il abandonna les fonds d'or pour ces vastes horizons où brille une si grande entente de la perspective, et il fut le premier peintre de genre en même temps que le premier paysagiste. Son voyage en Portugal, en 1428, fut pour lui une source féconde d'enseignements. Les cieux embrasés du midi, sa végétation luxuriante, les tons chauds dont se parent tous les objets dans les contrées plus aimées du soleil que nos pâles régions, donnèrent à sa palette une nouvelle vigueur. En naissant, pour ainsi dire, le naturalisme des artistes des Pays-Bas revêtit cette splendide enveloppe qui le distingue si complètement de l'école de Cologne. Comme imprégné encore des brûlantes effluves de l'Afrique, il prodigua les vêtements de pourpre, les pierreries, les parterres émaillés de fleurs, tout ce qui pouvait séduire les yeux.

M. l'abbé Carton, de Bruges, l'habile directeur de l'Institut des sourds et muets de cette ville, fait jouer un rôle important au troisième des frères Van Eyck, Lambert, qui fut également attaché à la cour des ducs de Bourgogne, mais que l'on ne peut ranger avec certitude parmi les peintres :

« Si Lambert, dit-il, n'a pas continué l'école de Bruges, elle finit brusquement en 1441, et ne laisse que deux ou trois disciples : Pierre Christophsen, dont on ne connaît que quatre tableaux; Gérard Vandermeire, disciple peu brillant, et peut-être

(1) Consultez, à ce sujet, le beau travail du père dominicain VINCENZO MARCHESE (*Commentario alla vita di Antonello da Messina*), qui a paru dans la nouvelle édition de Vasari (*Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1846 et années suivantes), puis dans les *Scritti* de MARCHESE, publiés à Florence, en 1855, p. 499 à 522.

(2) M. DE BAST s'était particulièrement constitué le champion de Hubert, en se basant surtout sur le jeune âge de Jean Van Eyck, qui, selon VAN VAERNEWYCK et LUCAS DE HEERE, écrivains du xvi^e siècle, serait mort jeune. Il est encore incertain si l'on peut admettre cette allégation, car, en 1420, lorsque Hubert apparaît comme peintre renommé, son frère l'accompagne déjà à titre égal.

un Roger de Flandre, qui peignit dans la Chartreuse de Miraflores en Espagne. Les tableaux de ceux des disciples de l'école des Van Eyck que l'on fait passer communément pour élèves de Jean sont tous d'une date qui semble prouver que ces artistes n'ont été initiés aux secrets de la nouvelle méthode que postérieurement à la mort de Jean Van Eyck (1). »

Nous parlerons plus loin de Vandermeire, que l'on regarde comme un élève de Hubert Van Eyck, et qui travailla surtout à Gand, et de Christophsen, le peintre le plus remarquable de Bruges pendant les années qui suivirent la mort de Jean Van Eyck. Ces deux artistes restèrent bien en dessous des chefs de l'école.

Le véritable successeur de ceux-ci fut ce Roger, dont M. Carton parle avec quelque dédain et qui ne peut être que le Roger de Bruges de quelques écrivains, le Roger à qui nous avons restitué son véritable nom patronymique, le nom de Vanderweyden. Entre les deux grands maîtres qui portèrent si haut le nom de Bruges, au xv^e siècle, Jean Van Eyck et Hans Memling, il brilla comme un phare, moins éclatant peut-être, quoique étincelant de vives lueurs. Mais, en se fixant à Bruxelles, il déplaça momentanément le centre de l'école flamande; de plus, formé par les leçons de son maître, sans avoir hérité de tout son talent, il adopta un naturalisme plus vulgaire et prépara ainsi une décadence rapide. Memling, qui grandit cependant sous ses auspices, sut se soustraire à la contagion et se montrer à la fois poète et coloriste; mais d'autres, surtout Vandergoes et Stuerbout furent moins heureux et exagérèrent les défauts de Roger, dont ils n'eurent pas les qualités. La solution de ces questions intéressantes se lie intimement à la connaissance de la biographie de Roger, que nous allons essayer d'exposer d'une manière aussi complète que possible. Avant de l'aborder, nous devons cependant dire encore quelques mots.

On fixe d'ordinaire l'époque de la découverte de la peinture à l'huile à l'année 1410, ce qui serait trop tôt, selon quelques écrivains : Jean Van Eyck étant mort jeune, suivant eux, n'a pu essayer et trouver une invention pareille, trente années avant sa mort. Nous nous bornerons à observer ici que Roger était déjà

(1) M. CARTON, *l. c.*, p. 69.

maître peintre en 1427; si Van Eyck, comme on l'assure, n'a communiqué son secret à son disciple favori qu'après l'avoir tenu longtemps caché (1), on peut hardiment admettre la date adoptée par Vasari. Ce secret, au surplus, ne consistait qu'en modifications apportées dans la préparation des vernis. C'est là un fait sur lequel on est d'accord. La peinture à l'huile était connue, mais les procédés dont on se servait ne contentaient pas les artistes, et plus d'un essaya ce qui réussit complètement à Jean Van Eyck.

II

Parmi les noms qui font la gloire de la première école flamande, un surtout se rencontre à côté de celui de Jean Van Eyck, dans les ouvrages des écrivains italiens et belges du xv^e et du xvi^e siècle. Honoré de l'amitié du grand peintre brugeois, initié par lui au secret de ses procédés, Roger jouit, de son temps, d'une réputation immense. Déjà, du vivant de son maître, ses tableaux lui avaient valu de la célébrité et mérité une position honorable; lorsque Jean Van Eyck mourut, il se trouva le chef des peintres de son pays, le centre de la radieuse pléiade de ses condisciples.

Trois auteurs contemporains le mentionnent avec éloge, Facius, Cyriaque d'Ancône et Filarete. Les deux premiers le placent, ainsi que Van Eyck, au rang des meilleurs peintres. Le sculpteur florentin, Antonio Filarete, n'est pas moins explicite. Dans le traité qu'il écrivit entre les années 1460 et 1464 et qui est conservé en manuscrit à la bibliothèque de Florence, il parle de la peinture à l'huile et, après avoir exalté le mérite de cette découverte, il cite maître Jean de Bruges et maître Roger parmi ceux qui en obtenaient les plus merveilleux résultats (2).

Quelques années s'écoulaient, et la poésie, à son tour, entonne les louanges de ces deux artistes. En Italie, un homme qui n'est

(1) Ma divenuto vecchio, nè fece gràzia finalménte a Ruggieri da Bruggia, suo creàto, e Ruggieri ad Ausse, suo discépolo.

(2) « Et anche a oliosi possono mettere tutti questi colori. Ma questa è altra pratica et altro modo, il quale è bello a chi lo sa fare. Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello Maestro Giovanni da Bruggia et Maestro Ruggieri, i quali hanno adoperato ottimamente questi colori a olio» FILARETE, cité dans VASARI, l. c., t. IV, p. 09.

célèbre que pour avoir été le père de Raphaël, Giovanni Santi, élève nos deux Flamands au-dessus des peintres italiens de leur époque et des temps antérieurs :

A Brugia fu tra gli altri più lodati
 Il gran Joannes, el discepol Rugero,
 Con tanti d'alto merito dotati,
 Délla cui arte e sommo magistero
 Di colorire furno si eccellenti
 Che han superato spesse volte il vero (1).

Lorsque ces lignes furent écrites, de 1485 à 1490, Léonard de Vinci et le Pérugin commençaient à se faire connaître, et l'auteur se disposait à conduire à Rome son immortel enfant. Dans sa ville même, à Urbino, Santi avait pu admirer une œuvre capitale de Josse de Gand, que l'on s'accorde actuellement à ranger parmi les élèves de Roger. A la chaleur de ses accents, on reconnaît un homme enthousiasmé des voies nouvelles que l'école de Bruges avait ouvertes à l'art du Moyen-âge.

Jean Lemaire des Belges, le poète favori de Marguerite d'Autriche, se chargea d'acquitter la dette de la patrie. Sa *Couronne Margaritique* lui fournit l'occasion de mettre en scène les artistes les plus renommés de son temps. La Couronne est à la façon, mais un essaim glorieux arrête l'habile artisan qui y travaille:

L'orfèvre allant vers son ouvroir très riche,
 Plusieurs amis le vindrent assiéger,
 Qui tous ont bruit outre Espagne et Autriche,
 Si vont priant Mérite n'estre chiche
 De leur conter, dont il vient si léger.
 Alors Mérite, estant en leur danger,
 Ne peut fuyr, que tout ne leur desploye,
 Car l'un d'iceux estoit maistre Roger,
 L'autre Fouquet, en qui tout loz s'employe.

Les autres peintres cités sont Hugues de Gand (Vandergoes), Thierry de Louvain (Stuerbout),— « le roi des peintres », Johannes (Van Eyck),—Marmion (de Valenciennes), prince d'enluminure, » maître Hans de Bruges (Memling), maître Hugues Martin (Schöngauer), de Francfort, Nicolas d'Amiens, Louis de Tournai (Daret),

(1) PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, t. Ier, p. 471.

Baudouin de Baillœul, Jacques Lombard, de Mons, et Liévin d'Anvers (De Witte) (1).

Parmi ces derniers, combien sont presque inconnus de nos jours. Leur nom seul a surnagé sur le fleuve de l'oubli. Pour Roger, les documents abondent, mais, malheureusement, une confusion qui peut être attribuée à Van Mander est venue obscurcir sa biographie, et, depuis l'an 1600, on n'a cessé de confondre le grand Roger Vanderweyden avec un peintre qui s'appelait comme lui, mais qui n'eut pas le même talent et qui est resté inconnu à Dürer, à Vasari, à Guicciardini. De ces trois personnages, le premier et le troisième ont visité la Belgique, celui-ci quelques années seulement après l'époque présumée de la mort du second Vanderweyden; celui-là, alors qu'il aurait été, selon Van Mander, à l'apogée de sa gloire; cependant, ni l'un ni l'autre ne lui consacrent un mot. Cette circonstance ne peut s'expliquer qu'en adoptant notre thèse : le second Roger a peu vécu; les toiles dont Van Mander le dit l'auteur, et presque toutes les circonstances de sa vie, telle que cet auteur la raconte, appartiennent à l'élève favori de Van Eyck, au premier Roger.

En quel lieu et à quelle époque naquit ce peintre ? C'est ce qu'on ne peut dire avec certitude. Comme Roger eut un fils dès l'année 1425, comme il peignait déjà en 1427, on doit placer sa naissance dans les dernières années du xiv^e siècle, de 1390 à 1400; il mourut en 1464, comme nous l'avons établi. On n'est pas non plus fixé sur le lieu de sa naissance. Facius, adoptant le système géographique des Romains, qui étendaient la Gaule depuis le Rhin jusqu'aux Pyrénées, qualifie de Gaulois Jean Van Eyck et Roger (2); d'autres que nous ont fait voir qu'ici Gallicus ne pouvait nullement se traduire par wallon ou gaulois. Peu douteuse à l'égard de Roger, la question ne l'est pas, du moins, pour Van Eyck, dont on ne saurait contester l'origine germanique.

Quatre villes belges se disputent aujourd'hui l'honneur d'avoir donné le jour à notre artiste : Bruges, Bruxelles, Tournai et Louvain. Louvain ne peut alléguer qu'une phrase d'un curieux manuscrit de Molanus, récemment retrouvé par M. Ruelens, qui

(1) M. DE LABORDE, *l. c.*, p. XXV.

(2) « Joannes Gallicus... Rogerius Gallicus, Joannis discipulus et conterraneus. » FACIUS, p. 48.

a eu l'obligeance de nous le communiquer; Roger y est appelé bourgeois et peintre de Louvain (1), mais à tort, selon toute apparence, car il fut fonctionnaire de la commune de Bruxelles; il doit donc avoir été bourgeois de cette dernière ville. L'opinion de Molanus, dont l'ouvrage est postérieur à l'année 1570, se trouve ici en contradiction avec un fait incontestable. Pour ce qui est de Bruges, ses titres ne se basent que sur la dénomination de Brugeois que Cyriaque d'Ancône (2) et Vasari (3) donnent à Roger. Ainsi que nous l'avons dit ailleurs (4), la résidence favorite des comtes de Flandre, l'entrepôt du commerce maritime des provinces belges, Bruges, en un mot, représentait le pays entier aux yeux des autres peuples et surtout des Italiens. C'est pourquoi Jean Van Eyck, quoique né à Maeseyck, reçut chez eux le nom de Jean de Bruges; le même motif les engagea sans doute à appeler également Roger de cette manière (5). Ce nom ne se retrouve sur aucune des œuvres des deux peintres, dans aucun document officiel; il est même resté inconnu à Facius; et Filarete, ainsi que Santi, ne l'appliquent qu'à Van Eyck. Nous reviendrons

(1) « Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer, et in capellâ beatæ Maria; summum altare, quod opus Maria regina à sagittariis impetravit et in Hispanias vehi curavit, quamquàm in mari periisse dicatur, et ejus loco dédit capellæ quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Rogerii expressum, opéra Michaëlis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris. Ejus quoque artificii sunt testes picturæ quæ Bruxellense tribunal de recto Themidis cedere calle vetant. DOMINICUS LAMPSONIUS »

(2) « Rugerus Brugiensis, pictorum decus.....Rugerus in Brusella post præclarum illum Brugiensem, picturæ decus, Joannem, insignis nostri temporis pictor habetur. » COLUCCI, *Antichità Picene*, t. XXIII, p. 143. — LANZI, Histoire de la peinture en Italie, t. III, p. 41.

(3) VASARI appelle ainsi Roger, en deux endroits : d'abord, lorsqu'il raconte la vie d'Antonello de Messine; une autre fois, dans son introduction. Voici ce second passage :

« Lo seguito poi Ruggieri da Bruggia, suo discepolo; ed Ausse, creato di Ruggieri Furono similmente de' primi Lodovico da Luano e Pietro Crista, e maestro Martino, e Giusto da Guanto, che fece la tavola della comunione del duca d'Urbino ed altre pitture; ed Ugo d'Anversa, che fe la tavola di Santa-Maria-Nuova di Fiorenza. VASARI, édition de 1846, t. Ier, p. 163.

(4) *Messenger des sciences historiques de Belgique*, année 1846, l. c.

(5) De même, dans les temps postérieurs, le célèbre sculpteur bruxellois, François Duquesnoy, ne fut connu en Italie que sous le nom de François le Flamand. — M. Van Hasselt défend l'origine brugeoise de Roger, mais en se basant sur les faits connus, qui ne sont rien moins que décisifs.

bientôt sur la prétendue origine tournaisienne de Roger, et nous continuerons à le regarder comme un enfant de Bruxelles. N'est-ce pas dans cette ville qu'il a travaillé, qu'il est mort, qu'il a laissé des descendants ? Ne le rencontre-t-on pas, en plus d'un endroit, avec la qualification de Roger de Bruxelles (1) ? Guicciardini et Opmeer disent positivement qu'il est né à Bruxelles; or, nous avons quelques raisons de croire à la parfaite exactitude des données que le premier de ces écrivains nous a laissées sur les artistes belges. Quant à Van Mander, de ses deux Roger, le premier porte dans son ouvrage le nom trompeur de Roger de Bruges; le second naît en Flandre ou (et Van Mander penche pour cette seconde opinion) à Bruxelles, mais de parents flamands.

Au moment où Roger apparaît sur la scène de l'histoire, son nom de famille, ce nom de Vanderweyden qu'il devait glorifier, était porté en Brabant, et surtout à Bruxelles, par des personnes appartenant à diverses classes de la société. Le 22 juin 1419, les proviseurs de la confrérie de Saint-Éloy, à Bruxelles, accensèrent à Jean Vanderwyden, fils de feu Jean Vanderwyden, un héritage, avec maisons, situé au lieu-dit *D'Sammans hoffstadt* (aujourd'hui la rue des Trois-Têtes) (2). En 1429, un Nicolas Vanderweyden se prit de querelle avec le chevalier Jean Boxhoren. Son ami, le chevalier Guillaume Vandenbisdomme, arma pour le défendre, le reçut dans son château de Dilbeek et se prépara à y soutenir un siège. Déjà les deux partis en étaient venus plusieurs fois aux mains, lorsque les magistrats de Bruxelles, interposant leur autorité, condamnèrent les deux chevaliers à aller en pèlerinage à Rome, ou à payer une amende de 40 couronnes; Guillaume, pour avoir commencé les hostilités, dut en outre payer la même somme, ou se rendre à Saint-Jacques de Compostelle (3). Dix-sept

(1) GUICCIARDINI, OPMEER et LAMPSONIUS, qui tous trois écrivirent au xvi^e siècle, donnent Bruxelles pour patrie à Vanderweyden. Dans SANDERUS, *Chorographia sacra Brabantiae*, t. II, p. 39, il reçoit le nom de Roger de Bruxelles. — Voyez aussi DE VADDERE, *ubi infra*.

(2) *Cartulaire de la confrérie*, f^o 20. — Déjà, dans la liste des membres de la confrérie de Saint-Jacques, qui était annexée à la chapelle de l'hôpital de ce nom, on cite un *wynman* (tavernier en vin), appelé Jean Vanderwien. Cette liste porte la date du 2 août 1357.

(3) *Compte de l'ammunie de Bruxelles, allant de la Noël 1429 à la Saint-Jean suivante*. — ALPHONSE WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles*, t. Ier, p. 188. Le manoir des Vandenbisdomme porta, depuis, le nom de Petit-Château et

ans plus tard, le prêtre Thomas Vanderweyden, de l'ordre de la Trinité pour la rédemption des captifs, reçut du duc Philippe le Bon des lettres patentes qui engageaient les dignitaires civils et ecclésiastiques à favoriser les pieux desseins que Dieu lui suggérerait (1).

On trouvera peut-être, quelque jour, un modeste crayon généalogique qui ralliera ces fragments épars. Tout décousus qu'ils sont, ils n'en constatent pas moins l'existence d'une famille brabançonne à laquelle il est possible de rattacher notre peintre. Son prénom aussi éclaire son origine. Jadis, le prénom, en même temps que l'exercice d'une profession ou d'un métier, se transmettait souvent de génération en génération. Conformément à ce qui se pratiqua dans certaines familles nobles, — les Wesemael et les Rotselaer, par exemple, où, pendant plusieurs siècles, le père légua presque constamment son nom à son fils aîné, — un artisan, un artiste faisait baptiser son enfant sous le nom que lui-même portait. Ainsi, on pourrait regarder comme le père de Roger un autre personnage de ce nom, dont l'existence a été signalée par M. De Busscher. Il est appelé *Roegerre*, dans les comptes de la commune de Gand pour les années 1410, 1411, 1412, 1413, 1414 et 1415, et, sous la qualification de *Roegier Van Brusele*, il s'affilia, en 1414, à la corporation des peintres de cette ville. En 1417, les magistrats de Gand payèrent 18 escalins de gros à sa veuve et à ses héritiers, pour reliquat de compte (2).

Hubert Van Eyck vivait encore que déjà notre Roger avait pris femme et qu'il lui était né au moins un fils. Plus heureux en cela que son illustre père, cet enfant a sa biographie complète, écrite par un contemporain. On le nommait Corneille de *Pascua* (en flamand, Vanderweyden; en français. De La Pasture, ou, comme l'exactitude le demanderait, Des Prés, car une *weyde* n'est pas une pâture ou *bempde*). Corneille était de Bruxelles, dit un contem-

était situé au sud du village; il a été démoli au siècle dernier, et les alentours s'appellent encore de Dooras, d'après les Duras, qui en ont été les derniers propriétaires.

(1) « Bedebrief voir her Thomaes Vanderweyden, priester, brueder der orden der heyliger Drievuldicheyt ende verlossinge der gevangen van Overzee, en alle prelaten en officieren, om hem te baten te comen van des hen God in therte seynden sal, 6 août 1446. » *Comptes du scel en Brabant*, aux Archives du royaume.

(2) DE BUSSCHER, *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. XX, n° 2. — *Le même*, dans les mêmes *Bulletins*, t. XXI, n° 3.

porain et fils du célèbre peintre, maître Roger; » il naquit vers l'année 1425. Il étudia d'abord à l'Université de Louvain, au collège du Porc, y reçut le grade de maître ès-arts et prit ensuite l'habit religieux à la chartreuse de Hérinnes, près d'Enghien, à laquelle ses parents donnèrent plus de 400 couronnes. Après avoir vécu dans cette retraite pendant 24 ans environ, il y mourut, au mois d'octobre 1473, âgé de près de 48 ans (1).

Ces quelques lignes, qui sont dues à un autre moine de Hérinnes, Arnoul Beelthen, de Thollembeek, mort en 1489, ont de l'importance. Corneille y est qualifié de Bruxellois; déjà, lors de sa naissance, son père était donc établi à Bruxelles et avait quitté Jean Van Eyck. Corneille était de naissance légitime, puisque les libéralités qu'il attira à son couvent provenaient de son père et de sa mère; par conséquent, Roger s'était marié, au plus tard, en 1424. La femme de son choix et qui lui survécut de 13 ans au moins, car elle mourut en 1477 ou 1478, était de souche bruxelloise. Elle s'appelait Élisabeth Goffaerts; on sait d'elle peu de chose, mais son neveu, Henri Goffaerts, que l'on qualifie aussi de Bruxellois, nous est mieux connu. Il naquit en 1455 et fut voué à l'état religieux; à l'âge de 17 ans, on l'investit d'une prébende dans l'église de Saint-Jacques sur Coudenberg, l'antique oratoire des souverains du Brabant (2 septembre 1462). Il y chanta sa première messe le 20 août 1469, et mourut en 1516-1517, le 8 février, après avoir légué au couvent, entre autres dons, une redevance annuelle de 3 muids de seigle (2).

(1) « Dominus Cornélius de Pascua, de Bruxellà, monachus domûs hujus et filius magistri Rogerii, pictoris egregii. » *Chronicon domus capellae ordinis Carthusiensis juxta Angiam*, f° 16. — « Anno eodem (1473) obiit in octobri, in die fidei Virginis, dominus Cornélius de Pascuis de Bruxellà, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris. Iste fuit hic monachus professus circiter viginti quatuor annis; ante ingressum ordinis fuerat magister artium promotus Lovanii in Porco. Hic juvenis obiit circiter quadraginta octo annorum et ex parte ejus domus hæc a patre et matre ipsius habuit plusquam quadringenta coronas. » *Ibidem*, f°41.

(2) *Chronique manuscrite du couvent de Coudenberg*, f° 4, aux Archives du royaume. La famille Goffaerts posséda une habitation dans le voisinage de celle où séjourna Roger, vis-à-vis de l'hôtel de Nassau (aujourd'hui le Musée); cette habitation se trouvait à un coin de rue, plus haut que la Cantersteen, près du puits ou fontaine, et s'appelait la Clef (de Sloetel). Gilles Goffaerts, cordonnier, en fut propriétaire après Jacques Van Os, et la laissa à Jean et Gudule Goffaerts, après qui elle passa au peintre Jacques Lowys. *Livres censaux du domaine au quartier de Bruxelles, des années 1432 et 1491*.

À l'époque de son mariage, Roger devait être maître, et, en effet, dès l'année 1427, il travailla en cette qualité, à Gand; il y exécuta pour le conseil de Flandre trois écussons aux armes de l'Empereur, du duc de Bourgogne et du comte de Flandre, qu'on lui paya 12 sous de gros (1).

En présence de ces documents, que devient la citation dont on s'est servi pour convertir notre célèbre compatriote en un enfant de Tournai ? Dans un registre des peintres de cette ville se trouvent, dit-on, les deux passages suivants :

« Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commença son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil CCCC vingt six, et fu son maistre maistre Robert Campin peintre, lequel Rogelet a parfaict son appresure deument avec son dict maistre. »

« Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des peintres le premier jour d'aoust l'an dessusdit (1452). »

Nous contestons formellement les conclusions que l'on a tirées de ce texte, où deux fois Roger est appelé « natif de Tournay, » et cela, dans un registre destiné à contenir surtout des noms de Tournaisiens. Si l'on examine ce que les passages connus du même document nous disent d'autres peintres, on ne rencontre qu'obscurités, contradictions, motifs de défiance. Le croirait-on ? le peintre Jean Snellaert, qui était membre de la gilde de Saint Luc à Anvers, en l'année 1453, et qui fut un des doyens de cette corporation célèbre, en 1454, en 1458, en 1465 et en 1480, a passé sa vie à voyager de son lieu natal à Tournai et *vice-versa*. Dès le mois d'août 1453, il se fait admettre dans la gilde de Tournai, et, dans cette ville, il reçoit pour apprentis : en 1462, Henri Génois; en 1464, Amandin de Liauwe; en 1474, Dominique Bonhomme, de Tournai, et, en 1476, Anthonin De Rayemaker, d'Anvers. A peine ce dernier est-il admis au nombre des élèves de Snellaert, à Tournai, que celui-ci retourne à Anvers, car, l'année suivante, Coppen Prostman y entre dans son atelier. Disons-le hautement : en présence du laconisme du Liggere ou registre de la confrérie d'Anvers, le langage verbeux du registre de Tournai n'inspire que de la défiance; les personnes honorables qui les

(1) *Comptes des exploits du conseil de Flandre à Gand*, mêmes Archives, registre n° 21, 802.

premières s'en sont servies ont été indignement trompées, nous en avons la conviction (1).

Rejeter en l'année 1432 l'admission à la maîtrise d'un peintre qui était déjà marié en l'année 1425 et qui travaillait pour son compte dès 1427, est aussi insoutenable que de donner M^e Robert Campin pour professeur à celui que tout le xv^e siècle a salué comme l'élève chéri de Jean Van Eyck. Ou le manuscrit de Tournai est d'une authenticité douteuse, ou ce Roger de la Pasture n'est pas le célèbre Roger dont un des tableaux fut en la possession du pape Martin V (mort en 1431), et qui doit être entré au service de la commune de Bruxelles, vers l'année 1425.

Le talent naissant de Roger avait fait une profonde impression dans cette ville, et elle l'accueillit d'autant mieux, sans doute, qu'il lui appartenait par des liens plus étroits. Grâce aux découvertes faites par Jean Van Eyck, et dont Roger avait obtenu la communication, la peinture était entrée dans une ère de splendeur. On peut juger combien un possesseur de ces merveilleux secrets était recherché. Les magistrats de Bruxelles avaient achevé, vers ce temps, l'ancienne aile de l'hôtel de ville, celle qui s'étend vers la rue dite aujourd'hui de l'Hôtel de ville (auparavant, de l'Étoile). A cette époque, on ne croyait pas avoir terminé un monument lorsqu'on en avait élevé les murailles et assis les charpentes; de grandes cheminées sculptées, des peintures, des clefs historiées, de riches boiseries devaient en orner l'intérieur. Ce fut là ce qui détermina la commune à revêtir Vanderweyden de l'emploi de peintre de la ville. Cette charge fut probablement créée pour lui; elle était entourée de considération, car, dans tout le personnel qui concourait à l'exécution des travaux entrepris par ordre des chefs de la commune, c'était le peintre qui recevait le traitement le plus considérable. On sait qu'au Moyen-âge, outre la rétribution qui leur était payée lorsqu'on leur commandait un travail, les fonctionnaires publics jouissaient d'émoluments fixes, qui consistaient en une certaine quantité d'étoffes destinées à leur fournir des vêtements de cérémonie. A Bruxelles, le peintre recevait, tous les ans, un tiers de drap, et les maîtres ouvriers (architectes, charpentiers, etc.), seulement un quart de drap. L'étoffe qui leur était distribuée, aux uns et aux autres, était

(1) M. GENART, *Luister van S. Lucas gilde*, p. 27.

inférieure, en qualité, à celle que l'on envoyait aux magistrats eux-mêmes, au chirurgien, aux secrétaires et aux clercs ou greffiers; mais on ne s'étonnera pas de cette différence si l'on se rappelle qu'alors on attachait une importance toute particulière aux professions pour lesquelles l'étude de la langue latine était indispensable. Aux yeux du vulgaire, un peintre, quelque habile qu'il fût, était toujours un homme de métier (1). En 1436, la commune de Bruxelles se trouva dans la nécessité de restreindre ses dépenses; dans l'opinion de ses chefs, elle avait probablement tiré du talent de Roger tout ce qu'on en avait attendu, car ils décidèrent, qu'après sa mort, son emploi serait supprimé (2). Roger le garda, en effet, toute sa vie: on le qualifie encore, en 1449, de « portraiteur de la ville » (3), et, en 1459, de « maistre ouvrier de paincture ».

On conserva longtemps, dans une des grandes salles de l'hôtel de ville de Bruxelles, la Salle d'Or, selon Dürer, la Salle du Conseil, celle où se réunissaient les bourgmestres, échevins et conseillers, selon Calvete de Estrella, des tableaux qui reproduisaient des scènes propres à inspirer aux magistrats l'horreur du crime et l'amour de l'équité. Grâce à ces œuvres d'art, l'intérieur de la maison communale de la capitale des Pays-Bas devint un lieu de pèlerinage obligé pour les artistes et pour tous les admirateurs du beau. Ce fut là le but de la première visite d'Albert Dürer aux monuments de Bruxelles: A l'hôtel de ville, dit-il dans son Journal de voyage, je vis dans la Chambre d'Or les quatre com-

(1) « Item selen hebben de geswoerene knapen van der stad ende meester Rogier een derdendeel van eenen lakene, tweerande varwe, daer af huer rechte zyde altoes syn sal gelycker varwe van de clercken, ende die selen de voirseyde knapen altoes setten op huer rechte zyde.

« Item de geswoerene wercmeesteren van der stad hebben jairlix ende elc van hen tvierendeel van eenen lakene ende d'afsnede die de knapen hebben op huer slincke syde, sal men hen coepen van gelycker verwen, ende dat sullen sy setten ende dragen op huer rechte zyde. » (Ordonnance sans date, mais qui doit remonter à l'année 1440 environ). *Perkement Boek mette Taetsen*, fol. 23, aux Archives de la ville de Bruxelles.

(2) « Item dat men na meester Rogiers doet, gheenen anderen scilder aennemen en sal. » Ordonnance du 2 mai 1456. *Het Roodt statuet Boec*, f° 155, mêmes Archives.

(3) « Achter t'Scannersteen, tusschen den goeden nu tertyt toehoorende meester Rogieren Vanderweyden, potrateur der stad van Brussel. » *Registre aux adhéritances de la cour féodale de la châtellenie de Bruxelles*, n° 1.

positions que peignit le grand maître Roger (1). » Le savant Lamponius eut souvent occasion de les voir, en l'année 1577; elles ornaient la salle où il concourut à négocier la Pacification de Bruxelles (et non de Gand, comme le dit Van Mander). A peine pouvait-il en détourner les yeux, et, un jour, leur merveilleuse beauté lui arracha une exclamation d'enthousiasme : « O maître Roger, s'écria-t-il, quel homme tu as été (2)! » Les touristes qui parcoururent les Pays-Bas au xvii^e siècle virent encore ces belles productions du pinceau de Vanderweyden (3), mais tout à coup on cessa d'en parler. Les incendies allumés par le bombardement de 1695 en entraînaient sans doute la destruction.

Le maître Roger auquel on attribue ces compositions doit avoir vécu au xv^e siècle. Telle a été mon opinion aussitôt que je trouvai un personnage de ce nom, investi, à cette époque, des fonctions de peintre de la commune. Rien de plus naturel que de considérer les tableaux de l'hôtel de ville comme l'œuvre par laquelle Roger justifia la distinction dont on l'avait honoré. Mais un passage de Guicciardini, que Vasari a reproduit dans la seconde édition de son livre, lève tout doute à cet égard :

« Après Hubert Van Eyck et Jean de Bruges, qui inventa, en 1410, la peinture à l'huile et qui laissa de nombreux ouvrages à Gand, à Ypres et à Bruges, où il vécut et mourut honorablement, parut Roger Vanderweyden, de Bruxelles. Ce maître travailla beaucoup, mais principalement dans sa patrie. On y voit de lui, dans le palais des Seigneurs, quatre tableaux à l'huile, où sont retracés des exemples mémorables de justice. Roger eut pour élève Ausse (ou Havesse, Hans Memling), de qui, comme nous l'avons dit ailleurs, on trouve, chez le duc de Florence, un petit tableau représentant la Passion du Christ. »

Guicciardini parle ensuite d'une foule de peintres flamands de

(1) « Ich habe gesehen zu Brüssel im Rathhaus in der gulden Kammer, die 4 gemalten Materien, die der grosz Meister Rudier gemacht hat. » *Reliquien von Albrecht Dürer*, p. 88.

(2) VAN MANDER.

(3) Le P. BERGERON, *Itinéraire Germano-belgique* (extraits publiés par M. GACIARD, dans la *Revue de Bruxelles*, mai 1839, p. 57). — *Journal des Voyages de M. de Monconys*, Lyon, 1663, in-4°, t. II, p. 97. — Ce dernier auteur vit encore, en juillet 1663, les quatre tableaux de l'Hôtel de ville, dont il appelle l'auteur Rogerius Vueidenus.

la fin du xv^e siècle et du xvi^e. En aucun endroit, ni lui, ni Vasari ne font mention d'un second Roger; on pourrait s'étonner de ce silence chez des auteurs qui écrivirent, une trentaine d'années seulement après l'époque de la mort de ce dernier peintre. Aujourd'hui ce silence peut s'expliquer, et ainsi tombent les reproches d'inexactitude que l'on a prodigués à ce sujet à Vasari.

Lorsqu'il publia la première édition de son ouvrage, ce biographe ne possédait que des données très-incomplètes sur les plus anciens peintres flamands, et particulièrement sur Roger de Bruges. Il n'en avait pas recueilli davantage quand parut le premier volume de sa seconde édition, à Florence, en 1568; mais, avant que l'impression du second volume fût terminée, Guicciardini publia une foule de notions nouvelles sur la plupart des artistes des PaysBas, et Vasari les copia, ou en eut aussi communication peut-être, grâce à Jean Stradan et à Jean de Boulogne, et, plus encore, grâce à sa correspondance avec le secrétaire de l'évêque de Liège, Dominique Lampsonius. Ce fut dans les nouvelles indications de l'écrivain italien, en apparence contradictoires aux premières, que Van Mander trouva le germe de sa création du second Roger.

En 1549, lorsque Philippe II fut reconnu comme héritier des provinces belges, il vint à l'hôtel de ville voir passer l'Ommegang, et, à cette occasion, on lui montra les « merveilleuses peintures » dont nous venons de parler. Elles occupaient, dit Estrella, le haut de tout un côté de la salle où les bourgmestres, les échevins et les conseillers se réunissaient pour rendre la justice et administrer les affaires de la commune (1). Les sujets en étaient expliqués par des inscriptions latines, écrites en lettres d'or au bas des tableaux, sur le cadre, et dont voici une traduction à peu près littérale :

I . « Un jour que l'empereur romain Trajan, qui était païen, mais fervent zéléteur de la justice, montait à cheval, en hâte, pour conduire à la guerre une armée nombreuse, une veuve en pleurs lui saisit le pied et lui demanda vengeance contre le meurtrier de son fils. Trajan, d'un air plein de bonté, lui répondit :

(1) CALVETTE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaje del rei Felipe*, t. III, p. 91. — Les peintures de Roger ne se trouvaient, sans doute, ni dans la salle du Christ, où l'espace aurait manqué, ni dans l'aile de l'hôtel de ville commencée en 1444, mais dans la grande salle ou salle du Trône, vis à vis des fenêtres donnant dans la rue de l'Hôtel de ville.

— Je te donnerai satisfaction à mon retour. — Mais elle : — Et si vous ne revenez pas ? — Dans ce cas, répartit l'Empereur, mon successeur se chargera de ce soin. — A quoi cela te servira-t-il ? reprit la veuve, tu me dois justice; ce n'est pas un autre qui peut payer ta dette. Agis pour toi, afin que tes actions te profitent, car il vaut mieux que ce soit toi qu'un autre qui reçoive la récompense due à l'équité. — Ému de ces instances, le maître de l'univers descendit de cheval et arrêta la marche de son armée jusqu'à ce qu'il eût examiné attentivement l'affaire et consolé la veuve en lui accordant une juste satisfaction. Il partit alors et, après avoir remporté de grandes victoires en Perse, il revint et mourut d'un flux de ventre. Ses ossements, portés à Rome, reçurent, dit-on, une magnifique sépulture au Forum, dit de Trajan, sous une colonne haute de 140 pieds, dans une urne d'or. »

II. « Plus de 450 ans s'étaient écoulés depuis la mort de Trajan, lorsque le saint pape Grégoire 1er monta sur la chaire de saint Pierre. Un jour que ce pontife traversait le Forum de Trajan et passait près de la colonne de cet empereur, il se rappela son zèle pour la justice et il gémit de ce que ses bonnes actions n'avaient pas été agréées par Dieu (*quod illa coram Deo sub oblivione transiissent*). Aussitôt il se rendit à la basilique de Saint-Pierre, et là, plein de tristesse, il se prosterna devant l'autel, « à la face du Seigneur. » Le cœur débordant d'amertume, il pleura les erreurs d'un juge si équitable, d'un empereur si bon. Il implora ardemment Dieu, sinon en paroles, du moins de cœur, de la manière suivante : — Pardonne, Dieu clément et miséricordieux, à l'erreur de Trajan, car il fut toujours prêt à juger et à rendre justice, comme l'attestent l'Orient et l'Occident. — Le pontife reçut miraculeusement pour réponse : — J'ai accordé l'objet de tes plaintes; j'ai épargné Trajan, quoique païen. Je lui accorde sa grâce, mais évite soigneusement de me solliciter de nouveau pour un damné. — Lorsque le pape Grégoire eut mérité, par ses prières, d'obtenir du ciel une si grande faveur, il fit rechercher le corps de Trajan, que l'on trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, dont l'aspect était celui de la langue d'un homme vivant, parce que, comme on le croit généralement, sa bouche avait toujours proféré des paroles de justice. »

III. « Un homme magnifique, puissant et illustre, Herkinbald, rendait la justice sans acception de personne, et accueillait tou

jours le pauvre comme le riche, l'inconnu comme le parent. Pendant qu'il se trouvait au lit, gravement malade, il entendit dans la chambre voisine un horrible tumulte et des clameurs proférées par des femmes. Il en demanda la cause, mais chacun lui cacha la vérité; enfin, il apprit la vérité d'un page (*quidam ex pueris*), en le menaçant de lui faire arracher les yeux : — Seigneur, lui dit l'enfant, la faute en est au fils de ta sœur, que tous considèrent et respectent le plus après toi; il a fait violence à une fille, et telle est la cause du bruit. — Le fait entendu et la chose reconnue, le seigneur enjoignit de pendre ce neveu aimé. Le sénéchal, étonné de recevoir un pareil ordre, feignit de vouloir le faire exécuter, sortit, et avertit le jeune homme, en lui conseillant de se tenir caché pendant quelque temps. Plusieurs heures après, il retourna près du malade et prétendit avoir rempli sa mission. Cinq jours s'étant écoulés, le coupable crut que son oncle avait oublié sa faute et se hasarda à venir regarder à la porte de sa chambre. Le malade, l'ayant vu, l'appela amicalement et le laissa s'agenouiller devant lui. En ce moment, il le saisit par les cheveux, de la main gauche, et, prenant un couteau, il le lui enfonça fortement dans la gorge, et le tua, par amour de la justice. »

IV « Lorsque Herkinbald sentit que sa maladie devenait mortelle, il appela l'évêque, qui vint avec les sacrements. Le malade avoua tous ses péchés, avec beaucoup de larmes et une grande contrition de cœur, mais il ne parla pas du coup qu'il avait porté à son neveu, quelques jours auparavant. — Pourquoi, lui dit alors le prélat, caches-tu l'homicide qui t'a privé de ton parent ? — Parce que, répartit le malade, je ne considère pas cette action comme un péché; je n'en demande pas la rémission à Dieu. — Confesse ton crime, lui dit l'évêque, afin que Dieu te soit miséricordieux, sinon il te faudra t'abstenir du corps du Christ. — Mais le noble Herkinbald persista : — J'atteste Dieu, dit-il, que je n'ai pas envoyé à la mort mon neveu, que j'aimais tant, par envie ou par haine, mais par zèle pour l'équité, et si tu me refuses pour cette cause le viatique, je communierai en esprit, je l'espère.—L'évêque partit alors sans lui avoir donné le sacrement, mais bientôt Herkinbald le rappela et lui demanda de rechercher si le ciboire contenait encore le sacrement de l'Eucharistie; puis, comme le ciboire fut trouvé vide, il ajouta : — Vois, ce que tu as emporté après me l'avoir refusé, ne s'est pas éloigné de moi; — et alors,

ouvrant la bouche, il lui montra l'hostie qui s'y était placée. A cette vue le prélat entonna les louanges du Seigneur. Il s'empressa d'annoncer aux fidèles ce miracle, par lequel la bonté divine avait récompensé l'équité, d'une manière si éclatante. »

Ces deux légendes eurent beaucoup de retentissement pendant le Moyen-âge. L'anecdote relative à Trajan était célèbre au xv^e siècle, et nous la voyons citée dans le discours que les ambassadeurs du duc de Bourgogne prononcèrent devant le roi de France Charles VII, au lit de justice de Vendôme, en l'année 1458. « Cest empereur (Trajan) feut celuy quy, pour sa justice, fut tiré hors des enfers aulx prières de monseigneur saint Grégoire et feut chrestien trois cents ans après sa mort. » Ainsi parla l'orateur du duc, maistre Jehan l'Orfevre (1). L'art aussi avait tiré parti des épisodes se rattachant à la légende du pape Grégoire : comme nous l'apprend Beelthen, dont la chronique nous a déjà été si utile, l'architecte bruxellois Joes fit don au couvent de Hérimmes d'un tableau ou d'une sculpture représentant la *Vision de Grégoire* (*Visio Gregoriana*) (2). Au xvi^e siècle, à l'époque où vécut le second Roger Vanderweyden, on aurait difficilement choisi un pareil sujet. Le goût de la philologie se répandait de plus en plus, et déjà l'on connaissait mieux les annales des Césars de Rome.

Quant à la légende d'Herkinbald ou Erkenbald, dont on s'est servi pour bâtir, en Belgique, d'assez jolis romans, on la trouve racontée dans Césaire d'Heisterbach; suivant cet écrivain, le fait sur lequel elle repose arriva deux années avant l'époque où il rédigea son ouvrage, c'est-à-dire en 1222. Le héros de l'aventure fut Erkenbald de Burban, c'est-à-dire Archambaud, qui était alors possesseur du comté de Bourbon, dans la France centrale. Ainsi que le célèbre Aubert Le Mire l'écrivit à Colvener, l'éditeur de Thomas de Cantimpré, on conservait à l'église Saint-Pierre de Louvain un grand tapis représentant l'histoire d'Erkenbald et que l'on suspendait d'ordinaire près du tabernacle ou reposoir (*ædicula*) du Saint-Sacrement (3). Au moment où ces lignes

(1) *Mémoires de J. Du CLERCQ*, l. iii, c. 37, édition du *Panthéon littéraire*, p. 118.

(2) Voyez *Histoire des lettres, des sciences et des arts*, par M. GOETHALS, t. IV, p. 37. — Joes était probablement lié avec Roger, et ne mourut que quatre ans avant lui.

(3) Voyez CESAIRE D'HEISTERBACH, l. ix *dial.*, c. 39, cité dans l'édition de Can-

allaient s'imprimer, ce tapis a été retrouvé; nous en reparlerons.

Je ne sais si je me trompe, mais le choix seul des sujets peints par Roger pour l'hôtel de ville décèle l'époque à laquelle ils appartiennent. Ce sont des sujets religieux, mais d'un mysticisme un peu grossier, d'un merveilleux au moins bizarre. Plus tard, l'étude de l'antiquité se développa, le goût s'épura, le scepticisme s'infiltra dans les esprits. Alors on s'attacha surtout à représenter des scènes empruntées à l'un ou à l'autre Testament, ou les miracles que l'Église a sanctionnés. On pourrait aussi s'étayer de la signification morale des quatre tableaux de l'hôtel de ville pour en fixer la date. Après la révolution qui admit les plébéiens de Bruxelles à partager le pouvoir dans cette cité avec la caste patricienne, l'administration afficha une grande sévérité de principes : Des règlements nombreux contre l'adultère et la prodigalité montrent combien le mal était grand. Toute espèce de chant fut strictement interdite (14 août 1425); les hommes mariés qui vivaient dans le concubinage furent déclarés inhabiles aux emplois et exclus de toute participation aux prérogatives de la bourgeoisie (mai 1429) (1). » Erkenbald vengeant l'honneur d'une vierge apparaissait, dans le palais de la commune, comme une protestation vivante contre ces mœurs déhontées dont Jean IV et Philippe le Bon donnait l'exemple et qui gangrenaient presque toute la haute société. En même temps que Trajan, il devait montrer aux puissants de la terre la vengeance céleste récompensant les défenseurs de l'opprimé. Ces monuments énergiques du sentiment des masses appartiennent évidemment à une époque de révolutions, et c'est pourquoi nous avons supposé que Roger fut appelé à Bruxelles pour les retracer, vers 1425, alors que les esprits se ressentaient encore, dans cette ville, de l'impulsion que leur avaient donnée les événements de l'année 1421.

Van Mander, en parlant de ces quatre tableaux qu'il attribue à

timpré, *de Apibus*, publiée par COLVENER (notæ in l. n, c. 35). Ce dernier parle du tableau : « rem gestam (Sc. Herkenbaldi) exprimente, a Rogerio Vanderweyden, celeberrimo pictore, in ædibus senatoriis Bruxellæ olim depictæ, quæ solet externis conspicienda monstrari. » — CANTIMPRE (*l. c.*) et FULGOSE (l. i, c. 6) racontent aussi la même légende, mais le premier substitue un fils à un neveu et un évêque à l'abbé qui, dans Césaire, refuse la communion à Erkenbald. Celui-ci porte, dans Fulgose, le nom d'Erkembald, duc de Brabant.

(1) *Histoire de Bruxelles*, par HENNE et WAUTERS, t 1^{er}, p. 227.

son second Roger, s'exprime ainsi : Parmi ces pièces il en est une qui est particulièrement remarquable: on y voit un père qui, quoique malade et couché sur son lit de douleur, coupe la tête à son fils coupable; la sévérité du père y est exprimée de la manière la plus saisissante, et il serre les dents en exécutant son horrible sentence. Ensuite, il en est une autre où, pour que la justice soit maintenue en honneur, on crève un œil à un père et à son fils. » Il est ici question du législateur des Locriens, Zaleucus, dont le fils fut condamné à mort pour cause d'adultère; le sénat, par considération pour le chef de la nation, désirait faire grâce au coupable; mais Zaleucus ne voulait de l'impunité pour personne : il se fit crever un œil et ordonna d'éborgner aussi son fils. Cet épisode n'est pas signalé ailleurs; peut-être était-il peint sur des volets que l'on n'ouvrait que rarement.

Bientôt la gloire de Roger dépassa les étroites limites de la contrée où il avait reçu le jour. Les souverains étrangers recherchèrent avidement ses tableaux, qui pénétrèrent de bonne heure en Italie. Le pape Martin V possédait de lui un triptyque qu'il offrit au roi de Castille don Juan II. Le monarque espagnol en fit l'ornement principal de sa chapelle domestique, et le donna ensuite à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos. « En 1445 dit don Antonio Conca, ledit roi fit présent d'un oratoire très-pieux, contenant trois tableaux, à savoir : la *Nativité de Jésus Christ*, sa *Descente de croix* et son *Apparition à sa Mère après sa résurrection*. Cet oratoire avait été peint par maître Rogel, grand et célèbre artiste flamand (1). » Lors de l'invasion française en Espagne, le monastère fut détruit, et le tableau passa entre les mains du général français, vicomte d'Armagnac. M. Nieuwenhuys, marchand de tableaux à Bruxelles, en devint

(1) « No puedo dexar de hablar de una alhaya muy particular, y es un altarito con sus puertas, que servia de oratorio al rey don Juan el segundo, y fue regalo que le hizo el papa Martino V, segun se cuenta. A primera vista tendria alguno esta obra por de Geronimo Bosco, pero es anterior al tiempo de este artifice, y muy superior a todo lo que el hizo. En el libro del Becerro del monasterio hay este articulo : — Anno 1445 donavit prædictus rex (don Juan) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens : Nativitatem scilicet Jesus-Christi, Descensionem ipsius de cruce, quæ alias Quinta Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco, fuit depinctum. — Dichas pinturas estan incluidas dentro de orlas caprichosissimas fingidas de piedra, con muchas figurillas y otras cosas acomodadas

ensuite acquéreur et le vendit au prince d'Orange (depuis Guillaume II) (1). Lors de la vente de la collection de ce souverain, il a été acheté pour le musée de Berlin. M. Waagen, à qui on en demanda 3,000 livres sterling, l'avait d'abord attribué à Memling; mais M. Passavant observa qu'il offrait beaucoup de ressemblance avec la *Naissance du Christ*, conservée au Musée de Berlin et dont Roger paraît être l'auteur (2); depuis, le même écrivain y a complètement reconnu la manière de notre artiste (3), et l'histoire a confirmé son appréciation. Memling, dit le judicieux critique allemand, est moins tranchant dans la succession des nuances, et le ton de son coloris est plus éclatant. On a donné à ce tableau, je ne sais sur quel fondement, le nom d'autel portatif de Charles-Quint; selon toute apparence, il ne quitta jamais la chartreuse de Miraflores, de 1445 à 1807 (4).

Cette œuvre extrêmement remarquable se compose de trois volets, d'égale hauteur (2 pieds 4 pouce de haut sur 4 pied 4 pouces de large); les deux parties latérales en recouvrent au besoin le centre. Celle de gauche représente une chapelle, où la Vierge est assise sous un dais magnifique; elle est vêtue d'une

en ellas. » DON ANTONIO CONCA, *Descrizione odepórica della Spagna*. Parme, 1793, t. Ier, p. 33. — M. DE LABORDE, *l. c.*, p. CXXXIII.

La qualification de Flamand, donnée ici à Roger, n'a aucune signification précise; tout Belge, en Espagne, était considéré comme venant de Flandre.

On sait que le pape Martin V, par une bulle datée du 3 janvier 1418, autorisa les échevins de Bruxelles à faire saisir dans les églises les coupables dont le crime serait constaté et que l'autorité ecclésiastique se refuserait à livrer (*Histoire de Bruxelles, l. c.*, p. 194). Comme il a toujours été d'usage, surtout à Rome, d'appuyer ses sollicitations par des cadeaux, ne pourrait-on pas supposer que le tableau de la Chartreuse de Miraflores fut envoyé au souverain pontife par la ville, à cette occasion. Rien n'était plus rare, à cette époque, qu'une peinture à l'huile et ne pouvait être plus agréable à Martin V. Ce fait reculerait de plusieurs années le commencement de la carrière artistique de Roger, mais ne contrarierait cependant aucune des circonstances actuellement connues de la vie de cet artiste.

(1) NIEUWENHUYS, *Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas*, p. 37 à 44.

(2) *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande aux xv^e et xvi^e siècles*, traduction de M. Blommaert (Messager des sciences historiques, année 1841, p. 321). — Voyez WAAGEN, *Kunst und kunstler in England*, t. II, p. 233.

(3) *Lettre à M. Delepierre* (Messager, année 1842, p. 216).

(4) M. FORSTER, dans son livre intitulé *Geschichte der deutschen Kunste*, IIe volume, p. 87, regarde ce tableau comme une copie, dont l'original serait perdu.

robe et d'un manteau blanc et tient sur ses genoux l'enfant Jésus. Près d'elle on voit saint Joseph endormi. Dans la *Descente de croix*, au centre, la Vierge a la tête couverte d'un voile de religieuse et s'incline comme si elle voulait embrasser le cadavre de son divin fils, qu'elle serre avec ardeur contre son sein. A sa droite, Joseph d'Armathie soutient la tête du Christ; à sa gauche, saint Jean paraît adresser des paroles de consolation à la mère du Sauveur. Le fond se compose d'un beau paysage dans lequel s'élève la croix; plus loin on aperçoit Jérusalem. Dans le volet de droite, le Christ ressuscité montre ses plaies à Marie, qui vient de poser un livre de prières sur le banc près duquel elle s'est agenouillée (1). Au-dessus de chacune de ces compositions plane un ange dont la tête et les vêtements sont bleus, comme pour symboliser l'immatérialité des esprits bienheureux. Autour de chaque partie du tableau se dessine un portique, moitié antique, moitié gothique, orné de sujets simulant des sculptures en pierre blanche, et, plus bas, de piédestaux supportant des statues d'apôtres et d'évangélistes (à gauche, saint Pierre et saint Luc; au milieu, saint Mathieu et saint Jean; à droite, saint Paul et saint Marc). Ce triptyque est admirablement conservé, la couleur en est chaude et intense, les figures ont une expression bien sentie. Seulement, et c'est un défaut que nous aurons encore à reprocher à Roger, le corps du Christ pêche par sa roideur.

Dans les premières années du règne de Philippe le Bon en Brabant, Roger doit avoir beaucoup peint. C'est à cette période de sa vie que l'on peut attribuer plusieurs œuvres sur lesquelles nous reviendrons plus loin : La *Descente de croix*, de la chapelle de Notre-Dame-hors-les-murs, à Louvain, — le grand tableau des *Sept-Sacrements*, le joyau de la collection Van Erborn à Anvers,— le *Jugement Dernier*, de Beaune, — la belle miniature des *Chroniques du Hainaut*, conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles, — les peintures de la chapelle du palais de nos souverains, à Bruges, etc. En 1439, le duc de Bourgogne ayant fait orner l'église des Récollets de Bruxelles d'une sculpture, en pierres blanches, offrant la statue de la Vierge et celles de deux princesses brabançonnnes, Marie, femme de Jean III, et sa fille Marie, duchesse de

(1) Un dessin de ce volet, se trouve dans l'ouvrage de FORSTER que nous venons de citer.

Gueldre, ce fut Roger qui fut chargé de couvrir ces sculptures de riches couleurs, pour la somme de 40 ridders de 50 gros de Flandre, et, pour la somme de 6 livres, de peindre les devises du duc Philippe et de la duchesse sur les portes ou volets qui protégeaient les sculptures (1). Jadis, on admirait, dans un autre couvent de Bruxelles, celui des Carmes, un tableau remarquable par son ancienneté et plus encore par sa beauté (2); il représentait la Vierge et l'enfant Jésus, au-dessus desquels deux anges soutenaient une couronne formée d'étoiles; sur les volets, on voyait, d'un côté, des religieux, de l'autre côté, un chevalier de l'ordre de la Toison d'or et sa famille. Il avait été peint, en 1446, « par un certain Roger (3). » Les calvinistes l'ayant endommagé en 1581, on le restaura en 1593.

En l'année 1450, un jubilé solennel appela les fidèles dans le centre de la chrétienté. Roger saisit cette occasion pour visiter l'Italie. Se trouvant à Rome, il admira beaucoup, dans l'église de Saint-Jean de Latran, des peintures représentant l'histoire du patron de cette basilique. Quand on lui eut dit qu'elles étaient de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et le proclama le premier des peintres italiens (4).

Cet habitant de Bruxelles, qui, sous le nom de Roger le Gaulois et de Roger de Bruges (5), arrivait plein de gloire dans le sanctuaire de la catholicité, y trouva plusieurs de ses productions placées avec honneur dans les palais des souverains. On voyait de lui, à Ferrare, dans l'appartement même de Lionel d'Este, une *Descente de croix*, avec des volets représentant : l'un, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*, l'autre, un *Prince en prière*; chez le roi

(1) *Comptes de la recette générale du Brabant*. — On doit la connaissance de ces détails à M. PINCHART, qui les a publiés dans le *Messenger*, année 1855, p. 130. C'est également cet ami dévoué qui nous a communiqué la note relative aux écussons peints par Roger pour le conseil de Flandre.

(2) « Antiquitate nobilem, arte nobiliorem. » SANDERUS, *Chorographia sacra Brabantiae*, t. II, p. 293.

(3) *Picta a Rogerio quodam. Idem.*

(4) « De hoc viro dicunt, quum Rogerius Gallicus, insignis pictor, de quo post dicemus, jubilæi anno in ipsum Joannis Baptistæ templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum, auctore requisito, eum multa laude cumulatam ceteris italicis pictoribus anteposuisse. » FACIUS, *De viris illustribus*, p. 43.

(5) Cyriaque d'Ancône, ne l'oublions pas, écrivait en 1449.

Alphonse de Naples, la *Vierge recevant la nouvelle de l'emprisonnement de son fils* et le *Christ outragé par les Juifs*; à Gênes, des *Femmes au bain*, que deux jeunes gens, les yeux animés par le désir, regardent par une fente de la porte (1). L'anonyme de Morelli attribue aussi à Roger une *Madone couronnée, tenant l'enfant Jésus dans les bras*, qui se trouvait à Venise, chez Gabriel Vendramin. C'était un travail du plus grand fini, peint à l'huile (2). Enfin, on voyait encore, au palais Nani, dans la même ville, un *Saint Jérôme entre deux saintes*; ce tableau est aujourd'hui au Musée de Berlin et porte cette inscription: *Sumus Rugerii manus* (Nous sommes de la main de Roger) (3). Dans ces paroles pleines de fierté se trahit la confiance du maître en son talent. Il les écrivit sans doute lorsqu'il atteignait l'apogée de sa réputation.

Déjà, antérieurement à son arrivée au delà des Alpes, Roger y avait des imitateurs : de ce nombre fut un Siennois habile, nommé Angelo Parrasio, que Cyriaque d'Ancône rencontra, en 1449, à la cour du marquis Lionel d'Este. Il peignit les Neuf Muses dans le palais de Belfiore, près de Ferrare, en copiant Jean Van Eyck et son disciple favori (4).

Que devint Roger pendant les années suivantes, jusqu'en 1455, où nous le retrouvons à Bruxelles ? Est-il resté en Italie, comme quelques-uns le supposent ? Notre opinion est qu'il revint en Belgique par Paris, où il aura exécuté le beau *Christ en croix*, de la salle de la cour d'appel, au Palais de justice. Depuis longtemps on discute, sans pouvoir parvenir à s'accorder, sur le nom de l'auteur de ce tableau. Du temps de l'Empire, le Catalogue du Louvre l'attribuait à Albert Dürer; M. Taillandier, d'après d'anciennes traditions, et M. Carton le considèrent comme une œuvre de Jean Van Eyck, opinion qui, selon M. de Laborde, ne résiste pas à cinq minutes d'examen. M. Waagen n'hésite pas à y reconnaître une œuvre très-remarquable de Memling; seulement, en raison de

(1) FACIUS, *l. c.*, p. 48.

(2) MORELLI, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo xvi*, p. 81.

(3) LANZI, t. III, p. 41. — Selon M. PASSAVANT (*Recherches citées*, p. 316), ce tableau serait dû à un maître italien et daterait de la fin du xv^e siècle. Il est peint sur du sapin de Venise.

(4) COLUCCI, *l. c.* — LANZI, t. 1^{er}, p. 464.

certaines défaillances de talent trop évidentes, il le croit une production de la jeunesse de ce maître. Selon MM. Passavant et de Laborde, on pourrait le classer parmi les œuvres de Hugues Vandergoes, à cause de l'analogie qui existe entre ce tableau et celui que Hugues peignit pour l'église Santa-Maria-Nuova de Florence (1). Il est certain que le Christ en croix date au moins de 1452; le 15 juillet de cette année, un arrêt du Parlement, dont il orna la grand'chambre jusqu'à la Révolution française, assigna à sa « réfection », c'est-à-dire à son entretien, le produit des amendes payées par les huissiers (2). En présence de ce fait, toutes les opinions émises plus haut deviennent difficiles à soutenir, sauf celle qui se prononce en faveur de Van Eyck. Toutefois, comme le chef de notre école n'a pas imprimé sur ce tableau le cachet de son talent, nous nous prononcerons en faveur de Roger. Lui seul, à défaut de son maître, put être appelé à décorer le lieu de réunion de la première cour de justice de cette monarchie française si puissante; on n'aurait pas chargé d'une pareille tâche un peintre comme Vandergoes, dont la réputation restait à faire.

Le tableau du Palais de justice de Paris a 5 mètres 30 centimètres de largeur sur 2 mètres 28 centimètres de hauteur. Au-dessus du Christ plane le Saint-Esprit, sous la figure d'une colombe, et plus haut, dans une ogive inscrivant de gracieuses moulures, apparaît, entouré de petits anges, Dieu le père, qui lève la main comme pour bénir son fils. Du côté droit du Christ sont groupées les saintes femmes accablées de douleur; plus loin est représenté saint Jean-Baptiste, qui porte un livre ouvert et qui appuie un agneau sur sa poitrine. Le dernier personnage de ce côté est un roi de France, probablement saint Louis. A gauche de Jésus, son disciple bien-aimé contemple le divin sacrifice avec une admiration toute mystique; on voit ensuite saint Denis décapité, la tête dans les mains, et enfin Charlemagne, avec les ornements impériaux, le glaive et le globe. Derrière saint Denis, on remarque un groupe, dans lequel figure un bourreau, avec sa longue épée. A l'arrière-plan se déroule une suite de vues de villes. Derrière le Christ, c'est Jérusalem, avec ses mosquées surmontées de croissants. A droite, on aperçoit les deux rives de la Seine, entre l'hôtel

(1) M. DE LABORDE, *l. c.*, p. CXL.

(2) MONTEIL, *Histoire des Français des divers États, xv^e siècle*, histoire 21 p. 166 de l'édition de Bruxelles.

de Nesle et le Louvre, telles qu'elles étaient au xv^e siècle; à gauche, est représentée la façade extérieure du palais. Çà et là se trouvent quelques bourgeois, et un militaire, avec des souliers à la poulaine. Lorsque le tableau fut restauré par M. de la Roserie, en 1842, cet artiste remarqua, sur le collet d'un des personnages, des caractères où l'on peut déchiffrer les lettresr. a bru.. M. Carton (1) s'est refusé à y lire la signature de Jean de Bruges, par l'excellente raison que cette qualification n'a été donnée à Van Eyck qu'en Italie. Ne pourrait-on pas y voir le nom de Roger Vanderweyden ou Roger de Bruxelles : l'inscription complétée serait alors m(agister) r(ogerus) à brux([ella]).

« Ce tableau, dit M. de Laborde, est évidemment un produit de la décadence de l'école primitive des Pays-Bas, mais il est encore assez rapproché du maître pour présenter de grandes qualités. Le groupe des saintes femmes réunit, à l'expression de la plus vive douleur, la grâce naïve et charmante d'une compassion tendre et finement apprêtée. Les traces de la décadence sont évidentes dans l'expression et le dessin du Christ sur la croix. Jamais Jean Van Eyck, jamais Memling n'auraient laissé à cette tête souffrante une telle nullité de sentiment; jamais ils n'auraient donné à ce corps dégingandé une telle difformité de proportions. La décadence est encore sensible dans l'absence d'effet général et dans le ton des carnations, dont la couleur est brillante, mais creuse, dont les lumières sont argentines sur fond gris comme les rayons de la lune sur une mare. La grande école de Bruges a été, dans la seconde moitié du xv^e siècle, le point de départ de deux tendances particulières, de deux protestations en clair et en diaphane contre le coloris solide, chaud, mais un peu brun de ses chefs. De ces deux tendances, l'une, la bonne, a été suivie par Quentin Metzys et Lucas de Leyde; l'autre, la mauvaise, par Gérard Vandermeire, Hugo Vandergoes, et, plus tard, par Mabuse. Le tableau de Paris, production distinguée de l'école flamande, appartient à cette seconde déviation. Il a été peint à Paris même; la vue du Louvre, prise du quai Conti, avec l'hôtel de Nesle sur le premier plan, ne laisse aucun doute à cet égard, et cette échappée de nature est la meilleure partie du tableau, celle dans

(1) CARTON, *Les trois frères Van Eyck, Jean Hemling*, p. 78, où il y a un dessin du tableau.

laquelle le peintre a le mieux rappelé le talent de ses maîtres. »

Après ce que nous avons dit plus haut, il nous coûte de retracer ces lignes : elles rejettent en partie sur Roger la cause de la mauvaise direction que la majorité des peintres belges prit dans le dernier tiers du xv^e siècle; mais elles établissent un fait vrai. La décadence a été évidemment provoquée par l'exemple d'un grand maître, sans quoi elle n'aurait pas été si générale. Roger seul a pu, de la sorte, faire dévier ses contemporains. Possesseur du sceptre de l'art, il avait, plus que personne, le pouvoir de diriger les efforts de ses contemporains. Il y avait d'ailleurs maintes raisons pour que son talent faiblît. Depuis près de quarante ans, il maniait le pinceau, et l'on se fatigue de tout, même de produire des chefs-d'œuvre. La vieillesse arrivait; quitter la vie, c'était abdiquer un rôle glorieux, c'était laisser le champ libre à des rivaux que l'on avait formés et peut-être jaloués en secret. Roger était porté à la mélancolie, comme l'atteste son portrait; son talent, arrivé à une certaine hauteur, a sans doute décliné.

Mais, plus que ces considérations personnelles à l'artiste, l'état social de l'époque explique les tristesses, les défaillances que trahissent certains tableaux. Semblables à la vase que recouvrent les eaux d'un lac, les vices et les corruptions de toute espèce se multipliaient honteusement sous le règne si splendide et si éclatant de Philippe le Bon. De même que ce prince, l'objet de l'admiration de ses contemporains, le grand duc d'Occident si redouté, n'avait en réalité autour de lui, dans sa famille, dans son palais, qu'inimitiés occultes, que trahisons au moment d'éclorre, de même la Belgique, au sein d'une prospérité inouïe, préparait les germes d'un avenir désastreux. Les idées chevaleresques dont la noblesse faisait étalage allaient bientôt aboutir à une émulation de parjures; Charles le Téméraire et, plus encore, sa fille infortunée, devaient voir la plupart de leurs courtisans les abandonner avec d'autant plus d'empressement qu'ils avaient obtenu plus de faveurs. La magistrature, tout en perfectionnant la législation, vendait ouvertement l'injustice, et, d'autre part, ajoutait à l'horreur des exécutions capitales. Le luxe, le goût des plaisirs matériels avaient aussi gagné la bourgeoisie, mais cette classe conservait le culte des institutions qui faisaient sa force, et cet amour perpétuait en elle des vertus qui neutralisaient en partie ses défauts.

A mesure que tant d'éléments déplorables gagnaient du terrain,

une réaction en sens contraire envahissait les esprits sérieux. Le zèle religieux se manifestait de nouveau; les communautés se réformaient, et l'on fondait des congrégations basées sur des règles plus sévères. Cette recrudescence d'ascétisme fut favorisée par Isabelle de Portugal, l'épouse délaissée de Philippe le Bon. Atteinte dans son repos par les dissensions qui s'élevaient fréquemment entre son mari et son fils, blessée au cœur par des infidélités sans nombre, la duchesse de Bourgogne aimait à chercher le repos dans les solitudes des cloîtres. Cette disposition de son esprit, qui ne fut pas sans influence sur le caractère sombre et rigide de Charles le Téméraire, se manifesta surtout dans les dix dernières années de la vie du duc Philippe. Ce prince avait alors vaincu tous ses ennemis; il avait dompté ses redoutables Flamands. La paix régnait dans ses États, mais il n'existait aucune amitié parmi ceux dont il était constamment environné.

Il est peu douteux que Roger ait échappé à l'influence rigoriste dont nous venons de signaler les progrès. Pieux comme il l'était, attaché par des liens étroits à l'ordre des Chartreux, où florissaient alors le zèle pour la discipline et le goût des travaux littéraires, porté au recueillement par la perspective d'une fin prochaine, il dut éprouver des sensations qui influèrent sur sa manière de travailler. Il paraît avoir toujours affectionné les sujets tristes ou terribles, et, pendant son voyage en Italie, cette disposition d'esprit fut sans doute encore accrue par la vue des œuvres d'Andrea Del Castagno, esprit sauvage, artiste amoureux des physionomies effrayantes, des scènes cruelles. Andrea a peut-être inspiré l'auteur du Martyre de saint Érasme, de Louvain; son exemple a peut-être poussé Jérôme Bosch dans les champs que son imagination a si largement explorés, et qui s'éloignent tant du paisible horizon où trônent les Van Eyck. Jusqu'à quel point Roger a-t-il marché dans la même direction, pendant la dernière période de son existence ? C'est ce que nous pourrions mieux apprécier, si nous connaissions le tableau dont l'exécution l'occupait alors fort longtemps.

Le 16 juin 1455, l'abbé de Saint-Aubert à Cambrai, Jean Robert, fit accord avec « maistre Rogier de le Pasture, maistre ouvrier de paincture de Bruxelles, » pour l'exécution d'un tableau qui devait avoir cinq pieds en carré, et être garni de deux volets, mais auquel le peintre, « pour le bien de l'œuvre, » donna d'au-

tres dimensions : six pieds et demi de haut et cinq de large. Cette production de Roger fut achevée à la Trinité, en 1459, et fut payée 80 ridders d'or, à 43 sous 4 deniers la pièce, monnaie de Cambrai. L'abbé donna en outre 2 écus d'or de 4 livres 20 deniers tournois, à la femme et aux ouvriers de Roger, et 9 livres 15 sous 10 deniers tournois, plus 2 mencauds d'avoine, au clerc Jennin de Montigny, qui alla chercher le tableau à Bruxelles, et au charretier Gillot de Gongnelieu du Ronqer, qui le transporta à Cambrai, sur un chariot attelé de trois chevaux. Avant de le placer, on le posa sur des tréteaux, les 19 et 20 juin, afin de s'assurer de l'endroit où il produirait le meilleur effet; puis on chargea le fondeur Jean Cachet d'exécuter, pour 10 écus de vingt livres, un candélabre de cuivre, à cinq branches, qui fut placé devant le tableau, trois jours après l'Assomption (18 août). Depuis, le prélat chargea « Hayne, jone pointre » (peut-être Hans Memling), du soin de peindre le cadre du tableau, le couronnement qui le surmontait, et « jusques as cayères (ou stalles) de cuer; » il lui paya ce travail 60 sous (1).

(1) M. DE LABORDE, ouvrage cité, t. Ier, p. LIX, a donné un texte curieux où se trouvent ces détails; il l'a puisé dans les *Mémoriaux de l'abbaye de Saint-Aubert*, que l'on doit à l'abbé Robert lui-même et à quelques-uns de ses successeurs. M. Pinchart, se trouvant à Lille, a pris de ce texte une nouvelle copie et a bien voulu en disposer en ma faveur :

« Le xvi^e de juing l'an LV, je Jehan abbé marchanday à maistre Rogier de le Pasture, maistre ouvrier de paincture de Bruxelles, de faire 1 tableau de v piez en quarrure à 11 huyseoires, de telle devise que l'ouvrage le monstre. Se furent les devises faites à plusieurs fois et ossi il fist ledit tabliau de vi piez et demi de hault et de v piez de large pour le bien de lœvre, lequel tabliau fut parfait à le Trinité l'an LIX, se cousta en principal III^{xx} ridders d'or de xliii s. iiiii d. la pièce, monnoye de Cambray, dont il fu tous payez du nostre à plusieurs fois.

Se fu donné à se femme et à ses ouvriers quant on l'amena 11 escus d'or de iiiii livres xx d. t.

Se fu admenez cheens par le kar Gillot de Gongnelieu du Ronqer le première sepmaine de juing l'an LIX, se cousta en voitues (sic) à iii chevaux, à fardeler, à Bruxelles en winages, cauchies, eu despens dudit carton et de Jennin de Montegni, clerc de cheens, que y furent, ix lb. xv s. x d. t. et ij menc. d'avoine de xxii g. et fu cheens admenez le viij^e de juing LIX.

Item donné à Pierart Rencon, questier, Jehan Senvin, entailleux, et Martin le voirier, pour avoir assis ledit tannelet en cuer sur liestaux les xix^e et xx^e de juing pour avoir ses vewes et pour scavoit où on le porroit assir plus plaisement, iiiii par. pour aller dejeuner.

Item pour audit P. Remon (sic) le vi^e d'aoust LIX pour une repase et une

Zuane Ram, collectionneur vénitien du xvi^e siècle, possédait un panneau offrant le portrait de Roger, qui l'avait peint lui-même, à l'huile, vers l'année 1462 (1). Ce fait a été argué de faux, lorsque le nom de Roger de Bruxelles paraissait devoir être attribué au Roger Vanderweyden de Van Mander (2); l'erreur, on le voit, est du côté des critiques. On a publié à Anvers, en 1570, une série de portraits des plus anciens peintres flamands. Roger y figure le quatrième, après les deux Van Eyck et Jérôme Bosch. Il est vêtu d'une robe longue, bordée de fourrures; la partie postérieure du bras porte une seconde manche, ouverte sur le côté, et attachée à la première manche par deux pattes à boutons. La tête et le cou sont nus, les cheveux courts. La figure offre une teinte de mélancolie. Les traits ne sont pas beaux : des yeux légèrement hagards, un gros nez, une bouche ayant la lèvre supérieure assez forte, des pommettes saillantes, forment un ensemble peu gracieux. Sur le côté on remarque un petit tableau cintré: la Vierge tenant le corps de Jésus-Christ sur ses genoux, un des sujets favoris de Roger; plus bas, une espèce de nœud indique probablement la marque dont se servait le peintre (3).

Roger ne fut pas en Italie pendant toute l'année 1462, car on le retrouve, à cette époque, à Bruxelles, où il évalua à 160 livres de 40 gros deux statues peintes : Saint Philippe et Sainte Élisabeth, que Pierre Coustain, peintre et valet de chambre

liste de bos mis et assis desoubz et deseure ledit tableau, 1 lyon d'or de LI S. t.

Item marchandé à Jehan Cachet, fondeur, de faire et assis 1 candeleiz de kevre à v candelez devant ledit tableau par le manière qu'il est à veyr s'en heult par marquiet fait en tasque, x escus de xx lb. t. payez le XVIIIJ d'aoust LIX.

Il fu depuis payet à Hayne jone peintre pour poindre autour dudit tableau le liste et le deseure et jusques as cayères du cuer, LX sous du nostre. » *Mémoriaux* cités, p. 221.

(1) MORELLI, p. 78.

(2) PASSAVANT, *Lettre à M. Delepierre, l. c.*, p. 228.

(3) *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies, eorum nempe qui vita functi hac praestantiss. arte immortalitalis nomen sibi vindicarunt, una cum doctiss. dom. Lamponii elogiis (Antverpiae, 1570, petit in-f.)*. Ces portraits avaient été gravés par Jérôme Cock, peintre anversois. VAN MANDER (t. 1er, pl. V, n° 5), a publié un portrait de son Roger Vanderweyden. — Le portrait de maistre Rogier, painctre de grand renom », fait partie d'une collection de portraits au crayon noir, exécutée au xvi^e siècle, et que l'on conserve à la Bibliothèque publique d'Arras (codex n° 9442). Voyez, à ce sujet, les *Bulletins de la commission royale d'histoire*. II^e série, t. V. p. 86.

de Philippe le Bon, avait exécutées pour le palais ducal (1).

Ce fait est le dernier acte de sa vie qui nous soit connu. Deux ans après, sa carrière se termina, et on l'ensevelit sous les voûtes imposantes de Sainte-Gudule, près du baptistère où, sans doute, l'onde sacrée s'était épanchée sur son front. On grava sur son tombeau l'inscription suivante :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
 Qui rerum formas pingere doctus eras.
 Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
 Artificem similem non reperire timet.
 Ars etiam mœret, tanto viduata magistro,
 Cui par pingendi nullus in arte fuit.

« Sous cette pierre, Roger, tu reposes sans vie, toi, dont le pinceau excellait à reproduire la nature. Bruxelles pleure ta mort : elle craint de ne plus revoir d'artiste aussi habile. L'art gémit aussi, privé qu'il est d'un grand maître, que nul n'a égalé (2). »

Christyn rapporte cette inscription tumulaire, et dit ailleurs qu'on doit à Roger les magnifiques vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, dans la collégiale. Il commet là une grave erreur, comme on l'a déjà fait remarquer (3). Des données précises, recueillies dans les archives du chapitre de Sainte-Gudule, ont fait connaître dans le plus grand détail les artistes qui ont travaillé à chacune des fenêtres de la chapelle (4).

Il y a quelques années, nous avons découvert aux Archives du royaume un document qui détermine, d'une manière précise, l'époque de la mort de Roger. Le prévôt du couvent de Coudenberg, à Bruxelles, y reconnaît avoir reçu vingt *peters* d'or pour acheter des rentes, à charge, pour lui et ses successeurs, de célébrer l'anniversaire de feu maître Roger Van der Weyen, peintre, et de sa veuve, Élisabeth Goffaerts. Cet acte est daté du 5 octo-

(1) M. DE LABORDE, ouvrage cité, p. 479.

(2) SWEERTIUS, *Monumenta sepulcralia*, p. 284. — CHRISTYN, *Basilica Bruxellensis*, t. 1, p. 130. — ROMBAUD, *Bruxelles illustré*, t. 1, p. 336.

(3) ROMBAUD, *l. c.*, p. 132. — L'auteur d'une brochure intitulée : *Description des peintures sur verre à l'instar des anciens* (Moniteur belge, du 7 septembre 1841), s'est également trompé en citant, comme l'auteur présumé des fenêtres du chœur de l'église de Sainte-Gudule, le peintre Roger, dont il fixe la mort à l'année 1477. Où cette date aurait-elle été puisée ?

(4) *Histoire de Bruxelles*, t. III, p. 262.

bre 1464 (4). Le 20 octobre 1477, Élisabeth Goffaerts, *veuve de Roger Van der Weyden*, constitua, au profit de son neveu, Henri Goffaerts, chanoine de Coudenberg, une rente de quatre florins du Rhin (*overlantsche Rhinsche guldenen*), hypothéquée sur une rente, plus forte, due par la ville; par contre, le chanoine s'engagea à dire, toutes les semaines, une messe pour l'âme de la donatrice et de son mari défunt, à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère (2). Deux anciens registres, appartenant aux archives de l'ex-collégiale de Sainte-Gudule, nous apprennent que l'anniversaire de Vanderweyden se célébrait le 16 juin, et que ses dépouilles mortelles et celles d'Élisabeth avaient été confiées à la terre devant l'autel de Sainte-Catherine, dans le pourtour du chœur. L'autel de Sainte-Catherine devait sa fondation à un doyen de l'église de Sainte-Gudule et datait de 1259; il se trouvait dans ce que l'on appelait alors le *nouvel œuvre* (3) et

(1) « Copie van der Quitantien gegeven meesters Rogiers Van der Weyen scilders weduwen als van huer beyde jaergetide.

Wy G. Strael by der gedoege ons heeren proefst des cloesters van sinte Jacops op 't Coudenberch in Bruesele d'ordenen Sinte Augustyns in de bisdomme van Cameryck, doen cont allen den ghenen die dese iegewoirdege letteren selen zien oft hoeren lesen, dat wy ontfangen ende gebuert hebben in ghereeden penningen om erffelike rinten mede te coepene twintich gulden peeters elken te iiii stuivers vi deniers groote Brabants gerekent, voer welke somme voirscreven wy geloeven voer ons ende onse nacomelingen tewigen dagen djaergetide te celebreren ende te doen in ons kerken voirgenoemde van WILEN MEESTER ROGIEREN VAN DER WEYEN SCHILDER ende Jouffrouw Lysbetten Goffaerts synder weerdinnen. Ende des torconden hebben wy proefst bovengenoempd onsen zegele aen dese jegewoirde letteren doen hangen. Gegeven int jaer ons Heeren dusent vier hondert vier ende t'sestich, op ten vyffsten dach der maent van octobri » (*Cartulaire provenant de l'abbaye de Coudenberg et intitulé: Varia documenta hujus abbatiae, de l'année 1444, fol. 73 v°*).

(2) Autre cartulaire des mêmes archives. Le 29 avril 1479, la ville de Bruxelles paya au couvent 10 sous de gros, pour les messes fondées par feu la veuve Vanderweyden, à l'autel de Sainte-Barbe; un payement semblable fut fait le 12 novembre suivant. *Compte du couvent*, pour l'année allant de la Noël 1478 à la Noël 1479, fol 51, aux Archives du royaume. — D'après ces documents on peut juger combien Pilkington était loin de la vérité, lorsqu'il fixait l'époque de la naissance de Roger de Bruges à l'année 1366 et la date de sa mort en 1418. *Dictionary of painters*. London, 1829.

(3) Altare quod de novo ibidem fundavit in novo opere, ad honorem Dei et beatæ Catharinæ. *Archives de Sainte-Gudule*. Dans un registre de cette église, datant de l'année 1480, et intitulé : *Anniversaria totius anni et festa*, on lit, sous la date du 16 juin : « Magis ter Rogerus Vanderweyden, 10 schell. terciatim sel. capni (capel-

fut abattu, en 1532, avec la chapelle dont il était l'ornement et trois autres chapelles, pour la construction du chœur du Saint Sacrement. Il est à présumer que la pierre sépulcrale de Roger fut alors déplacée; c'est pourquoi les épitaphiers la mentionnent comme se trouvant dans la nef.

La mémoire de Roger se recommande à nous, à plus d'un titre. Il joignait à un talent hors ligne les plus douces qualités du cœur. Son âme compatissante accueillait favorablement les plaintes des malheureux, et cette main qui créait des merveilles en distribuait généreusement le produit. C'est ce qu'attestent les vers suivants, où Lampsonius chante la gloire de notre peintre :

ROGERO BRUXELLENSI PICTORI.

Non tibi est laudi, quod multa et pulchra, Rogere,
 Pinxisti, ut poterant tempora ferre tua,
 Digna tamen, nostro quicumque est tempore pictor
 Ad quæ, si sapiat, respicere usque velit.
 Testes picturæ, quæ Bruxellense tribunal
 De recto Themidis cedere calle vetant :
 Quam, tua de partis pingendo extrema voluntas
 Perpetua est inopum quod medicina fami ;
 Illa reliquisti terris jam proxima morti.
 Hæc monumenta poli non moritura micant.

Voici la traduction, quelque peu libre, de cette poésie emphatique, dont l'idée principale est empruntée à l'épithaphe de Fra Angelico (1) :

« AU PEINTRE BRUXELLOIS ROGER.

« Roger, tu as peint beaucoup de beaux tableaux, aussi bien que ton époque le permettait, mais dignes cependant d'être étudiés par tout peintre de notre temps. Telles sont les peintures

lani). » Un *registre de sépultures* porte: « Magister Rogerus Vanderweyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor Sinte-Catelynen autæer, onder eenen blauwen steen. »

(1) Le lecteur jugera si cette remarque est fondée. Voici l'épithaphe du célèbre Florentin :

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles ,
 Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam :
 Altera nam terris opera extant, altera coelo,
 Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ.

VASARI, *l. c.*, t. IV, p. 40.

qui empêchent le tribunal de Bruxelles de s'écarter du sentier de la justice. Mais ce qui est bien plus glorieux pour toi, c'est que ta dernière volonté a assuré au pauvre une ressource contre la faim, legs qu'au lit de la mort tu as laissé à la terre. Voilà un monument dont la splendeur ne se ternira jamais (1).
»

Nos recherches pour découvrir le testament de Roger ont été infructueuses; nous n'avons pas, non plus, retrouvé de traces de ce fait avancé par Van Mander, qu'une reine ou grande dame, dont il exécuta le portrait, lui donna une dîme ou redevance en grains, comme témoignage de sa satisfaction. Il ne gratifia de ses dons, à notre connaissance, aucune maison religieuse, si ce n'est la chartreuse de Hérinnes, et, selon De Vadder, celle de Scheut, qui avait été fondée de son temps (2).

Ces derniers faits témoignent de l'aisance dont le peintre jouissait. Ses nombreux travaux durent lui rapporter beaucoup d'argent. Vingt années avant sa mort, il possédait déjà à Bruxelles, rue de l'Empereur, une habitation avec une grande porte, et une partie de la petite maison contiguë, formant le coin de la Montagne de la cour. Cette dernière propriété était grevée, au profit des pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule, d'une rente de 48 livres *payement*, dont on paya la moitié, depuis l'année 1444 jusqu'en 1465, au nom de maître Roger le peintre, *meester Rogier scildere*. Les livres de comptes où nous avons puisé ce détail ajoutent parfois le mot *aldair*, ce qui donne à entendre que Roger habitait là; ailleurs on indique le nom de famille du peintre : on l'y nomme *meester Rogieren Van der Weyden*. En 1443 et antérieurement, c'était la femme de Guillaume de Heersele qui payait la rente dont il est ici question; après Roger, elle fut acquittée : de 1466 à 1491 et de 1494 à 1498, par ses fils (*meesters Rogiers oer Vanderweyden* ou *Vanderweyen*); en 1492 et 1493, par Pierre Vanderweyden, et, de 1499 à 1539, par une personne du même nom, à qui on donne alors la qualification de maître, et à qui succède, en 1540, la veuve de Jean Walravens (3).

(1) *Pictorum effigies*, l. c.

(2) DE VADDERE, dans son *Historia monasterii nostrae Dominae de Gratia, ordinis Carthusiensis*, mentionne, parmi les bienfaiteurs du couvent, « Rogerus de Pascua sive Weydius, pictor, civis Bruxellensis, cujus egregia et rara sunt opera picturae quatuor quæ in curia civium cernuntur. »

(3) « Meester Rogiers kinderen ende weduwe Vanderweyden en Aert geheeten

De nos jours, plus rien, à Bruxelles, ne rappelle l'hôte illustre qui a honoré la rue de l'Empereur par son séjour et, très-probablement, par sa mort. Quatre siècles ont passé sur l'habitation où tant de chefs-d'œuvre ont été conçus et exécutés. Comment retrouverait-on aujourd'hui, dans les constructions insignifiantes qui l'ont remplacée, l'atelier où tant de brillants élèves ont successivement étudié la peinture sous l'héritier du talent des Van Eyck, où Memling a essayé sa palette immortelle, où Herlen et Schöngauer sont venus chercher les leçons qu'ils répétèrent plus tard aux artistes de la Haute-Allemagne, et où, peut-être, Antonello de Messine a surpris le secret qui devait le rendre si célèbre en Italie ?

Rampaerts van hueren huysen, gronden ende toebehoerten gelegen aen Scantersteen, tusschen de woeninghe ende groete poerte meester Rogiers Vanderweyden nederwaerts in deen zyde, ende de straete geheeten den Langen Steenwech die van Scantersteen tot Coudenberghe waert opgaet, in dandere zyde, jaerlycx erffelycx half te sinte Jansmisse ende half te Kersmisse, XLVIII lb. payments. » *Registre des pauvres de Sainte-Gudule*, n° 230, fol. 14 v°, aux Archives des Hospices de Bruxelles.

III

Il y a quelques années, on ne connaissait aucune œuvre authentique de Roger. La confusion introduite par Van Mander avait eu pour résultat de dérouter complètement les critiques. Roger, d'ailleurs, paraît n'avoir signé que rarement ses tableaux. Depuis le xvii^e siècle, on méconnaissait tout à fait l'importance de l'action qu'il exerça sur ses condisciples et sur ses nombreux élèves; son nom s'était donc effacé devant ceux de Jean Van Eyck et de Memling. La plupart de ses productions furent longtemps attribuées à l'un ou à l'autre de ces hommes éminents, circonstance qui en proclame déjà la valeur.

A M. Passavant revient l'honneur d'avoir entrepris, le premier, des études critiques sur notre peintre. L'examen d'un tableau provenant de Florence lui servit à retrouver la manière de Roger, qu'il reconnut encore dans plusieurs autres toiles conservées en Allemagne. Vers le même temps, M. Nieuwenhuys restitua à Roger trois beaux tableaux qui faisaient partie du cabinet du roi Guillaume II, et, depuis, l'œuvre du grand artiste bruxellois n'a cessé de s'enrichir au détriment de ceux de son maître et de son élève principal. Ce que l'on connaît de lui, actuellement, soit par des mentions historiques, soit par suite d'inductions plus ou moins fondées, constitue un ensemble de travaux tel que la vie d'un homme y suffirait difficilement. A celui qui sait apprécier le fini extrême des productions de la première école flamande, Roger apparaît comme un de ces travailleurs infatigables dont tous les instants sont consacrés à l'accomplissement d'une tâche acceptée avec amour. Cependant, tout en lui reconnaissant ce rare mérite, on ne peut se refuser à admettre qu'il trouva des aides zélés dans ses élèves. Ainsi s'explique l'extrême ressemblance que tous les critiques signalent entre quelques-unes de ses productions et celles de Memling.

Roger ne s'est pas renfermé dans le cercle étroit d'une spécialité et n'a pas toujours affectionné la même manière, ni les mêmes procédés. Selon Van Mander, il peignit, tantôt avec des couleurs à la

colle ou au blanc d'œuf, tantôt avec des couleurs à l'huile. Parmi ceux de ces ouvrages que Facius mentionne, il y en avait deux sur toile (1); quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, on ne paraît pas en avoir fait usage avant lui dans les Pays-Bas, au moins pour les tableaux de chevalet. Quant à sa manière, elle s'est ressentie des milieux différents dans lesquels il a vécu : ses voyages d'Italie la modifièrent nécessairement. On le voit, le plus souvent, peintre d'histoire religieuse, et quelquefois, portraitiste ou peintre de genre; ici, il décore de miniatures un manuscrit; là, il déroule de grandes compositions sur les murailles d'un oratoire ou d'une église. Il est aussi paysagiste, en ce sens qu'il aime à encadrer ses sujets dans un beau site ou dans une vue de ville, soigneusement exécutée.

Nous donnons ici une liste de près de cinquante productions attribuées à Roger, soit par les anciens auteurs, soit par les écrivains modernes. Il en est certainement, dans le nombre, qu'on lui retirera après un nouvel examen; mais qu'importe : une erreur de détail ne détruit pas l'effet de tout un ensemble d'observations successivement coordonnées entre elles. Malheureusement, le meilleur moyen d'en constater l'exactitude et de sanctionner les idées émises par la critique rencontrerait d'immenses difficultés. Pour vérifier l'authenticité des tableaux des anciens maîtres, les gouvernements devraient s'entendre, et, avec le concours des administrations, du clergé, des particuliers, former successivement une exposition spéciale des œuvres de chaque grand peintre. Que d'utiles enseignements ressortiraient d'une pareille combinaison ! L'histoire de l'art ferait plus de progrès en un jour qu'elle n'en a fait jusqu'à présent par année. Mais, admettre la possibilité de la réalisation de cette idée, serait s'exposer à passer pour un utopiste. Trop d'intérêts se prétendraient lésés ! Espérons toutefois.

Afin de mettre de l'ordre dans une énumération où le champ de l'hypothèse est si vaste, nous avons adopté un système de catégories qui, nous le pensons, permettra de contrôler, mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, les précédentes descriptions des tableaux de Roger, descriptions auxquelles nous avons fait de nom-

(1) Ejusdem sunt nobiles in linteis picturæ. FACIUS, cité par M. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t. II, p. 187.

breux emprunts, et dont plusieurs sont traduites ici de l'allemand, pour la première fois (1).

Au Moyen-âge on aimait à décorer de peintures les parois intérieures des édifices. On connaît depuis longtemps deux conventions par lesquelles des peintres gantois s'engagèrent, en 1419, à restaurer et à peindre à l'huile les peintures murales de la maison échevinale de Gand, et, en 1425, à en exécuter d'autres dans la chapelle de Notre-Dame, à l'église Saint-Sauveur de la même ville. Tout récemment, on a découvert, également à Gand, une oeuvre identique, qui date de 1448; depuis longtemps, elle était cachée sous une épaisse couche de badigeon. Ainsi que l'a expliqué M. de Busscher, dans une Notice lue à l'Académie royale de Belgique, c'est une véritable peinture à l'huile, exécutée sur un enduit à la chaux. De ce genre étaient aussi deux œuvres de Roger : la *Chapelle* peinte par lui dans le palais des comtes de Flandre à Bruges et dont parle Albert Dürer (2), et le magnifique *Oratoire* qu'il décora de la même manière, à Bruxelles, selon Facius (3).

Dans la biographie écourtée dont Roger de Bruges a fourni le sujet à Van Mander, celui-ci attribue à notre peintre des travaux analogues, à cette différence près que la matière sur laquelle ils étaient exécutés n'était pas la même : « A cette époque, dit l'artiste écrivain, on avait encore l'habitude de garnir, comme de tapisseries, les salles de vastes toiles sur lesquelles étaient peintes de grandes figures avec des couleurs à la colle ou au blanc d'œuf. En cette sorte d'ouvrages, Roger était un excellent maître, et *je crois avoir vu* de lui, à Bruges, plusieurs de ces toiles qui étaient merveilleuses pour le temps et dignes d'éloges, car, pour exécuter de grandes figures, il faut avoir du génie et posséder à fond la science du dessin, dont les défauts

(1) Les sources dont nous nous sommes surtout servi, dans les pages qui vont suivre, sont : PASSAVANT, *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande*, dans le *Messenger*, années 1841, p. 313, et 1842, p. 215; — MICHIELS, *I. c.*, t. II, p. 189-194, 210-213, 272-277, 283, et t. III, p. 390-420; — WAAGEN, *Nachträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des XV^{ten} und XVI^{ten} Jahrhundert*, dans le *Kunstblatt*, de 1847, n° 43 (traduit dans la *Renaissance*); — FORSTER, ouvrage cité, p. 85 et suivantes.

(2) Do sahe ich Rudigers gemahlt Cappeln.

(3) Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit, absolutissimi operis.

son beaucoup moins apparents dans les peintures de moindre dimension. » En effet, on a cru remarquer dans une Adoration des Rois, de la Pinacothèque de Munich, le résultat des habitudes contractées par le maître en travaillant, à la détrempe, à des cartons pour tapis. Dans ceux-ci, les couleurs doivent être moins fondues et les contours plus accusés que dans la peinture à l'huile. Roger se sera accoutumé à cette manière, comme il arrive aux artistes qui se sont longtemps occupés de fresques (1).

Si l'on en croit une assertion dont l'exagération même est de nature à inspirer de grandes espérances aux amis des arts, les greniers du Palais royal de Madrid recèlent assez de tapis pour en couvrir la route conduisant de cette ville à l'Escorial. Il y a quelques années, on en a exposé un certain nombre, choisis parmi les plus beaux et les plus renommés. Dans cette exhibition figurent de grandes compositions de Roger de Bruges. Des écrivains du xvii^e siècle les désignent sous le nom des *Sept Péchés*. Cette dénomination convient au tapis intitulé *l'Infamie* : la personnification de ce vice, entourée de la Trahison, du Scandale, de l'Ignorance, de tout un cortège sinistre, gravite dans le ciel comme une planète de malheur, et répand sa funeste influence sur un groupe de grands coupables, parmi lesquels on remarque Jézabel, Sardanapale, Néron. Les autres symbolisent plutôt des idées nobles ou bienfaisantes, telles que la Sagesse divine, la Foi, la Noblesse religieuse et civile, la Prudence, la Justice, la Gloire, le Bonheur, l'Honneur. A ces œuvres splendides se rattachent huit autres tapisseries de grand prix, admirablement tissées, et où l'or et l'argent rehaussent l'éclat des couleurs, la finesse de la laine; on y voit représentée *l'Apocalypse* (2).

Lorsque, en 1613, après la mort du duc d'Aerschot, on dressa l'inventaire des meubles qui se trouvaient à son château de Beaumont et que l'on voulait transporter à Bruxelles, on y trouva : « six peintures, de forme ronde, sur bois, avec leurs molures peintes, dorées et écrites en lettre d'or chacune une histoire qu'elles représente, représentant icelles l'histoire de Joseph. Le tout peint à l'huile, fort proprement et artificiellement, et,

(1) PASSAVANT, *Recherches sur l'ancienne école de peinture flamande*, 1. c , année 1841, p. 315.

(2) *Kunstblatt*, de 1853, p. 453.

comme les at jugiet le peindre Novilliers, de la propre main de maistre Roger (1). » Comme second exemple d'un sujet emprunté à l'Ancien Testament, nous rencontrons, parmi les œuvres attribuées à notre peintre, un épisode assez scabreux. Dans le Musée royal de Stuttgart, on voit *Bethsabée au bain*, figurée en entier et de grandeur naturelle. Ce tableau, selon M. Waagen, est bien peint, bien composé, et, en outre, très-bien dessiné, eu égard au temps où vivait l'artiste. A l'arrière-plan apparaît David.

Tout récemment, on a produit en public, pour les expositions de la gilde de Saint-Luc, à Anvers, un tableau qui était relégué dans la sacristie de l'église de Notre-Dame. Il est divisé en deux parties, représentant, la première, les *Épousailles de la Vierge*; la seconde, une scène dont le sujet n'est rien moins que clair. On y voit un vieillard qu'on amène devant un évêque et qui semble vouloir se retirer; sur l'avant-plan sont prosternés deux personnages, dont l'un courbe tout à fait la tête et dont l'autre présente un rameau. Dans les *Épousailles*, la Vierge s'offre à nous la tête ornée d'une couronne; sa magnifique chevelure blonde se déploie sur ses épaules. C'est un prélat catholique qui la marie à saint Joseph, dont l'humble apparence contraste avec la sienne. Un grand nombre de témoins assistent à la cérémonie; ici, c'est un bourgeois en robe de brocart; là, des femmes à la tête entourée d'un drap blanc ou noir; plus près du spectateur, de jeunes filles, à la robe verte, aux cheveux formant de longues tresses. Les costumes sont évidemment ceux du milieu du xv^e siècle; la vigueur et la sagesse du coloris, l'expression réellement vivante des physionomies, le fini de tous les accessoires, donnent de la valeur à ce panneau, qui est bien certainement de la même main que le tableau des *Sept Sacrements*, que nous décrirons plus loin. La première scène se passe dans la nef d'une splendide église gothique, dont le portail sert de théâtre au mariage de la Reine des anges; à côté de ce portail, la vue s'étend sur un intérieur de ville, et, au fond, sur un paysage. Les rédacteurs des catalogues des expositions citées attribuent ce tableau à Vanderweyden, mais n'en disent que quelques mots.

L'*Annonciation* est un des sujets du Nouveau-Testament que

(1) *Archives judiciaires de Mons* (note communiquée par M. Pinchart).

les peintres brugeois ont affectionné. D'ordinaire, ils traitent cette scène mystique avec une grâce, une naïveté véritablement angélique. On peut ranger parmi les plus belles compositions de ce genre un petit panneau que M. Van Ertborn acheta en Allemagne, vers l'année 1834, et qui n'a guère plus de huit pouces de hauteur sur cinq de largeur. La Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu gothique, en face d'une fenêtre entr'ouverte, se retourne à l'approche du messager céleste. Celui-ci, tenant un sceptre à la main, s'approche d'elle avec respect. Une petite colombe plane au-dessus de la future mère du Sauveur. Sur le devant on remarque un vase rempli de fleurs. « Le coloris de ce tableau est aussi vivant, aussi frais que celui d'aucun tableau de ce temps; son ton argenté n'a aucun rapport avec celui des autres peintres connus... On n'y trouvera aucun contour roide. Les ondulations ont toutes un mouvement naturel. Sous le rapport des draperies, ce petit tableau pourrait être considéré comme un modèle, s'il n'y avait les plis anguleux du bas du manteau de la Vierge, qui font disparate avec la légèreté des autres draperies (1). » On s'accorde aujourd'hui à classer l'*Annonciation*, du Musée d'Anvers, parmi les œuvres de Roger.

On a regardé comme une production de ce maître la *Naissance du Christ*, avec volets représentant l'*Adoration des Anges* et les *Trois Anges apparaissant à Abraham*, triptyque qui fut peint pour l'église de Middelbourg en Flandre, par ordre de Pierre Bladelin, le fondateur de cette petite ville, mort en 1472. Malgré l'opinion d'éminents critiques allemands, on devra dorénavant, paraît-il, comprendre ce tableau parmi les œuvres de Memling, car il offre une étonnante ressemblance avec une œuvre signée par lui, représentant le même sujet, et que l'on conserve encore à l'hôpital Saint-Jean, à Bruges. L'église paroissiale de Middelbourg possède de la Naissance du Christ une copie, datant du xvi^e siècle, à ce qu'il semble; l'original appartient au Musée de Berlin, pour lequel M. Waagen l'acheta, de M. Nieuwenhuys, et non pas, comme on l'a toujours répété, de M. Andries, alors curé de Middelbourg (2).

(1) M. VAN LOKEREN, dans le *Messenger des sciences et des arts de la Belgique*, année 1832, p. 1 ; avec une gravure exécutée à Carlsruhe.

(2) Voyez, à ce sujet, une rectification insérée par M. ANDRIES lui-même dans le *Messenger des sciences historiques*, année 1855, p. 69.

Si l'on met en question la paternité de l'œuvre dont nous venons de parler, il faudra en agir de même pour un grand tableau qui ornait jadis l'église Sainte-Colombe à Cologne, et qu'on voit actuellement à Munich. On remarque entre l'une et l'autre de ces créations des rapports frappants. Toutefois, la description détaillée et savante qu'a donnée M. Forster de la seconde de ces compositions, ne permet guère d'y reconnaître la main de Memling. Le catalogue de la Pinacothèque l'attribue à Van Eyck, et elle a été lithographiée par N. Stricxner. « Par sa grandeur et sa disposition, on pourrait la regarder comme l'œuvre la plus importante de Roger, quoique, en l'examinant, on en arrive à conclure que, pour les dimensions considérables, la connaissance de la nature n'était pas, chez cet artiste, en rapport avec son talent pour disposer un ensemble et imprimer aux personnages un cachet individuel. Dans l'*Annonciation*, l'ange est vêtu d'une draperie blanche et de vêtements bleus. Marie fait un léger mouvement comme si elle voulait se lever du prie-Dieu sur lequel elle est agenouillée, mais rien, dans son attitude ni dans ses traits, ne trahit la surprise ou l'humilité. Par la fenêtre entrent des rayons d'or et avec eux une petite colombe. Un lit de parade, à draperie de soie rouge, et à courtine de damas d'or, contraste avec la simplicité du restant de l'ameublement.

Le panneau central représente l'*Adoration des Rois*, qui a lieu dans un bâtiment en ruine, au-dessus duquel scintille l'étoile conductrice. Un soin tout particulier a été apporté à l'exécution du paysage. La mère et l'enfant sont dessinés mollement, mais les trois rois offrent une gradation d'expressions toute particulière. Tandis que le plus âgé baise avec ardeur les petites mains du Christ enfant, le deuxième, à demi agenouillé, présente son offrande, et le troisième, debout, prend la sienne des mains d'un serviteur. Les armes, les vêtements, les dorures étincelantes, les broderies somptueuses, sont reproduits avec une fidélité étonnante. L'humble attitude du pauvre Joseph, qui se tient, un bâton à la main, la tête couverte d'un capuchon, près de l'âne et du bœuf, est véritablement touchante. Derrière lui s'agenouille le donateur, qui paraît âgé de cinquante ans environ, et, à côté de la chaumière en ruine où a lieu l'Adoration, s'élève une église construite dans le style rhénan du xue siècle.

L'autre volet nous introduit dans l'intérieur d'un bâtiment,

dont les murs délabrés sont plutôt de construction romaine ou antique que romane. C'est la *Présentation au Temple*. Marie, sous la figure d'une femme déjà âgée, soutient le Christ, que Siméon reçoit de ses mains et que sainte Anne contemple. Joseph tient modestement un cierge.

Dans cette composition, les mouvements sont quelque peu forcés, l'expression faible, les formes affectées de maigreur et de dureté, la carnation crue. Par contre, l'exécution trahit un maître excellent, et la minutie s'y étend presque jusqu'à la dernière limite.

Dans une autre *Adoration des Rois*, où l'on voit, sur le panneau de droite, *Saint Jean-Baptiste*, sur celui de gauche, *Saint Christophe*, l'amour de la nature se manifeste énergiquement; un sentiment délicat des beautés naturelles y est porté à tel point qu'involontairement on y retrouve l'indice du but principal que le peintre se proposait. Saint Jean apparaît dans une petite vallée, arrosée par un filet d'eau et entourée de rochers. Quant à saint Christophe, il traverse avec l'enfant Jésus un torrent de montagne, dans une gorge ténébreuse. » Cette peinture est ordinairement rangée parmi celles de Memling, et, en effet, les personnages des trois rois trahissent sa manière plutôt que celle de Roger; en outre, l'enfant Jésus, du panneau consacré à saint Christophe, appartient à un autre type que l'enfant adoré dans le panneau principal. Roger et Memling ayant peint ensemble, M. Forster incline à voir ici une production de leurs pinceaux associés. Le tableau a malheureusement beaucoup souffert, par suite de retouches (1).

(1) Au Musée de Madrid, on attribue à l'école de Roger ou de Vandermeire, un triptyque formé de quatre compartiments : *l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'Adoration des Mages*; les volets de ce tableau, qui a 2 pieds 10 pouces de haut sur 3 pieds 10 pouces de large, se trouvaient à l'Escurial, séparés du panneau central (D. PEDRO DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del real Museo*, etc., Madrid, 1843, in-8°, p. 95). Nous citerons à ce propos une composition qui se trouvait jadis à l'autel de la Sainte-Trinité, au couvent de Sept-Fontaines, près de Bruxelles, et qui pourrait bien être rangée parmi les œuvres de Roger : elle représentait *l'Annonciation, la Visitation, la Nativité*, et avait été peinte par un pinceau ancien, mais suave (*antiquo quodam sed dulci opificio depictam*), dit une description du couvent, intitulée *Memoriale benefactorum*, manuscrit du seizième siècle, faisant partie de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Christine de Franckemberghe, qui fut abbesse de Nivelles, de 1435 à 1443, en fit don aux religieux;

Si les *Adorations des Mages*, de Berlin et de Munich, offrent quelque doute sur leur attribution, on ne peut en dire autant d'une série de tableaux où la Vierge apparaît avec son divin Enfant. C'est là un sujet que Vanderweyden a affectionné et qu'il a traité de plusieurs manières différentes, comme l'attestent le tableau du couvent des Carmes de Bruxelles, la Madone mentionnée par Morelli (1), etc. Le banquier Oppenheim, de Cologne, a fait l'acquisition de trois panneaux, qui, de l'abbaye de Flémalle près de Liège, étaient passés dans la galerie de M. Ignace Van Houtem, d'Aix-la-Chapelle. Selon M. Waagen, ce sont trois parties d'un tableau dont le milieu a été brûlé. « Sur le premier, *Marie, rayonnante d'amour maternel, allaite l'enfant Jésus*; ses vêtements blancs et à plis délicats sont drapés de main de maître. Dans le deuxième, *Sainte Véronique*, représentée sous la figure d'une femme âgée, a en main le suaire sur lequel est tracée la face du Christ, peinte en noir et empreinte du plus noble caractère. Enfin, *la Trinité* se trouvait à l'extérieur d'un de ces volets, dont on l'a séparée en le sciant par le milieu. Dieu le Père tient sur ses genoux le Christ mort. La pose du corps du Sauveur est un peu roide, ses formes sont maigres, ses jambes grêles; mais il est peint avec le plus grand soin, en grisaille. Malheureusement les deux dernières parties ont subi beaucoup de retouches. » Le sentiment, aussi bien que le caractère des têtes et la manière de dessiner, particulièrement les mains à doigts effilés, et enfin l'énergie de l'exécution, rappellent si complètement les ouvrages authentiques de Roger, que M. Waagen a cru pouvoir lui attribuer ces volets, bien que M. Passavant les ait considérés comme des productions du Vanderweyden de Van Mander.

Le même écrivain restitue à Roger un petit tableau aussi attribué à Memling et qui est conservé au Musée d'Anvers, collection Van Ertborn : *Marie tenant sur ses genoux l'enfant Jésus bénissant le monde*. « La pensée qui a présidé à la composition est quelque peu guindée; la tête de l'enfant manque de caractère, et, d'un autre côté, les contours sont tracés avec une précision

elle-même y figurait, ainsi que le prieur Henri e Pomerio (ou Vandenbogaerde, prieur, de 1422 à 1431 et de 1454 à 1458) et Élisabeth de Saint-Géry.

(1) Il y a, au Musée de Madrid, une *Vierge tenant l'enfant Jésus et que des anges couronnent*; elle est peinte sur fond d'or. Le catalogue l'attribue à l'ancienne école de Bourgogne (p. 212).

peu ordinaire. Ce qu'il y a de beau dans ce tableau, c'est l'impression de profonde humilité qui se révèle dans la tête de la Vierge (1). »

A la Pinacothèque on voit *Saint Luc peignant la Vierge et l'enfant Jésus*. Le divin groupe est assis dans un bâtiment ouvert, dont les arcades laissent apercevoir une vaste perspective. Les figures sont à peu près de demi-grandeur; elles n'offrent aucune trace d'idéalisme dans les formes, ni dans les mouvements. Le catalogue de la Pinacothèque a rangé cette œuvre parmi celles de Van Eyck, mais les critiques y voient une œuvre de Roger, de sa première époque (2).

Plus remarquable sous tous les rapports est une production conservée à l'institut de Städel, à Francfort. Une grande beauté de formes y relève l'achèvement extraordinaire des détails. *La Vierge debout, portant l'enfant Jésus*, trône sous un dais; à la gauche du spectateur, le peintre a placé saint Pierre et saint Jean, patrons de deux Médicis de ce nom, qui moururent, le premier en 1469, le second en 1463; de l'autre côté, on voit saint Come et saint Damien, les patrons de la puissante famille qui gouverna si longtemps la cité florentine. Le socle porte trois écussons, dont un seul offre encore des armoiries, celles de Florence, qui sont : d'argent à la fleur de lis de gueules. « Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi, dont l'œil est d'abord charmé. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes. On dirait un bocage en miniature, où les lis tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplacent et simulent les futaies ordinaires (3). » Comme il y a toute apparence que ce panneau a été peint vers le milieu du xv^e siècle, on a pensé que Roger l'exécuta lors de son premier voyage en Italie. Ceux qui l'ont examiné se sont refusé à l'attribuer à Memling, à Vandergoes, et plus encore à Jean Van Eyck.

Le Musée de Berlin a hérité, lors de la dispersion de la belle galerie du roi Guillaume II, d'un triptyque représentant trois épi-

(1) WAAGEN.

(2) FORSTER. — Une gravure de ce tableau a paru dans la *Description de la galerie Boisserée*. Selon M. PASSAVANT, il en existe à Madrid une copie, qui vient de Tolède et appartenait à l'infant don Sébastien.

(3) MICHIELS, t. II, p. 192. — *Le Messager*, t. VI, p. 113, a publié un dessin de ce tableau.

sodes de la vie du Précurseur. Ils étaient attribués à Memling et furent, en 1816, apportés d'Espagne à Londres par une personne attachée à l'ambassade anglaise. « La *Naissance de saint Jean Baptiste* et le *Baptême du Christ*, dit M. Waagen, sont deux peintures remarquables, se rapprochant, sous tous les rapports, de l'Autel de voyage de Charles-Quint : grandeur de l'idée, chaleur de coloris, excellence de l'exécution, tout cela s'y retrouve. Elles appartiennent aux premiers temps du maître. Malheureusement la femme qui tient le petit saint Jean est endommagée en partie. Nous suivons ici, ajoute M. Waagen, l'opinion d'Ernest Forster, contrairement à celle de Passavant, qui penche à voir dans ces tableaux des productions de l'école de Roger. »

Dans la *Naissance de saint Jean*, l'épisode a pour théâtre un portique qui laisse pénétrer le regard dans un appartement. Une femme présente le nouveau-né au prêtre Zacharie. Au second plan, sainte Élisabeth apparaît couchée. Cette composition est d'une grande simplicité; le clair-obscur y est ménagé avec une rare intelligence, et, d'autre part, on y remarque une profusion de détails, d'un fini incroyable. Quatre statues de prophètes et six bas-reliefs relatifs à la naissance de saint Jean et du Christ ornent le portique. Tous sont exécutés avec le plus grand soin. Au haut du *Baptême du Sauveur*, Dieu le Père est représenté dans une gloire peinte d'un seul ton, d'un rouge lumineux, et entourée de nuages d'où sort le Saint-Esprit. Le Jourdain coule sous une arcade dont l'archivolte est ornée de quatre statues d'apôtres et de six bas-reliefs à sujets empruntés au Nouveau Testament. Le fond du tableau offre un paysage. Sur la troisième partie du triptyque (la *Décollation*), la fille d'Hérode s'éloigne en emportant un plat sur lequel le bourreau place la tête du Précurseur, dont le cadavre est étendu à ses pieds; les deux personnages détournent leurs regards de ce hideux spectacle. Dans le fond, la princesse place le trophée sanglant sur la table près de laquelle, son père est assis. L'institut de Städel possède une petite copie de cette dernière composition.

Les *Noces de Cana*, tel est le titre d'un tableau que le catalogue du Louvre décrit ainsi (1) : Dans une salle à colonnes, ouverte à

(1) VILLOT, *Notice des tableaux exposés au Louvre*, 2e partie, 6e édition, 1855, p. 323.

gauche, Jésus-Christ et la Vierge sont assis à la table nuptiale, derrière laquelle est une tapisserie où on lit sur un des côtés : *Fili mei date mand(ucare)*. Les lettres tracées sur l'autre côté paraissent être de fantaisie. A gauche, le donateur et son fils agenouillés; à droite, la femme du donateur dans la même position; au milieu, deux serviteurs, dont l'un est agenouillé, tiennent des hanaps qu'ils viennent de remplir à de grandes cruches placées près d'eux. Au second plan, à gauche, un jeune serviteur apportant un plat dans la salle. En dehors, un homme, vêtu de noir et de blanc, regarde à travers les colonnes ce qui se passe dans l'extérieur de la pièce. Tout au fond, de ce côté, des édifices d'architecture gothique.

» Ces *Noces de Cana* proviennent de la collection de Louis XIV; on les a longtemps attribuées à Jean Van Eyck, puis à Memling, et enfin à Vanderweyden; mais l'auteur à qui nous empruntons ces détails y voit une production de l'école flamande, de la fin du xv^e siècle.

Si rien ne nous certifie l'origine de ce panneau, d'autre part aucun indice ne nous dévoile le sort des tableaux de Roger cités par Facius, et notamment des trois suivants : *la Vierge recevant la nouvelle de l'emprisonnement de son fils, Jésus-Christ outragé par les Juifs* et un *Prince en prière*.

Le joyau de la magnifique collection Van Ertborn à Anvers, le tableau dit des *Sept Sacrements*, est aussi regardé comme une œuvre de Roger. MM. Passavant, Boisserée, Waagen, Forster sont d'accord à ce sujet, et leur opinion n'a pas encore trouvé de contradicteurs. M. Michiels a donné de ce chef-d'œuvre une description charmante à laquelle on nous permettra d'emprunter quelques passages :

« Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante, harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sombre demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots; la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni même l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes sereines. L'orgue majestueux ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix menaçante d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles, les

douces litanies des cloîtres doivent seuls y monter vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Memling paraît déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortement accusées ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiments plus vifs, plus élégiaques, y répandent une sorte de poésie intime : les tendresses chrétiennes se font jour de nouveau, comme dans les productions rhénanes...

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha se renouvelle... Madeleine et Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle, elle s'est évanouie dans les bras de saint Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son Fils, et devant eux un ange véritable en adoration. Saint Pierre, saint Paul et saint Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel. Trois compartiments forment ce tableau; sur celui du milieu, le plus étendu, est représentée l'Eucharistie (dont nous venons de parler) : à gauche se déploient le Baptême, la Confession et la Confirmation; à droite, l'Ordre, le Mariage et l'Extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques de Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force. »

Sur chaque pilier de la nef s'étale un écusson : d'or à la croix de gueules. Dans les angles supérieurs et en dehors du tableau,

on remarque deux autres armoiries. Dans l'une, le champ est de sable, semé de fleurs de lis d'or et chargé d'une tour d'argent; deux crosses, de gueules, placées en sautoir, surmontent l'écusson, qui est celui du chapitre épiscopal de Tournai. L'autre armoirie : d'or, au chevron d'azur, chargé d'une croix d'argent, a été d'abord attribuée (sauf la croix) à la famille de Boonem, puis reconnue pour celle de Jean Chevrot, évêque de Tournai, de 1437 à 1467, l'un des conseillers de Philippe le Bon. Le tableau, que l'on attribuait à Van Eyck, et qui fut sans doute peint par ordre de l'évêque Chevrot, fut acheté à Dijon, en 1826, aux héritiers de M. Pirard, le dernier président de l'ancien parlement de Bourgogne; il a six pieds six pouces de haut sur trois de large, et les vantaux trois pieds neuf pouces de haut sur deux de large (4).

Comme ensemble, cette belle production offre de nombreux points de ressemblance avec le *Crucifiement*, du Palais de justice de Paris, dont nous avons déjà donné la description (2). Si, dans l'un, la scène se passe en plein air, et dans l'autre, à l'intérieur d'une église, cette modification n'en prouve que mieux le talent de l'artiste, l'habileté avec laquelle il savait encadrer son sujet principal. Dans l'une et dans l'autre composition, l'histoire sainte et les temps postérieurs apparaissent confondus. Ici, les rues de Paris se montrent à l'arrière-plan; là, le Christ agonise au milieu d'une église ogivale, un de ces beaux temples que l'on bâtissait au xv^e siècle. Si, dans l'un et l'autre tableau, les groupes voisins de la croix nous rappellent le récit des évangélistes, dans tous deux aussi, les personnages plus éloignés appartiennent à des temps postérieurs. Ces considérations nous paraissent assez sérieuses pour mériter l'attention des critiques.

Il pourrait paraître étonnant que le supplice du divin législateur, cet épisode capital du drame de la Passion, n'ait occupé Roger que rarement. En effet, on voit en Espagne plusieurs *Christ à la croix*, que M. Passavant attribue à Roger le jeune; ils sont probablement de l'ancien Roger, ou de ses élèves.

Une *Descente de croix*, dont le pape Martin V fut le premier

(1) DELAET, *Catalogue du Musée d'Anvers*, p. 39. — GENART, *Luister der St-Lucas gilde*, p. 26.

(2) Voyez plus haut, p. 37.

possesseur, et qui est aujourd'hui au Musée de Berlin, a déjà été décrite.

Le même sujet fut peint par Roger, pour la Chapelle-hors-les-Murs, à Louvain, qui avait été fondée en 1373, et qui dépendait du serment des arbalétriers de cette ville. « On y voyait, dit Van Mander, deux disciples placés sur des échelles et occupés à descendre le corps du Christ dans un linceul; Joseph d'Arimathie et un autre (Nicodème) le recevaient dans leurs bras. Sous la croix étaient disposées les Maries désolées, qui pleuraient, tandis que la Vierge, tombant en défaillance, était soutenue par saint Jean, qui se tenait derrière elle. Cette pièce capitale de maître Roger ayant été expédiée au roi d'Espagne, le vaisseau qui la portait fit naufrage, mais elle fut sauvée et, comme elle était soigneusement emballée, elle souffrit peu de dommage et se trouva simplement un peu décollée. A la place de cette peinture, ceux de Louvain en possédaient une copie qu'ils avaient fait faire par Michel Coxie, ce qui témoigne de l'excellence de cet ouvrage. »

Ainsi s'exprime Van Mander, en parlant du second Roger, mais Opmeer, avec plus de justesse, range le tableau de la chapelle de Louvain parmi les œuvres de Roger, l'élève des Van Eyck (1). Dans son curieux travail sur Louvain, Molanus nous apprend que la reine Marie de Hongrie, qui l'acquit des arbalétriers de cette ville, possesseurs de la chapelle, donna en échange, outre la copie faite par son peintre Coxie, des orgues valant 300 florins (2).

Le Musée de Madrid, où l'on a transféré une grande partie des anciennes richesses de l'Escorial, possède aujourd'hui une *Descente de croix*, attribuée à Vanderweyden (n° 1046), et qui répond complètement à la description donnée par Van Mander. Elle est peinte sur fond d'or; le panneau a sept pieds deux pouces de haut, neuf pieds 3 pouces de large. Suivant M. Passavant (3), ce n'est qu'une copie. L'original, à ce que prétend ce critique, se trouve dans la sacristie de l'église de l'Escorial. « Il se rapproche

(1) Secutus hos (les Van Eyck) Rogerus Weidanus Bruxellensis, cujus tabulam sibi usque placentem Maria Hungariæ regina precibus ac pretio comparavit Lovanii ab ædituis sacelli dolorum B. Mariæ Virginis et transmisit in Hispaniam (*Opus chronographicum orbis universi*, 1, p. 406).

(2) Voyez plus haut, p. 19.

(3) *Gemälde der alt. Deutschen in Spanien*, dans le *Kunstblatt*, année 1853, p 222 et suivantes.

assez, dit-il, de la manière de Roger l'ancien; il est exécuté avec grand soin, mais d'une finesse de dessin, d'une harmonie de couleur, qui établit son authenticité. » M. Passavant n'a pas connu ou voulu admettre les raisons pour lesquelles nous avons attribué ce tableau à Roger, dit de Bruges; elles sont cependant bien plausibles, et notre opinion, à cet égard, a reçu une nouvelle consécration par la découverte du Molanus, de la Bibliothèque royale (1). Le savant directeur du Musée de Francfort persiste à voir dans la *Descente de croix* de l'Escorial un travail du second Roger, du Roger de Van Mander. Il s'appuie surtout de la manière dont sont traitées, dans ce tableau, les étoffes et les extrémités. « Ce beau travail, ajoute-t-il, doit avoir produit une grande sensation, puisque le maître en acheva encore deux reproductions, dont l'une se trouve au Musée de Madrid (où on l'attribue à Dürer, n° 466 du catalogue), et dont l'autre, qui porte la date de 1488 (2), fait partie du Musée de Berlin. La première est traitée avec un faire un peu plus large que le tableau de l'Escorial, mais toutefois de main de maître et avec grand soin. La femme en pleurs que l'on y remarque (et dont il existe au Musée de Bruxelles, n° 346 du catalogue, une belle tête d'étude) est couverte de vêtements jaunâtres, tirant sur le gris, à manches rouges, et garnis de pelleteries; son manteau est d'un violet grisâtre, où les tons clairs sont transparents, mais pas assez moelleux. Joseph d'Arimathie a des culottes rouges; il tient sous les bras le Christ, dont les pieds sont portés par Nicodème; le manteau de celui-ci est de brocart d'or. A gauche, Marie tombe pâmée entre les bras de saint Jean et de sainte Marie-Madeleine. La main qu'elle laisse pendre est de toute beauté. La Vierge est vêtue de bleu, saint Jean a un manteau rouge, sainte Marie-Madeleine a des habillements verts. » Cette prétendue *Descente de croix* de Dürer a un pied 8 pouces de haut sur un pied un pouce de large.

L'église Saint-Pierre à Louvain a acquis, il y a quelques années, une *Descente de croix*, qui, selon M. Waagen, reproduit en petit l'autel de Charles-Quint, comme on l'appelle souvent;

(1) Voir plus loin, p. 70.

(2) Cette date est difficile à admettre, le second Roger Vanderweyden n'ayant été reçu maître peintre à Anvers que quarante ans plus tard, en 1528.

mais, d'après M. Ruelens, ce n'est autre chose que la copie faite par Coxie et dont il vient d'être question. L'examen minutieux qu'a fait de ce tableau notre jeune et savant bibliothécaire nous porte à adopter son opinion. « Une valeur égale à celle du tableau doit être attribuée, continue M. Waagen, aux deux volets: celui de droite représente le donateur du tableau, vêtu de fourrure rouge, accompagné de son dis, et un ecclésiastique, suivi de son frère, sous la protection de saint Jacques de Compostelle; sur celui de gauche, on voit l'épouse du donateur, deux autres femmes et sainte Élisabeth de Thuringe. Deux armoiries pourraient vraisemblablement éclaircir l'époque de ce petit autel (1). »

« La *Descente de croix*, au Musée de la Haye (n° 60 du catalogue, où elle est attribuée à Memling), diffère complètement des œuvres semblables que l'on conserve à Berlin et à Madrid. La Vierge, trois autres femmes, saint Jean et Joseph d'Armathie y figurent, ainsi que les apôtres Pierre et Paul, et le donateur, que l'on croit être Nicolas Ruterus, curé d'Arras. Les têtes, dit M. Waagen, sont tout à fait traitées dans la manière de Roger, et le tableau, dans ses différentes parties, offre la plus grande ressemblance avec l'ouvrage le plus authentique de ce peintre, le prétendu autel portatif de Charles-Quint. Seulement, le coloris en est moins chaud et le travail date probablement d'une époque postérieure. Cette *Descente de croix* appartenait au baron de Keerbergh, l'auteur d'un travail sur la châsse de sainte Ursule, de Bruges. » Un tableau présentant le même sujet, d'une égale beauté, mais moins achevé, et où le donateur et les apôtres manquent, a fait partie de la célèbre collection Bettendorf à Aix-la-Chapelle, où M. Waagen le vit en 1819; on ne sait ce qu'il est devenu depuis la dispersion de cette galerie (2).

Enfin, une *Descente de croix*, peinte par Roger, se trouvait, en l'année 1456, au palais de Ferrare; elle n'a jamais été retrouvée,

(1) Selon M. VAN HASSELT, *les Splendeurs de l'art en Belgique*, p. 245, ce seraient celles de deux familles patriciennes de Louvain, les Gielis et les Verusalem ; M. VAN EVEN, archiviste de la ville de Louvain, s'est assuré que cette assertion est erronée, en étudiant le tableau, un DIVÆUS à la main.

(2) Cette dernière peinture ne serait-elle pas identique au tableau de Roger de Bruges que l'on voyait dans la galerie du cardinal Fesch, et à celui que M. Benucci a transporté de Francfort en Italie et dont M. CELS a donné la description (*l. c.*, p. 27 à 30) ?

non plus que le tableau suivant, qui figure dans l'inventaire des meubles délaissés par Marguerite d'Autriche: « Ung petit lableaul d'un *Dieu de pityé estant es bras de Nostre-Dame*, ayant deux feulletz (ou volets), dans chascun desquelz il y a ung ange, et dessus lesdits feulletz il y a une *Annunciade* (ou *Annonciation*) de blanc et de noir. Fait, le tableaul de la main de Rogier et lesdits feulletz de celle de maistre Hans (1). » Cette œuvre, où il aurait été curieux de comparer, en regard l'un de l'autre, le travail du maître et celui de l'élève, cette source précieuse surtout parce qu'elle nous eût fait connaître ce que Roger avait gagné ou perdu en habileté, dans les dernières années de sa vie, paraît être restée longtemps à des princes de la maison d'Autriche. « Une *Marie embrassant son fils*, par Rugier, de Bruxelles, » figurait dans la collection de l'archiduc Ernest, mort gouverneur général des Pays-Bas en 1595 (2); une autre, que M. Passavant considère comme une copie de Roger et qu'on dit être de Moralès, orne la cathédrale de Séville; enfin, une troisième, dont le critique cité plus haut fait honneur à Roger le jeune, est exposée dans la sacristie du chœur de la même église.

M. Passavant attribue à Roger, avec beaucoup de vraisemblance, selon Forster, une œuvre considérable qu'il doit avoir exécutée peu de temps avant son voyage d'Italie. C'est le *Jugement dernier*, splendide ornement de l'hôpital que le chancelier de Bourgogne, Nicolas Raulin, fonda à Beaune, près de Dijon, lorsque la peste de l'année 1443 cessa de ravager cette ville.

« Ce tableau consiste en sept panneaux, dont six (quatre grands et deux très-petits) se replient sur le dernier. Leur ensemble présente un développement de dix-huit pieds de large sur sept à huit de haut. L'ordonnance, extrêmement imposante, de cette composition nous montre, sur un fond d'or, le Christ vêtu d'un manteau de pourpre. Il est assis sur l'arc-en-ciel et a à ses pieds un globe d'or, orné de pierres précieuses. C'est la terre, dont le Sauveur va juger les habitants. Quatre petits anges, habillés de blanc et portant les instruments de la Passion, planent près de Jésus, qui lève la main droite pour bénir, et étend paisiblement

(1) LE GLAY, *Maximilien 1er et Marguerite d'Autriche*, t. II, p. 480. — M. DE LABORDE, I.1, p. XLV.

(2) M. COREMANS, dans les *Bulletins de la Commission royale d'histoire*, t. XIII, p. 140.

la gauche, comme s'il repoussait quelque demande. De sa tête descendent, vers les bienheureux, une tige de lis et une légende, de couleur jaune, avec ces mots : *Venite, benedicti patris mei, possidere paratum vobis regnum a constitutione mundi* (Venez, les bénis de mon père, venez posséder le royaume qui vous est préparé depuis la création du monde). Du côté des damnés se dirige une épée flamboyante, portant ces mots : *Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum qui paratus est dyabolo et angelis ejus* (Éloignez-vous de moi, maudits; allez dans le feu éternel destiné au démon et à ses anges). Près du Christ, sur les panneaux les plus proches, on voit, d'une part, la Vierge Marie, saint Pierre, saint Jean et quatre autres apôtres; d'autre part, le Précurseur et six apôtres; sur les panneaux extrêmes sont peints : à droite, un pape (Eugène IV, mort en 1447, après avoir approuvé la fondation de l'hôpital), un évêque (Jean Raulin, évêque d'Autun, fils du chancelier), une tête couronnée (le duc Philippe de Bourgogne) et un magistrat; à gauche, des jeunes filles agenouillées et priant. Quatre anges habillés de rouge sonnent de la trompette, tandis que l'archange Michel, dont les ailes sont couvertes d'yeux semblables à ceux de la queue d'un paon, apparaît sous le Christ, couvert d'une robe blanche et d'un manteau de brocart d'or. Il tient sa célèbre balance, dont un des plateaux porte un élu plein de joie, et l'autre un damné au désespoir. Sur le premier plateau on lit : *Virtutes* (les Vertus); sur le second, *Peccata* (les Péchés). Une épaisse couche de nuages s'étend sur toute la largeur des cinq panneaux principaux, entre la voûte dorée du ciel et les ténèbres bleuâtres de l'atmosphère terrestre. Plus bas, les morts sortent du tombeau, au nombre de vingt et un, sept élus et quatorze damnés. Ces derniers sont tourmentés par des démons et, près d'eux, des flammes jaillissent des fentes des rochers et teignent de rouge le ciel; de l'autre côté, un ange, vêtu d'un manteau splendide, conduit les élus au séjour des bienheureux. Sous ces âmes sauvées le peintre a placé un ecclésiastique, un homme et une femme; chez tous trois les figures et le maintien révèlent une ardente piété, mais avec des nuances très-distinctes.

Lorsque le retable est fermé, on voit, sur le dos des panneaux : vers le haut, l'Annonciation, et, au bas, saint Sébastien (que l'on invoque contre les épidémies) et saint Antoine (le patron de l'hôpital); ces sujets sont peints en grisaille, dans des niches de

couleur verdâtre, et évidemment de la main d'un élève. A gauche, le donateur, Nicolas Raulin, est agenouillé sur un prie-Dieu; il a une pelisse noire à capuchon. En arrière de ce personnage, pend une draperie rouge de brocart d'or; près du chancelier est placé son écusson (à trois clefs d'or sur un fond d'azur), couronné d'or, et au-dessus duquel est un ange, dont le front est orné d'un ruban et d'une petite croix, et dont le vêtement bleu se perd dans le cimier de l'écusson. A droite, on voit la seconde femme de Raulin, Guyonne de Salins, également en prière; une pelisse de couleur sombre la couvre, et un mouchoir blanc et roide encadre sa figure. Un ange vêtu de blanc tient ses armoiries (d'azur à la tour d'or), qui n'ont pas de heaume et auxquelles sont unies celles de son mari. Ce tableau, à côté d'une grande entente du dessin, décèle chez l'artiste une tendance à donner de la maigreur aux formes et à laisser un peu de faiblesse aux jambes; les étoffes sont traitées d'une manière remarquable. On distingue, dans les carnations, quelques nuances de ton, et, parmi les couleurs, un fort beau violet. »

Cette grande page a longtemps été attribuée à Jean Van Eyck, à qui on ne peut la laisser, puisque ce peintre mourut en 1441. Elle a évidemment servi de modèle au magnifique triptyque de la grande église de Dantzick, où l'on voit aussi le Christ trônant sur l'arc-en-ciel, l'archange Michel avec sa balance, les anges planant dans le ciel et sonnant de la trompette; ici, l'enfer et le paradis sont représentés sur les panneaux latéraux. On ne connaît aucunement la main habile à qui on doit cette dernière production, pour laquelle les habitants de Dantzick ont toujours montré tant d'attachement. Seulement, on y a lu la date de 1467 et on sait que, en l'année 1473, les Dantzickois la prirent sur un vaisseau qui la portait en Hollande. Nul autre que Memling n'a possédé la correction de dessin, la suavité de coloris, la finesse d'expression, qui placent ce *Jugement dernier* parmi les merveilles dues à l'ancien art flamand. Le grand peintre brugeois fut probablement inspiré par le souvenir de l'œuvre qu'il avait pu voir dans l'atelier de son maître et qu'il surpassa, après avoir peut-être contribué à l'achever.

Les légendes des saints furent assez rarement mises à profit par Roger; on ne connaît, dans ce genre, qu'un *Martyre des philosophes convertis par sainte Catherine*, par « Roger de Bruxelles, »

au couvent de Groenendael (1); une belle *Sainte Catherine*, ayant à ses pieds un philosophe avec qui elle est en discussion, tableau provenant d'une église de Pise, et que M. Forster croit être de Roger; et, enfin, « un petit tableau d'ung *Crucifix* et d'ung *sainct Grégoire*, faict de la main de Rogier, » qui se trouvait dans la collection de Marguerite d'Autriche.

Au château de Roland, près de Dusseldorf, on voit un panneau haut de 4 pieds 4 pouces et large de 3 pieds 3 pouces. Il représente les quatre évangélistes, accompagnés de leurs attributs et figurés assis, plongés dans l'étude, autour d'une table de marbre. Saint Marc, qui se prépare à écrire, a devant lui un livre, portant ces mots : *Omnia possibilia credenti*. Le possesseur du château, M. Fahne, qui a lui-même publié la description de sa belle collection d'objets d'art, regarde ce tableau comme une oeuvre de Vanderweyden (2).

Les quatre tableaux de l'Hôtel de ville de Bruxelles sont les seuls, du moins à notre connaissance, où notre peintre traita des sujets empruntés à l'histoire profane.

C'est ici le lieu de parler de la tapisserie qui ornait jadis l'église Saint-Pierre de Louvain, et que la fabrique de ce temple, grâce aux conseils du regrettable sculpteur Geerts, a mise à la disposition de la société de Saint-Vincent de Paul, pour son exposition du palais de la rue Ducale, à Bruxelles. On y voit Herkenbald couché sur un lit, la poitrine nue; il montre sa bouche à l'évêque qui lui a refusé la communion et qui s'éloigne; devant lui sont groupées quelques femmes, et près de lui un grand nombre de personnages. Dans le haut, sur les côtés du lit, se trouvent deux tribunes d'où quelques personnes considèrent ce qui se passe. Plus latéralement, on voit à droite Herkenbald couché, enfonçant un couteau dans le sein de son fils; à gauche, deux amants se promenant dans un jardin. Cette tapisserie a 4 mètres de hauteur sur 4 et demi de largeur. Elle était jadis attribuée à Quentin Metsys, mais à tort. Cependant, elle date du xvi^e siècle : l'architecture, d'une renaissance déjà tourmentée, et quelques costumes dénotent cette époque. Au surplus, à en juger par la disposition du sujet,

(1) *Le Guide fidèle, contenant la description de Bruxelles*, p. 107.

(2) FAHNE, *Schloss Roland, seine bilder Gallerie und Kunstschatze* (Cologne et Bonn, 1853, in-4^o), p. 35.

le dessinateur n'a pas imité exactement la composition de Roger. Celui-ci avait représenté l'épisode d'Herkenbald sur deux tableaux différents, comme en témoignent les inscriptions copiées par Calvete et dont nous avons donné la traduction, tandis qu'ici le meurtre et la communion miraculeuse sont réunis sur la même toile. Au contraire, les deux tableaux relatifs à Trajan étaient l'un et l'autre doubles : sur le premier, on voyait Trajan arrêté par la veuve, puis ce prince rendant justice à celle-ci; sur le second, saint Grégoire en prière, devant l'autel de Saint-Pierre, et, plus loin, ce pontife retrouvant la langue de l'empereur.

Jean Van Eyck, le premier, avait abordé les sujets plaisants et les peintures de nudité, innovation que la corruption de ses contemporains accueillit avec faveur, et provoqua, selon toute apparence. Son élève favori le suivit dans cette voie; sa *Bethsabée* et ses *Femmes au bain* l'attestent.

Comme portraitiste, Roger nous est connu, historiquement parlant, par le panneau représentant *le duc Charles le Téméraire*, qui se trouvait dans le cabinet de la petite-fille de ce prince, Marguerite d'Autriche. M. Passavant range parmi ses œuvres le *portrait de Philippe le Bon*, du Musée d'Anvers (n° 25), qui a appartenu à Colbert et qui fut acheté par M. Van Ertborn à Besançon, en 1827. « Il est très-fini, dit M. Michiels (1), plein de détails, mais sec de touche. Le duc porte le collier de la Toison d'or. Ses cheveux, taillés en rond autour de la tête, couronnent sa laide figure d'une espèce de calotte. Ses tempes sont complètement à nu, jusqu'au sommet des oreilles. Il a pour costume une robe noire garnie de fourrures, avec un collet relevé et des manches bouffantes par le haut. Il a au poignet un bracelet éclatant, qui semble formé de plusieurs anneaux soudés l'un à l'autre. La figure, soigneusement peinte, est pleine d'une expression austère et passionnée. Le tout se détache sur un fond vert uniforme, d'une manière peu agréable. » Le Musée de Bruxelles possède deux portraits, l'un d'un *homme placé sous le patronage de saint Jacques*, l'autre d'une *femme, sous le patronage de sainte Catherine*. L'ancien catalogue les attribuait à Roger de Bruges; le nouveau, on ne sait pour quelle raison, les range parmi les œuvres des peintres inconnus (n°s 402 et 403). Ils sont

(1) M. VAN HASSELT, *loc. cit.*, p. 270, donne le portrait du duc.

traités avec vérité et les figures sont d'une force d'expression remarquable.

N'oublions pas de mentionner les somptueuses peintures de Roger et de Vandergoes, que Dürer vit à Bruges, dans l'église de Saint Jacques (1), celle qu'il peignit pour l'abbaye de Saint Aubert à Cambrai, et la composition dont il orna l'autel d'Edelheer à Saint-Pierre de Louvain (2). Nous les plaçons ici, faute d'en connaître le sujet. Dans la collection de Marguerite d'Autriche il y avait encore, de lui, « un autre petit tableau de la *Trinité*. »

Roger ne dédaigna, ni de peindre des écussons, comme ceux qu'il exécuta pour le Conseil de Flandre, ni de colorier des sculptures, ainsi qu'il le fit aux Récollets de Bruxelles. Si les documents relatifs à l'histoire de cette ville au xv^e siècle étaient plus abondants, peut-être l'aurions-nous vu décorant des étendards ou des tentes, dessinant des modèles de costumes, de constructions, de décorations, exécutant enfin, pour le compte de la commune, maint travail d'ordre inférieur. Les artistes de son époque ne se refusaient pas à de pareilles corvées; ils les considéraient comme une branche de leur art, inséparable des autres, et qui n'était peut-être pas la moins lucrative.

Un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, les *Annales du Hainaut*, de Jacques de Guyse, offre, au lieu de titre, une magnifique miniature, qui occupe tout un feuillet. « Elle est encadrée dans une bordure de fleurs et dans une ceinture formée par les armoiries de toutes les provinces placées sous l'au-

(1) Und liessen mich sehen die kostlichen Gemähle von Rüdiger und Hugo, die sind beede gross Maister gewest. *Reliquien von Albrecht Dürer*, p. 121.

(2) La chapellenie d'Edelheer, de la première fondation, fut instituée en 1443, à l'autel du Saint-Esprit, de la Vierge et de saint Jacques le Majeur, dans le pourtour du chœur, au petit chœur dit d'Edelheer, par Guillaume Edelheer, Aleyde, sa femme, et leur fils, sire Guillaume ; celui-ci, après avoir été le premier possesseur de ce bénéfice, y annexa par son testament, en 1473, une seconde chapellenie. Ces notes, qui sont extraites de MOLANUS, ms. cité, et que je dois à M. RUELENS, établissent à l'évidence que le Roger, auteur du tableau de Louvain, aujourd'hui à Madrid, vivait vers les années 1440 et 1450. C'était ordinairement lorsqu'on fondait ou dotait un autel, qu'on avait soin de l'orne de tout ce qui pouvait en rehausser la splendeur, et notamment de peintures ou de sculptures. Les Edelheer portaient pour armoiries : d'or, à la fasce de gueules, au lion de sable armé et lampassé de gueules, naissant de la fasce, chargé au cœur d'une fleur de lis d'or (*DIVÆUS, Rerum Lovaniensium*, p. 63).

torité des ducs de Bourgogne. Le peintre a représenté, dans ce cadre, Philippe le Bon assis sous un dais, recevant rhommage de ce livre, dans la forme accoutumée, si bien connue des amateurs de manuscrits; mais, ce qui est exceptionnel, ce qui mérite d'être signalé, c'est la figure accentuée du duc, le caractère des têtes de ses conseillers, la curiosité fine, hardie en même temps que réservée, du jeune comte de Charolais, et toute cette perfection de l'ensemble qui trahit le pinceau du maître et grandit cette miniature aux proportions d'un tableau d'histoire. Ce manuscrit fut terminé en 1449 (trois ans après avoir été commencé); le prince avait alors quinze ans et c'est l'âge qu'il a dans son portrait. A cette époque, Jean Van Eyck était mort; son élève Roger Vanderweyden put seul composer et exécuter ce chef-d'œuvre, digne de son maître, digne de sa main. » En note, M. le comte de Laborde, à qui nous avons emprunté ces lignes (1), ajoute : « Lui seul (Roger) pouvait accentuer, avec cette précision, la charpente osseuse d'une tête et sa physionomie; mettre les uns gravement immobiles, debout sur leurs jambes; les autres, en action calme et facile. Lui seul, enfin, pouvait donner aux articulations microscopiques des mains cette perfection de dessin; à l'ensemble, un effet si bien combiné. »

La vignette initiale des *Annales du Hainaut* a déjà été reproduite plusieurs fois. Le *Messenger des sciences et des arts* en a donné une lithographie; dans la notice qui y est jointe on l'attribue à Roger, et on ajoute : « L'exécution parfaite, le coloris, le dessin, la composition font croire que cette miniature a été faite par Memling (1). » On en voit une superbe gravure, exécutée par M. De Brou, en tête du tome Ier de *l'Inventaire de l'ancienne bibliothèque des ducs de Bourgogne* (actuellement section des manuscrits de la Bibliothèque royale). Les autres peintures du même livre, au moins celles du deuxième volume, sont dues à un enlumineur nommé Guillaume Wyelant, qui fut peut-être un des élèves de Roger, de même que Jacques Undelot (plus probablement Vanderloo), l'auteur de la belle miniature qui se trouve en tête

(1) Ouvrage cité, p. LXXXIV.

(2) *Messenger*, année 1825, p. 301.— Dans le *Bibliophile belge*, t. VI, p. 178, M. DE REIFFENBERG s'est encore rattaché au nom de Memling.

des *Heures de Charles le Téméraire*, de Copenhague, et qui date de 1465, de même que les artistes qui ont travaillé, avec moins de succès, à orner les miniatures en camaïeu de la *Légende de sainte Catherine*, de la Bibliothèque impériale de Paris (1).

Pour résumer les détails qui précèdent et dans lesquels nous devons nécessairement entrer, nous dirons que, de l'aveu des meilleurs critiques, Roger doit être mis au nombre des peintres très-notables. Son zèle ardent pour le travail n'éteignit pas son imagination, la plupart de ses compositions le prouvent. S'il s'appliqua constamment à donner à ses œuvres un fini à peu près égal à celui qu'on remarque chez Jean Van Eyck, il étudia surtout la figure humaine, ce miroir des passions et des sentiments. On a observé qu'il fut le premier, dans l'école flamande, qui rechercha les sujets religieux d'un genre sévère; ce fut aussi dans la représentation de la douleur qu'il excella. Chez lui, la Vierge au pied de la Croix, ainsi que les Saintes femmes et surtout sainte Marie-Madeleine, expriment, d'ordinaire, une tristesse infinie. « Quoique, comme le dit M. Van Hasselt, son coloris soit un peu terne et ses couleurs rudes, ses productions exercent un certain charme par les grandes qualités qu'on y rencontre : la beauté de la composition, l'harmonie de l'ensemble, la sagesse de l'exécution. Enfin, il n'a pas de défauts bien graves, de même qu'il manque aussi de qualités transcendantes. Roger n'était pas un homme de génie, mais un artiste de talent, un travailleur consciencieux. M. Passavant a résumé de la manière suivante son appréciation du style de notre peintre : « Roger de Bruges, dit-il, se distingua de ses co-élèves par plus d'originalité. Par l'étude de la nature, les formes devinrent plus roides et plus tranchantes; le coloris, au contraire, acquit plus de perfection; les ombres sont moins obscures, mais en même temps les demi-teintes sont moins fondues et les contours plus marqués; la peinture à l'aquarelle dans laquelle il s'exerça beaucoup en fut peut-être la cause. Il possédait à un haut degré, ainsi que Jean Van Eyck, le talent de donner de l'expression à ses figures (2). »

Les savants critiques Waagen et Forster se sont également exprimés de la manière la plus favorable sur le talent de Vanderweyden.

(1) M. DE LABORDE, *loc. cit.*, p. LXXXV et suivantes.

(2) *Recherches citées*, dans le *Messenger* de 1841, p. 336.

IV

Si l'importance individuelle d'un artiste, aux yeux de la postérité, se mesure au nombre d'élèves qu'il a formés, on peut dire que sous ce rapport aussi Roger Vanderweyden doit être placé parmi ceux qui ont le plus contribué aux progrès de l'art de la peinture, non-seulement en Belgique, mais dans presque toute l'Europe occidentale. Plus que Jean Van Eyck, dont lui et Christophsen sont aujourd'hui les seuls disciples bien authentiques, il forma des artistes qui répandirent l'art flamand en Allemagne, en Italie et en France. Lui-même visita ces contrées; précédé par le bruit de sa réputation, il y fut accueilli avec transport et il y laissa d'impérissables souvenirs de son passage. Les leçons professées à Gand et à Bruges par son maître, il les répéta du Nord au Midi, et ce fut de son atelier que sortirent la plupart des peintres qui communiquèrent aux écoles étrangères les procédés et la manière en honneur chez nos Flamands.

Nous avons vu que Roger avait travaillé à Gand. Ce fut surtout sur quelques artistes originaires de cette ville qu'il exerça d'abord, paraît-il, une grande influence, soit directement par ses leçons, soit par ses travaux. L'étude de l'école de cette ville, après Hubert Van Eyck, reste à faire. La capitale de la Flandre avait possédé, pendant quelques années, tout un groupe d'hommes excellent dans l'art de peindre; mais ceux qui le composaient s'étaient séparés (1). Hubert Van Eyck mourut en 1426, son frère Jean alla habiter Bruges, et Vanderweyden, qui revint encore travailler à Gand en 1427, partit pour Bruxelles. Toutefois, l'impulsion qu'ils avaient donnée porta ses fruits : pendant la période qui suivit, trois enfants de Gand, Gérard Vandermeire, Josse de Gand et Hugues Vandergoes, se firent un nom; mais tous trois semblent n'avoir commencé leur carrière qu'après la mort de

(1) Sur Liévin Vandenclite ou de La Clite, qui peignit à Gand, en 1413, pour le Conseil de Flandre, un *Jugement de Notre-Seigneur*, « tout doré et de fin azur, » voyez une notice de M. PINCHART, dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. XXI, n° 3.

Jean Van Eyck, et deux d'entre eux, au moins, doivent avoir appris la peinture à Bruxelles, et avoir étudié sous Vanderweyden.

D'après la liste des membres de la corporation des peintres et des sculpteurs de Gand, Gérard Vandermeire ne fut reçu franc-maître peintre qu'en 1452 et exerça encore les fonctions de juré de la corporation en 1474. Si ces données sont exactes, on pourra difficilement continuer à regarder Vandermeire comme un élève d'Hubert Van Eyck, ainsi qu'on l'a fait jusqu'à présent, sur la foi d'un manuscrit, de la fin du xvi^e siècle, il est vrai (1). D'ailleurs, sa manière se rapproche peu de celle du grand Hubert. Plusieurs critiques, Forster et Fortoul entre autres, n'ont aucune estime pour son talent, et certes, son tableau le plus authentique, le *Crucifiement*, de l'église Saint-Bavon à Gand, n'offre aucune qualité qui l'élève au-dessus des œuvres médiocres. Les tons clairs et légers de Gérard rappellent plutôt les œuvres des peintres de Cologne, et, de ce côté, il se rapproche de Josse de Gand, qui aura été son condisciple.

Le compilateur du manuscrit mentionné plus haut, ébloui sans doute par l'auguste renommée de l'aîné des Van Eyck, donne également à Josse de Gand la qualification d'élève de ce peintre. Le fait est à peine possible, puisque Josse travaillait encore en 1475, cinquante années après que la tombe s'était fermée sur les restes de son prétendu maître. Les Van Ghendt ou De Gand formaient dans la ville de ce nom une pépinière d'artistes; depuis 1339, plusieurs d'entre eux étaient entrés dans la corporation des peintres et des sculpteurs, mais Josse n'imita pas leur exemple, du moins si l'on s'en tient à la liste publiée par M. De Busscher. Selon toutes les probabilités, il fut admis à la maîtrise à Bruxelles, car on le regarde généralement comme un élève de Vanderweyden (2), qu'il paraît avoir suivi en Italie. On le retrouve dans ce pays, tantôt sous le nom de Juste d'Allemagne, tantôt sous celui de Juste de Gand. Or, on sait que Juste et Josse étaient

(1) 1447. In dit jaer is de salighe Colette gestorven in 't cloester van de arme Claren. Haere fighuratie, in een tafereel gebragt door Geeraert Vandermeere, discipel van meester Hubert Van Eyck, is in Picardien versonden. *Messenger*, année 1824, p. 132.

(2) M. DE LABORDE, p. xxvi. — Dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t.11, p. 80, M. MICHIELS émet déjà un doute sur la présence des peintres gantois dans l'atelier de Jean Van Eyck.

jadis des dénominations identiques, et la preuve la plus éclatante que l'on puisse en donner est l'exemple de Josse Lips, que le monde littéraire n'a jamais connu que sous le nom de Juste Lipse. Le surnom de d'*Allemagne* donné à un Belge ne doit pas étonner davantage : il se rencontre, appliqué bien certainement de cette manière, dans un document contemporain : En 1453, « deux Allemands, natifs du Brabant, Henri et Guillaume, » furent appelés à Ferrare pour y exécuter des sculptures, à la cathédrale et à l'église Saint-François (1).

La plus ancienne fresque de Gênes était signée : *Justus de Alemania pinxit*, 1451. Elle se trouvait sur le mur du cloître supérieur de Santa-Maria di Castello et existait encore, au siècle dernier, dans un état parfait de conservation. Le Musée du Louvre possède du même peintre un retable qui fut acheté en Italie (2). Comme il existe en Belgique très-peu de traces de l'existence de Josse de Gand, on suppose qu'il resta au delà des Alpes, visitant les palais et les monastères, et semant çà et là quelques peintures à la flamande. En 1474, on le retrouve à Urbino, où une confrérie le charge de peindre une Communion du Christ et où il travaille aussi pour le duc Frédéric. Les tableaux de cet artiste présentent, dit-on, des beautés de premier ordre, bien que l'on y remarque quelque roideur. « Le coloris, vigoureux, mais clair, ressemble assez à celui de Vandergoes; seulement, le clair-obscur de sa carnation est plus foncé (3). »

Hugues Vandergoes, que Vasari nomme à tort Hugues d'Anversa ou Anvers, attend également un biographe. Il était de Gand, où un autre peintre du même nom, son père peut-être, fut reçu à la maîtrise en 1395 (4). Ses œuvres signées ne commencent qu'en 1467. Vers l'année 1480, il se retira au prieuré de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, y mourut et y fut enseveli (5).

(1) Duo Alemanni, de partibus Brabantiaë, Henricus et Guillelmus. MERLO, 1. c., P- 17.

(2) VILLOT, *Notice* citée, p. 133.

(3) PASSAVANT, *Recherches* citées.

(4) M. DE BUSSCHER, p. 29. — Consultez aussi SCHAYES, *Documents inédits sur Thierry Stuerbout*, dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. XIII, D'II.

(5) En flamand, Roo-Clooster, et non pas Roodendale, comme on le répète constamment; je ne connais pas de couvent de ce nom. - L'épithaphe de Hugues, telle que la donne SWEERTIUS, me paraît tronquée.

Ses contemporains et la génération qui suivit l'avaient en grande estime. Albert Dürer parle avec éloge des tableaux dont Hugues orna le palais de Nassau à Bruxelles et l'église Saint-Jacques à Bruges. Il peignit beaucoup à Gand, où les comptes de la commune apprennent qu'il travailla plusieurs fois pour elle (1). Lui aussi doit avoir appris son art de Vanderweyden. Les qualités qui le distinguent et qui se rapprochent de celles de Memling semblent prouver que tous deux ont puisé à la même source (2). Van Mander et Lucas De Heere font de lui un brillant éloge, éloge justement mérité si l'on s'en rapporte à la description que M. Passavant donne de sa *Naissance du Christ*, de l'église des Portinari à Florence. « Cette œuvre charmante, dit M. Michiels d'après l'écrivain allemand, est peinte de la manière la plus soigneuse; les mains ont surtout une grande délicatesse. Les accessoires trahissent le même goût que ceux des Van Eyck; des fleurs très-naturelles s'épanouissent dans un vase sur le devant du tableau. Les têtes expriment une piété sincère; l'enfant Jésus est un peu roide, mais bien dessiné, bien posé, etc. » Le *Saint Jean-Baptiste* de la Pinacothèque, lequel est signé H. V. D. GOES, 1472, offre également de grandes beautés. Cependant, des critiques émettent sur le talent du peintre une opinion peu favorable. « Par ses formes triviales et par ses airs épais, il indique, d'une manière plus positive encore que Christophsen, le germe de la décadence, » dit M. Fortoul (3), dont l'admiration pour Memling se manifeste avec tant d'enthousiasme, quelques lignes plus loin. Nous serions assez tenté de partager cette manière de voir, si une attribution du Catalogue de l'Exposition ouverte au printemps de 1853 par la société Saint-Vincent de Paul, de Bruxelles, est exacte. Le tableau portant le n° 196 (*Sujet mystique*, à M. Nieuwenhuys père), que l'on y dit être de Vandergoes, ne brille certainement ni par la beauté de la composition, ni par la pureté des formes, ni par le coloris.

Des trois artistes dont nous venons de parler, aucun ne perpétua sa manière de travailler, si ce n'est Vandermeire peut-être. Ce dernier travailla beaucoup, surtout dans sa ville natale, mais

(1) M. DE BAST, dans le *Messenger*, année 1824, p. 549.

(2) M. VAN LOKEREN, dans le *Messenger*, année 1833, p. 420. — M. DE LABORDE, p. XXVIII.

(3) P. 178.

son nom ne jeta jamais d'éclat. Josse mourut loin de son pays. Quant à Vandergoes, il expira séquestré du monde, victime, à ce qu'il semble, de l'amour que lui avait inspiré la fille d'un de ses confrères, Jacques Wytens. Par une coïncidence assez remarquable, les trois artistes gantois firent tous, à l'imitation de Roger, une apparition en Italie. Si Vandermeire et Vandergoes n'y restèrent pas aussi longtemps que Josse, ils y laissèrent cependant, Vandergoes, un beau tableau dans l'église des Portinari, à Florence; Vandermeire (ou Gérard de Gand), une série de miniatures, dans le célèbre manuscrit du cardinal Grimaldi. Peut-être ces deux peintres accompagnèrent-ils Roger, lorsqu'il alla à Venise, en 1462; Liévin d'Anvers et Memling étaient aussi du voyage, à ce qu'il semble, car l'un et l'autre ont également orné de miniatures le manuscrit de Grimaldi.

Memling ne connut jamais, selon toute apparence, le fondateur de l'école de Bruges. A l'époque où il commença à étudier l'art, un seul peintre de cette ville conservait quelque réputation. Pierre Cristus ou Christophsen, sans contredit l'un des élèves de Jean Van Eyck, y figure, en 1450, parmi les membres de la confrérie de Saint-Luc. On a de lui plusieurs tableaux qui sont signés, et datés des années 1449 et suivantes (1); ils brillent par quelques qualités; mais, dit M. Fortoul (2), on y trouve la finesse de la touche sans celle de l'expression. »

Ce ne fut pas à ce personnage obscur que Memling demanda son initiation aux secrets de la peinture. Quittant sa patrie, il entra dans l'atelier de Roger. Aujourd'hui que la connaissance des tableaux de cette époque a fait de grands progrès, on s'accorde à placer parmi les compositions de ce dernier une bonne partie des œuvres que l'on disait, auparavant, être de Memling. Celui-ci a certainement concouru à ébaucher ou à achever les dernières compositions de son maître. Le fait est prouvé pour le tableau intitulé d'*Ung Dieu de Pityé*, dont il peignit les volets; sous le nom de « Heyne, jeune peintre, » il semble aussi figurer dans le compte des sommes que l'abbaye de Saint-Aubert

(1) Je crois que la date 1417 qui se lit sur un panneau de Christophsen doit se lire 1457 ; on sait que le 5 ancien ne diffère pas beaucoup d'un 1 contourné. Si l'on n'admet pas cette explication, une lacune de vingt-huit années sépare cette œuvre des autres productions du peintre.

(2) *De l'art en Allemagne*, l. c.

à Cambrai paya pour une œuvre de Roger, en 1460. De cette époque date sa première apparition bien établie : son propre portrait, peint en 1462, et qui se trouve dans la collection de M. Aders, à Londres.

Nous ne nous étendrons pas sur le mérite des œuvres nombreuses que Memling exécuta jusqu'à l'époque de sa mort (1499). Nous constaterons seulement ses immenses qualités, que Roger eut, au moins, la gloire de développer. Son habileté à dessiner les monuments anciens, les statues, les chevaux, atteste que les beautés de l'antiquité surent le toucher. D'un autre côté, la grâce rêveuse, la délicatesse dont il pare ses figures de femme, révèlent un long séjour sur les bords du Rhin. La douceur angélique de ses saintes héroïnes, la pureté de leurs traits, leur blonde chevelure, si bien en harmonie avec leur teint de lis et de rose, tout nous dit combien il subit l'influence des filles aimantes de l'Allemagne. Van Vaernewyck, dans sa description de Bruges, rapporte que cette ville est ornée de tableaux excellents de maître Hugues, de maître Roger et de l'Allemand Hans. Si cette dernière expression était prise à la lettre, il faudrait supposer que les Flamands ne regardaient pas Memling comme un compatriote; on se tromperait. Son nom, dont la véritable forme est Van Memmelinghe (par contraction, Memling; en italien, Memelino et Memeglino) (1), est tout à fait flamand. Le surnom que lui donne Van Vaernewyck provient peut-être de ce qu'il était signalé, dans les ateliers, comme ayant voulu se rapprocher de l'ancienne école de Cologne.

A ce propos, observons combien la destinée est quelquefois injuste. Nous avons vu la gloire de Roger exaltée par les prosateurs et par les poètes de son temps; les honneurs ne lui manquèrent pas et sa vie a pu être refaite sans trop de travail. Mais quel document ancien nous a légué des données positives sur Memling ? Dürer parle très-froidement de lui, sous le simple nom de maître Hans. Bruges, où il a peint tant de chefs-d'œuvre,

(1) M. CARTON, cité par DE LAET, *Catalogue du Musée d'Anvers*, p. 43, et GENART, *Luister der St Lucas gilde*, p. 27; voyez aussi DE BAST, dans le *Messenger* de 1825, p. 176. — Ainsi tombent deux hypothèses qui donnent pour berceau à Memling, l'une, la ville de Constance (SULPICE BOISSEREE, *sur Jean Hemling et les tableaux des frères Van Eyck*, dans le *Kunstblatt* du 30 mai 1825); l'autre, celle de Brême (FORTOUL, l. c., p. 180).

ignore comment il revint dans son sein, et quelles furent, depuis, les phases de son existence. Son séjour à l'hôpital de Bruges, où il aurait, dit-on, été recueilli à moitié mort, n'est-il pas une fable ? Quels élèves forma-t-il, à part cet inconnu Passcier Vandermeersch, qu'il reçut dans son atelier, en 1483 ? L'ignorance où nous sommes sur ces deux questions peut s'expliquer : vers l'an 1500, l'art flamand prit une direction nouvelle; le naturalisme un peu outré de Metzys et un vif engouement pour la manière italienne éloignèrent les artistes de la contemplation des œuvres de leurs prédécesseurs; Memling, malheureusement pour notre école, ne fut pas estimé à sa juste valeur. Déjà, pendant sa vie, les circonstances avaient nui au développement de sa renommée. La Belgique respirait à peine. Plongée dans des troubles intérieurs et dans des guerres civiles ou étrangères, qui ne cessèrent pas, pour ainsi dire, de 1477 à 1492, elle n'avait plus les mêmes loisirs à consacrer au culte des arts. Bruges surtout fut alors en proie à des déchirements terribles, qui amenèrent la chute de son commerce, au profit de celui d'Anvers.

Memling, avec son dessin si correct, son coloris si chaud et si harmonieux, sa touche si large et si fine à la fois, semble un géant perdu au milieu d'une troupe d'hommes ordinaires. Et l'admiration que ses œuvres inspirent le grandit à nos yeux, à proportion de l'épaisseur des ténèbres dont sa biographie est entourée. Comme un solitaire qui n'aurait rencontré dans le monde ni affection, ni sympathie, il arrive au tombeau sans laisser d'imitateurs ou de successeurs: A sa mort, l'atelier de peinture de Bruges paraît frappé de torpeur. Il avait sommeillé quarante années, lorsque le Hollandais Pierre Pourbus, amoureux des suaves productions du pinceau de Memling, y réchauffa son talent, et commença une nouvelle dynastie artistique que son fils et son petit-fils, puis les Claeysens et les Van Oost, continuèrent jusqu'à la fin du xvi^e siècle; mais déjà ces peintres n'appartiennent plus à la première école flamande; ils ont subi l'influence de l'Italie.

L'école de Tournai, où l'on a voulu, de nos jours, placer le berceau de Vanderweyden, n'exerça qu'une action très-faible. Son contingent en hommes remarquables se réduit jusqu'à présent aux deux Daret : Jacques, qui travailla pour les fêtes données par le duc de Bourgogne à Lille, en 1449, et à Bruges, en 1468, — et Louis. La gilde de Saint-Luc d'Anvers, qui se composait de pein-

tres, d'enlumineurs, d'imprimeurs et de graveurs, ne jeta aucun éclat avant l'an 1500; les noms de Liévin d'Anvers et de Jean Snellaert brillent seuls dans ces premiers temps d'une association à laquelle tant de gloire était réservée.

Par une circonstance assez curieuse, ce fut une école voisine de Bruxelles, celle de Louvain, qui conserva le plus d'activité pendant tout le xv^e siècle. Une série d'heureuses découvertes en a singulièrement relevé l'importance. Elle cite aujourd'hui comme ses chefs Thierrî Bout ou Stuerbout, grand paysagiste, et ses fils Hubert et Thierry (1); ce dernier, qui naquit en 1391 (2) et qui mourut en 1478 environ, fut l'homme le plus remarquable de sa famille. Ses productions capitales : le *Crime et la Punition de l'impératrice, femme d'Othon III*, ornèrent longtemps l'hôtel de ville de Louvain, et c'est bien certainement lui qui exécuta la *Cène* de l'église Saint-Pierre dans la même cité, tableau que l'on a successivement attribué à Metzys, à Vanderweyden, à Memling et à Josse de Gand (3). Thierrî portait quelquefois le surnom de *de Harlem*, sans doute parce qu'il était né dans cette ville. Il eut pour successeur Quentin Metzys, dont l'origine louvaniste saurait difficilement être contestée (4). Molanus, dans son travail récemment découvert sur Louvain, range ce peintre parmi les élèves de Roger (5); ici encore, il y a erreur. Roger, étant mort en 1464, n'a pu enseigner la peinture à Metzys, qui ne mourut qu'en 1530

(1) MOLANUS, manuscrit cité. — Hubert ou Albert fut peintre de la ville de Louvain, de 1454 à 1481 ; il eut trois fils, Hubert, Gilles et Frissen ou Frédéric, qui furent peintres aussi. —VAN EVEN, *Les artistes de l'Hôtel de ville de Louvain*, p. 74 et suiv. — SCHAYES, 1. c.

(2) Voyez une note que j'ai communiquée à la Société historique d'Utrecht ; cette société l'a insérée dans sa *Kronyk*, IIe série, VIe année, p. 238. Dans une enquête commencée le 9 décembre 1467, Thierrî de Harlem déclare lui-même qu'il a atteint l'âge de soixante-seize ans ou environ.

(3) Ce fait est aujourd'hui mis à l'abri de toute contestation par le passage suivant de MOLANUS : *Theodorici filii opus sunt, in ecclesia D. Petri duo altaria Venerabilis Sacramenti, quae multùm ex arte commendantur.*

(4) GUICCIARDINI, VASARI, MOLANUS et OPMEER se prononcent en faveur de Louvain, tandis qu'Anvers ne peut invoquer que le témoignage de FORNEMBERG. —Voyez, à ce sujet, VAN EVEN, dans la *Renaissance*, années 1846-1847, livr. XII et XIII.

(5) Quintinus Mesius,... primùm faber fuit... Deindè tantùm, sub Rogerio, in excellentem magistrum profecit, ut ob artificium tandem Antverpiam, frèquenter evocatus, immigrârît.

ou 1531. Peut-être, il est vrai, ce rôle fut joué par un autre Vanderweyden, mais aucun d'entre eux n'ayant, que l'on sache, habité Louvain, cette supposition devient difficile à soutenir. On pourrait aussi donner Stuerbout pour maître à Metzys, et, en effet, il y a dans leurs œuvres quelques points d'analogie. Une des qualités des grandes toiles de Metzys, c'est l'aisance des mouvements, la variété des poses des personnages; or, on les retrouve dans les deux Stuerbout du Cabinet de la Haye (aujourd'hui, à Berlin). D'autre part, les œuvres des deux artistes diffèrent notablement. Stuerbout donne de la grâce et du calme à ses figures. Ainsi, dans le *Martyre de saint Érasme*, de la collégiale de Louvain, le confesseur de la foi chrétienne souffre une torture affreuse, mais, comme la blessure est petite et que pas une goutte de sang ne coule, ce spectacle ne cause point d'horreur. L'attitude et le visage du patient contribuent aussi à éloigner toute idée de répulsion; il ne se débat pas dans les angoisses du désespoir, mais il conserve une résignation entière (1). Ce cachet de douceur, si caractérisé chez Stuerbout, sa couleur chaude et intense, ses tendances vers l'idéalisme, pourraient faire supposer qu'il reçut des leçons d'Hubert Van Eyck, à la mort duquel il avait trente-cinq ans. Au contraire, Quentin Metzys abandonne les types placides, amaigris, si chers à ses devanciers; il préfère reproduire des traits agités par des sentiments violents et, souvent aussi, par les passions les plus viles. Le grand artiste de Louvain met sur le trône le naturalisme le plus complet; et, en cela, je pense, il trahit sa prédilection pour les travaux de Vanderweyden; s'il n'imita pas la manière de Roger, ce fut pourtant à lui qu'il emprunta ce cachet de vérité, cette tendance à l'expression, qui brillent dans ses œuvres.

De son temps, lorsqu'elle perdit son premier caractère de grandeur et d'élévation, la peinture s'ouvrit des voies plus larges et plus libres. Les compositions, en se variant davantage, permirent aux artistes de déployer toutes les ressources de leur imagination. Tandis que Metzys élevait, pour ainsi dire, le genre au niveau de la peinture d'histoire, Jérôme Bosch commençait cette dynastie d'artistes fantasques ou burlesques que les Breughel et les Téniers illustrèrent, et deux Wallons, Patinir, de Dinant, et

(1) MICHIELS, *l. c.*, p. 525.

Henri De Bles, de Bouvignes, mettaient en honneur la reproduction exacte et spéciale des sites, le paysage.

On le voit, partout en Belgique, Vanderweyden a donné de l'impulsion aux travaux des peintres. Pour Gand, où son talent s'était formé et où les progrès de sa réputation durent avoir un grand retentissement, le fait est manifeste : Vandermeire, Juste de Gand et Vandergoes sortent d'un même atelier, et cet atelier, dont les tendances diffèrent de celles de Jean Van Eyck, ne peut être que le sien. Si Memling, l'éminent Brugeois, continue mieux Vanderweyden, qu'ordinairement il surpasse, cela tient à la richesse de sa nature : un imitateur ou un élève, s'il n'a lui-même un talent de premier ordre, reste toujours en dessous de son maître. Stuerbout, qui fut probablement guidé par son père, se rapproche quelquefois de Memling, tandis que son compatriote Metzys, arrivant un peu plus tard, suit des voies tout à fait différentes, et n'empruntant à Vanderweyden que son habileté à reproduire les physionomies, pousse le réalisme jusqu'à ses dernières conséquences. Avec lui commence une période nouvelle, sur laquelle nous n'avons pas à nous étendre.

On a vu que Roger avait déjà en Italie des admirateurs nombreux et même un imitateur (Parrasius, de Sienne), avant son premier voyage dans cette contrée. Mais ce qui est plus important, ce qui résulte presque à l'évidence des débats qui se sont élevés dans ces derniers temps, c'est qu'à lui revient l'honneur d'avoir formé Antonello de Messine, le propagateur de la peinture à l'huile dans les pays au delà des Alpes.

L'histoire des relations artistiques de l'Italie et de la Belgique est encore à faire. Nous n'entreprendrons pas cette tâche, qui dépasse nos forces. Nous nous bornerons à rappeler quelques faits peu ou mal connus, afin d'assurer à Roger un titre de gloire de plus. Le roi de Naples, René d'Anjou, qui aimait les arts et qui était peintre lui-même, se prit d'affection pour le genre flamand (1), très-probablement après qu'il eut été fait prisonnier à la journée de Bugneville, en 1450, et pendant sa captivité dans les châteaux de Philippe le Bon. Ce fut lui, vraisemblablement, qui en fit le premier connaître les productions au midi de l'Italie.

(1) Etiam di man sua pinse bene et a questo studio fu sommamente dedito, pero secondo la disciplina di Fiandra. SUMMONZIO.

Rendu à la liberté en 1436, il régna à Naples jusqu'en 1442, puis il fut dépossédé par Alphonse, roi d'Aragon et de Sicile. Ainsi que nous l'apprend une lettre de Summonzio, écrite en l'année 1524, un peintre de l'époque du roi René, Colantino del Fiore, peignit aussi à la flamande, et s'était épris de cette manière à un tel degré, qu'il avait résolu de visiter la Belgique; mais, ajoute Summonzio, le roi le retint à Naples, en lui montrant lui-même l'emploi et la préparation des couleurs à l'huile. Malheureusement, Colantino mourut assez jeune, et avec lui s'éteignirent de grandes espérances (1).

Cependant, la curiosité des artistes s'était éveillée; ce que Colantino avait projeté, un autre le réalisa. Dans le palais du roi Alphonse, le rival heureux de René, on admirait un tableau de Van Eyck, peint à l'huile. Un peintre originaire de Messine et qui portait le nom de cette ville, Antonello de Messine, eut occasion de voir cette peinture à Naples et, sans tarder, il partit pour la Flandre. Selon les biographes, il serait parvenu à se faire admettre dans l'atelier de Jean Van Eyck, qui lui aurait communiqué son secret. Ce fait ne peut se concilier avec la chronologie. L'avènement du roi Alphonse ne date que de 1442; or, Jean Van Eyck reposait alors dans la tombe, depuis un an. D'ailleurs, Antonello ne naquit qu'en 1414, au plus tôt; selon d'autres, en 1421; d'après des Annales de Messine citées par Hachert, qu'en 1447, et enfin, suivant la plupart des écrivains, qu'en 1449 seulement (2). Or, en adoptant même la première opinion, qui est la plus discutable, on en arriverait à peine à reconnaître à Antonello un âge assez avancé pour oser tenter une entreprise comme celle qui lui réussit. Dans cette hypothèse, il aurait eu vingt-sept ans en 1441. Les dates de 1447 et 1449 présentent aussi des difficultés, car la série de ses tableaux datés commence en 1470, et comme ils furent tous peints à Milan ou à Venise, on ne retrouve plus un laps de temps suffisant pour le séjour d'Antonello dans notre pays. En présence de ces incertitudes, les meilleurs critiques ont

(1) Voyez M. DE LABORDE, *J. c.*, p. cxi.

(2) *Memorie de pittori Messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo xii sino al secolo xix, ornate di ritratti*. In Messina, 1821, in-8°. — TOMMASO PUCCINI, *Memorie istoriche-critiche di Antonello degli Antoni, pittore Messinese*. Firenze, 1809, traduit de l'italien par M. DE BAST, *Messenger*, 1824, p. 49.

vu en lui un élève de Roger (1). S'il naquit en 1421, il aura pu se rendre en Belgique de 1450 à 1460, et commencer à peindre en Lombardie et à Venise, dans les années suivantes. Pour ce qui est de la date de 1445, que l'on a lue sur deux tableaux d'Antonello, elle doit être remplacée par celle de 1475, très-certainement, au moins pour le tableau d'Anvers, le seul que j'ai vu.

Mais là ne s'arrêtent pas toutes les contestations que le récit de Vasari a soulevées. Antonello, selon ce biographe, enseigna le nouveau mode de préparation des couleurs à un peintre appelé Dominique, et celui-ci, étant allé travailler à Florence, fit la même confidence à Andrea Del Castagno, qui, devenu jaloux de son talent, le récompensa en l'assassinant lâchement. Chacune de ces assertions a été révoquée en doute.

On a d'abord nié l'éducation artistique de Dominique par Antonello. Filarete ne dit mot de ce dernier, et parle du premier comme d'un homme déjà mort (1460-1464) (2). En outre, ainsi que l'ont observé des critiques italiens, le seul tableau authentique de Dominique, tableau qui se trouve à Florence, est peint à tempera, c'est-à-dire à la détrempe (3).

Antonello donna un des premiers exemples connus de ces attitudes forcées, violentes, dramatiques, de ces affreux détails que l'on multiplia plus tard. Dans son tableau daté de 1475, au Musée d'Anvers, l'un des deux larrons est suspendu par les poignets à la cime de l'arbre; on a cloué son pied droit sur un fragment de branche et son pied gauche plus bas, sur le tronc même (4).

(1) PUCCINI, *l. c.*, p. 98. — Conf. CARTON, *l. c.*, p. 45 et suiv.

(2) Édition de VASARI citée, t. IV, p. 149, note.

(3) *Ibidem*, p. 146, note.

(4) MICHIELS, *l. c.*, t. II, p. 199. Le caractère particulier du tableau du Musée d'Anvers rend importante la détermination exacte de la date de son exécution. S'il a été peint en 1445, Antonello s'y montre un innovateur fougueux; s'il ne remonte qu'à 1475, le peintre sicilien doit être regardé comme un imitateur de ce que pratiquaient d'autres artistes de l'Italie et particulièrement Andrea Del Castagno. En outre, si la première opinion prévaut, le panneau sera d'origine flamande et viendra à l'appui du récit de Vasari; si on se décide, au contraire, pour l'année 1475, on doit reconnaître à ce *Crucifiement* une provenance italienne. En effet, la famille qui l'avait en sa possession savait qu'il venait d'au delà des Alpes et, en outre, il est peint sur du châtaigner sauvage, étranger à la Belgique. Toutes ces raisons sont connues depuis longtemps (voir le *Messenger*, année 1824, p. 347); mais comme elles ne s'accordaient pas avec les dires de Vasari, on répugnait à les admettre.

Par ce défaut et aussi par sa couleur claire et sans vivacité, Antonello appartient au groupe d'artistes qui, poussant à l'excès la recherche du sentiment et de l'effet, négligea le dessin et le coloris, et s'éloigna d'une façon absolue de la manière primitive de l'école flamande.

Nous ne nous serions pas arrêté aussi longtemps à ces détails s'ils n'étaient essentiels pour établir la manière dont l'école flamande s'étendit en Italie. Venise, qui avait de nombreuses relations de commerce avec Bruges, fut la première à l'accueillir. Un Jean d'Allemagne y figure comme collaborateur d'Antoine Vivarini, de 1440 à 1447, et Barthélemy, frère d'Antoine, peignait déjà à l'huile dès l'année 1473. « Chez lui, comme chez tous les peintres de sa famille, on retrouve, dit M. Michiels, l'amour du paysage, le sentiment d'élégance domestique, le genre de composition et la pieuse douceur qui font le charme de l'école brugeoise. » D'ailleurs, en peu d'années, la ville des lagunes avait successivement reçu dans son sein Roger, Vandermeire, Liévin d'Anvers, Memling, et ce qui prouve combien leurs œuvres inspirèrent d'admiration, c'est l'empressement que mirent les nobles républicains de l'Adriatique à en former des galeries. A Florence, Angelico de Fiesole avait fait admirer jusqu'à sa mort, arrivée en 1455, un talent plein de poésie, de douceur et de piété. Après lui, Filippo Lippi (mort en 1469), et, plus encore, Andrea Del Castagno, abordèrent l'imitation de la nature, probablement par suite de l'influence flamande. En effet, Roger lui-même, Memling et Vandergoes ont travaillé dans cette ville. L'école ombrienne et romaine, dont Gentile da Fabriano avait été la gloire, par la finesse de son pinceau et le caractère délicat de ses figures, et où le Pérugin continua l'influence de Fra Angelico, salua successivement l'arrivée de Roger et celle de Josse de Gand. Celui-ci dota Urbino d'un chef-d'œuvre, et son influence modifia la manière des artistes du lieu, ses contemporains, mais il ne leur communiqua pas le secret de la peinture à l'huile, car ils continuèrent à se servir des anciens procédés. Le premier Romain qui, à la grande admiration des enfants de la ville éternelle, implanta véritablement sur les bords du Tibre la manière flamande, est Bernardino Pinturicchio. Il peignit, sur une grande échelle, pour le pape Innocent VIII, les plans des principales villes de l'Italie (1).

(1) L'ouvrage de M. MICHIELS, *l'Architecture et la peinture en Europe du iv^e*

Ainsi, pour résumer ce qui précède, les grandes écoles transalpines ont d'abord aspiré à la connaissance de l'art flamand; puis, de 1440 à 1480, elles se sont successivement trouvées en contact avec Roger et avec plusieurs de ses compatriotes, pour la plupart, ses élèves; enfin, dans la dernière partie du xv^e siècle, la peinture à l'huile cessa d'être un secret, et les autres innovations dues au génie de Jean Van Eyck devinrent d'un usage général. Antonello de Messine contribua énormément à cette révolution. Comme il fleurit surtout de 1470 à 1493, comme son apparition en Italie est contemporaine de la mort de Roger, rien ne s'oppose à ce que celui-ci ait été son initiateur, ainsi qu'on l'a déjà supposé, alors que l'on ne connaissait pas les détails biographiques que nous sommes parvenu à réunir sur lui.

Plus rapprochée de la Belgique et mieux située pour subir les influences d'un pays dont le commerce et l'industrie rayonnaient alors de tous côtés, l'Allemagne rhénane accueillit aussi avec enthousiasme les nouvelles tendances imprimées à la peinture par les artistes flamands. Séduite par la magie de leur coloris, par la variété et l'importance de leurs œuvres, elle se laissa entraîner dans une direction qui, par suite d'un engouement excessif, faillit lui être funeste. « Alors, dit M. de Laborde (1), les peintres comprennent et traduisent la beauté en caricature, l'expression des sentiments en grimaces et en contorsions, la couleur en contrastes de tons heurtés. » Notons cette observation, bien qu'elle me paraisse un peu exagérée. Fait curieux, alors que Memling épurait son talent par l'étude des anciennes compositions de l'école de Cologne, celle-ci abandonnait les traditions de maître Guillaume et de maître Steffan. Cet échange inégal s'accomplit pendant la période qui vit le talent de Roger briller sans rival (1441-1464). A cette époque, l'éclat resplendissant de la cour des ducs de Bourgogne et les nombreuses ambassades envoyées par ce prince dans l'Empire, multiplièrent nécessairement les relations des deux pays. Plus tard, les luttes de Charles le Téméraire contre les Liégeois et contre l'archevêché de Cologne, puis les guerres civiles de la Flandre et du Brabant entravèrent ces rapports d'amitié et d'intérêt, qui ne reprirent

au xvi^e siècle, nous a fourni de nombreuses données pour cette appréciation rapide de l'influence de la Flandre sur l'Italie.

(1) L. c., p. xxvii.

leur ancienne vigueur que lorsque l'autorité de Maximilien d'Autriche et de son fils Philippe le Beau fut reconnue sans opposition. Pendant cet intervalle, les deux écoles marchèrent dans des directions différentes : le lien qui les avait momentanément réunies se della pour toujours.

Deux maîtres rhénans ont particulièrement subi l'influence de l'école des Van Eyck. Le premier, que l'on connaît sous le nom de « maître de la Passion de Lyversberg, » d'après un tableau qui fait partie de la collection du conseiller Lyversberg, à Cologne, et à qui on a erronément imposé la dénomination d'Israël Von Meckenem, travaillait en 1463; le second, le « maître de Calcar, » a marché dans les mêmes voies que lui. A leur imitation, la manière flamande s'étendit en Westphalie, où il existait antérieurement une école florissante, dont les travaux indiquent des tendances très-marquées vers l'idéalisme.

En Souabe, nous trouvons Frédéric Herlen, de Nordlingen, et Martin Schöngauer, enrôlés sous la bannière de Roger. Celui-ci peut évidemment revendiquer pour ses élèves les deux noms glorieux qui précèdent, dans les annales de l'art allemand, ceux de Dürer et des Holbein. Herlen était aussi sculpteur, et il sut donner à ses statues, à l'imitation des Flamands, une pose plus libre, des formes plus pleines. Il était de retour en Allemagne, en 1452, et peignit alors à Rothenbourg. Dans la suite, sa ville natale le choisit pour son peintre en titre. Il suivit si complètement les traces du peintre bruxellois, qu'il lui emprunta des figures entières, même des groupes; mais il ne réussit pas à peindre comme lui les sentiments et les passions de l'homme. Son tableau le plus connu orne l'église Saint-George à Nordlingen et date des années 1462 à 1466. On y remarque de nombreuses réminiscences des œuvres de Roger : l'*Annonciation* y est absolument représentée comme dans le panneau de la Pinacothèque où Roger a peint le même sujet, et on y voit également reproduites, avec une très-grande exactitude, la Vierge, et la servante, en vêtements verts, de la *Présentation au temple*, de la même collection. Herlen mourut le 12 octobre 1491.

Schöngauer occupe une place infiniment plus importante. Ce n'est pas à tort que les documents du temps l'appellent la gloire des peintres, *pictorum gloria*. Augsbourg, Ulm, Nuremberg et Colmar se disputent la gloire de lui avoir donné naissance. Il

paraît être originaire de la dernière de ces villes, naquit vers l'année 1420 et mourut en 1499. Sa première œuvre signée date de 1453, ce qui rejeterait son séjour à Bruxelles (de même que celui de Herlen) entre les années 1440 et 1450. Qu'il ait étudié sous Roger, c'est ce qui ne peut faire l'objet d'un doute : dans une lettre adressée à Vasari le 27 avril 1565, Lambert Lombard parle ainsi du graveur sur cuivre *Bel Martino*, c'est-à-dire de Schöngauer, dont on a conservé 119 gravures : « Il n'abandonna pas la manière de Roger, son maître, mais il ne put atteindre la beauté de coloris qui était propre à ce peintre (1). » M. Michiels a apprécié de la manière suivante le peintre de Colmar : « A en juger par les ouvrages des galeries de Nuremberg, Schleissheim et Vienne, qu'on lui attribue, c'était un artiste doué d'une intelligence forte et sérieuse, qui comprenait la vie à la manière des Flamands, sans leur ressembler toujours dans l'exécution. Sa couleur manque habituellement de force; ses draperies ont de la noblesse, mais le genre de l'étoffe n'est pas assez déterminé; les chairs sont la plupart du temps peintes avec mollesse. Sa manière se distingue par une expression de douceur et de pieuse gravité, qui semble naître d'une âme en paix avec elle-même et avec le monde. Ici, point de dévotion mesquine, point d'absurde rêverie, mais l'empreinte d'une âme fière et énergique. Ces qualités donnent souvent à ses formes une dignité calme, à ses têtes une beauté harmonieuse, telles qu'en offrent rarement les œuvres primitives de l'art germanique (2). » Schöngauer occupe une des premières places parmi les anciens graveurs, dont il étudia peut-être les procédés en Belgique. Il dispute au Florentin Maso Finiguerra l'invention de la taille-douce, et cette querelle l'a rendu célèbre. Sa *Naissance du Christ* se rapproche du tableau du Musée de Berlin attribué à Roger; toutefois, chez Schöngauer, on signale des modifications nombreuses, des tâtonnements. Lui et ses compatriotes voulaient se former une manière nouvelle, et, en effet, leurs efforts aboutirent enfin à un résultat. Les écoles saxonne et franconienne, qui reçurent les dernières les leçons des maîtres flamands, ne tardèrent pas à

(1) In Germania si levo poi un Bel Martino, tagliatore in rame, il quale non abandono la maniera di Rogiero, suo maestro, ma non arrivo pero alla bonta del suo colorire, etc.

(2) *Études sur l'Allemagne*, t. II, p. 282 (édit. de Bruxelles).

relever la peinture allemande de l'infériorité momentanée dans laquelle l'avait plongée une imitation incomplète d'un style étranger. La première produisit Dürer et les Holbein; la seconde, Cranach (1).

Si nous ne parlons de la France qu'en troisième lieu, c'est que ce beau pays, encore meurtri des suites des guerres qui ensanglantèrent les règnes de Charles VI et de Charles VII, n'était que médiocrement préparé à s'adonner au culte de l'art. Les princes, les barons, les bourgeois même de plus d'une ville, habitués à des prises d'armes continuelles, ne rentrèrent qu'avec peine dans une vie calme et pacifique. Il fallut la main de fer de Louis XI pour comprimer les résistances et les répugnances de la société féodale contre un gouvernement régulier. Ce prince, comme on sait, séjourna plusieurs années à la cour de Bourgogne, et depuis il garda l'empreinte du type flamand. Avec ses allures bourgeoises, son caractère soupçonneux, son manque de libéralité, sans que ce travers se manifestât lorsqu'il s'agissait du culte, de l'État ou des arts, avec sa haine pour l'aristocratie et pour l'anarchie, le fils de Charles VII nous représente moins un monarque qu'un magistrat populaire. Malheureusement la duplicité, l'ingratitude, la cruauté dégradèrent le caractère d'un souverain dont le règne, en définitive, fut heureux et prospère.

On n'a pas assez remarqué l'affectation que Louis XI mit à s'entourer de Flamands, après son avènement au trône. Son barbier et son favori, Olivier Le Daim, était de Thielt. Un de ses conseillers intimes, l'historien Comines (que sa mémoire nous pardonne une association flétrissante, mais nécessaire !) appartenait à la lignée des seigneurs de la petite ville dont il portait le nom. L'architecte de Louis XI était de Bruxelles; il s'appelait Jean Vandenberghe et eut pour père Jean Vandenberghe dit Van Ruysbroeck, l'éminent constructeur à qui on doit l'achèvement de la tour de l'hôtel de ville (2). Si le peintre royal, Jean Fouquet, de Tours, n'appartient pas à la Belgique, il se montre dans ses œuvres l'imitateur des peintres de ce pays. Ce fut un Bruxellois, Jean Clouet ou Cloet, dont le duc de Bourgogne utilisa les talents en 1475, qui commença la plus ancienne lignée artistique de la

(1) Les détails que nous donnons ici sur les écoles allemandes sont empruntés à l'excellent ouvrage de FORSTER, déjà cité, p. 18, 187, etc.

(2) *Histoire des environs de Bruxelles*, t. II, p. 478.

France; son fils Jean, appelé aussi Jehannet ou Janet, émigra dans ce pays et devint le peintre officiel de François 1er, vers 1515; lui et ses élèves disputèrent longtemps l'école française, non sans succès, à l'ascendant des maîtres italiens (1).

Les archives et les églises de la France méridionale, explorées par un amateur éclairé des beaux-arts, révéleraient probablement plus d'une circonstance peu connue sur les peintres flamands du xv^e siècle. L'amour du roi René pour les arts dut nécessairement appeler en Provence plus d'un d'entre eux et, d'ailleurs, ce pays était la route naturelle de Gênes, de Florence, de Rome. Un écrivain français a le premier signalé les liens nombreux qui relièrent constamment l'art flamand et l'art provençal.

« Je ne crois pas, dit-il, qu'aucune ville des Flandres ou du Brabant renferme aujourd'hui autant de tableaux de ses maîtres primitifs dans ses églises, que l'on en rencontre de ces mêmes peintres dans les chapelles de la ville d'Aix; on ne sait, tant ces panneaux sont admirables, à quel nom suprême les attribuer. Qui donc a passé par là, pour y laisser cet étonnant triptyque qui maintenant décore Saint-Sauveur, et que le peuple, voire les savants, ont si longtemps baptisé et baptisent encore *Tableau du roi René* ? C'est la merveille de la ville d'Aix et une des peintures les plus accomplies que je connaisse, pour le sentiment et la grâce des figures et la beauté des couleurs...

De quelle main est sortie, au xv^e siècle, pour venir dans l'église Saint-Jean de Malte, *l'Adoration de l'enfant Jésus par la Vierge et saint Joseph*, particularisable par le chardonneret posé à terre sur le devant du tableau ? Pourquoi les tableaux de l'école primitive italienne, tels que celui de *Saint Sébastien* de la même église Saint-Jean, sont-ils si rares à Aix, voisine de l'Italie, pendant que les vieux Brugeois et les vieux Allemands y abondent ? ...

(1) MICHIELS, *l. c.*, p. 23 et 240. — VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Louvre*, IIIe partie, p. 64 et 65. — M. DE LABORDE, t. II, p. 228. — Une famille Cloet ou Cloete a longtemps habité Bruxelles. En 1375, Gilles Cloet faisait partie du lignage patricien de T'Serroelofs. En 1485, Jean Cloete figure parmi les membres du lignage de Rodenbeke; il devint échevin en 1510 et mourut le 22 mai suivant. Son écusson offrait un champ d'argent, à la fasce de sable, au chef chargé de trois merlettes, également de sable. Plus tard nous retrouvons, parmi les T'Serroelofs, deux licenciés en droit du nom de Cloet, Laurent, qui était membre du lignage en 1617, et Jean, qui y fut reçu le 13 juin 1619.

Tout le monde a entendu parler de cette superbe peinture brugeoise de l'hôpital de Villeneuve-lés-Avignon, toujours attribuée si singulièrement à ce bon roi René, homme plein de goût, puisqu'il était charmé de telles peintures, mais peintre pitoyable lui-même, dont il faut chercher la vraie manière dans ce tableau gouaché de l'hôtel de Cluny à Paris, la *Prédication de la Madeleine*, et à Aix dans une petite *Adoration*, aussi gouachée, et que possède M. Roux-Alpheran (1). »

M. de Pointel, à qui nous empruntons ces lignes, attribue à Memling le beau triptyque d'Aix, et peut-être il n'a pas tort. Mais à notre tour nous dirons : ces productions ignorées, ces richesses de l'art brugeois perdues loin du ciel natal, sont-elles tout à fait étrangères à Roger ? Le peintre qui peut-être a doté la France des deux plus anciennes toiles capitales qu'offrent ses musées et ses églises : le *Crucifiement*, du palais de Justice de Paris, et le *Jugement*, de l'hôpital de Beaune, ne se serait-il pas rendu de Bourgogne en Italie par le Dauphiné et la Provence ? Pourquoi l'arrivée de ce pèlerin n'aurait-elle pas été saluée avec bonheur par le roi René ? Dans sa modeste cour d'Aix, au milieu de ses trouvères et de ses miniaturistes, l'artiste couronné aura sans doute tressailli au souvenir du plaisir que lui avaient causé les premières peintures à l'huile. Ce voyageur allant au jubilé de Rome n'était pas un inconnu pour lui, mais l'élève, le continuateur d'un maître aimé; c'était presque un camarade. Nous aimons à penser que Roger aura été accueilli en cette qualité et qu'on lui aura imposé, en retour, la tâche de laisser à la Provence quelque œuvre capitale de son pinceau. Et maintenant que la race d'Anjou est éteinte, maintenant que la Provence même n'est plus qu'un nom qui s'efface de jour en jour dans le lointain de l'histoire, n'y a-t-il pas dans cette rencontre supposée le réveil de maint souvenir plein de grâce ? Car tel est le doux privilège de l'inspiration artistique : ce qu'elle enfante s'entoure de plus de poésie à mesure que l'humanité vieillit. Ces vieux tableaux enfumés, ces panneaux longtemps délaissés, renouent une chaîne mystérieuse, dont un esprit scrutateur pourra quelque jour mieux souder les anneaux.

Dans un recoin de l'ancien Bourbonnais, dans un petit village du

(1) PH. DE POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t.1^{er}, p. 129.

département de l'Allier, à Vieure, près de Moulins, nous retrouvons encore les traces que l'on a déjà signalées en tant d'endroits. Un des tableaux de l'église représente *l'Évangéliste saint Luc peignant la Vierge*, probablement d'après la composition de Roger dont nous avons parlé plus haut. Ce panneau a perdu ses volets et, de plus, a été restauré et repeint, il y a une trentaine d'années; la tête de saint Luc et la moitié de celle de la Vierge, ainsi que les vêtements de la mère de Dieu, sont seuls restés intacts. On lit sur la bordure du manteau de la Vierge ces mots : COLIN DE / COTER — PINGIT ME IN BRABANCIA BRUSELLE VII. Voilà donc encore un artiste bruxellois, probablement un élève de Roger, dont l'existence s'est révélée au centre de la France, grâce à un coup d'éponge habilement donné (1).

Ainsi, plus les découvertes se multiplient, et plus l'influence exercée par notre peintre apparaît considérable. Mais je m'arrête, je crains d'être accusé de partialité pour un nom tombé dans l'oubli. Pourquoi, d'ailleurs, rehausser la gloire de ceux qui ont échoué dans la grande et perpétuelle lutte du talent et de la célébrité ? L'artiste n'est-il pas suffisamment récompensé lorsqu'il a pu librement déployer son activité, démontrer sa puissance ? Lui faut-il nécessairement une place dans le Panthéon de l'histoire ? Oui, dans le monde des souvenirs comme dans le monde des réalités, il y a des préférences injustes, des oublis criminels, et parfois l'homme de génie méconnu ne voit jamais arriver l'heure de la réhabilitation.

V

Le nom et l'origine des Clouet nous rappellent qu'en parlant des écoles belges de peinture, nous n'avons rien dit de celle qui existait à Bruxelles au xve siècle. C'est pourtant dans cette ville que Roger dut compter le plus d'amis et d'imitateurs; très-probablement, Clouet figura parmi ces derniers. Mais une circonstance toute particulière permit à Roger de perpétuer sa manière de peindre, même après sa mort, et elle explique

(1) M. DE LABORDE, l. c., p. li. — Cette révélation est due à M. A. d'Auvergne, dont le nom ne doit pas être passé sous silence.

comment des tableaux bien moins anciens que les siens ont pu lui être attribués. Comme mainte autre famille flamande, la sienne exerça la même profession, pendant plusieurs générations. Ainsi que cela se pratique d'ordinaire, les descendants de Roger, pleins d'admiration pour celui dont ils portaient le nom, affectèrent d'imiter son coloris, sa manière de traiter les accessoires et de grouper les personnages, de caractériser les physionomies. Nous en verrons la preuve.

Dès la fin du xiv^e siècle, Bruxelles comptait parmi ses habitants un peintre d'un certain mérite. Il s'appellait Jean de Woluwe et fut souvent employé par la duchesse Jeanne, soit à peindre des tableaux, soit à décorer de miniatures des manuscrits (1). Christophe Besaen, qui fut peintre en titre du duc Antoine de Bourgogne, en 1411-1412 (2), était probablement recommandable à certain titre. Mais on ne peut, sans doute, placer sur la même ligne des peintres qui ne figurent qu'accidentellement dans un document de l'année 1404 : Walter Vandernoot, Jean Van Brone et Jean De Man, dont le couteau blessa le précédent. Jean Vandercapellen et Jean Baptistin ne sont connus que pour avoir exécuté et colorié, le premier, moyennant huit couronnes de France ou vingt-six sous huit deniers, des bannières de fin or et d'étoffes de soie (1406-1407); le second, pour la somme de quatre couronnes de quarante gros ou treize sous quatre deniers, une autre bannière, dont les plis flottèrent sur l'hôtel de ville de Bruxelles, en 1414.

Pendant la vie de Roger, toute la splendeur de l'école bruxelloise semble s'être concentrée en cet artiste. Jean Bogaert, fils de Jean Bogaert, et qui épousa Marguerite, fille de Siger Vanderroest (3), n'est cité que parce qu'il a été membre de l'administration communale : comme conseiller, en 1423, 1429, 1434, 1441 et 1448; comme receveur, en 1425, 1431 et 1435, et, comme bourgmestre, en 1439. Les peintres employés par Philippe le Bon travaillèrent beaucoup, mais sans obtenir de renommée. Jean de Boulongne naquit à Hesdin (4) et fut serviteur de la chambre et

(1) M. LE COMTE DE LABORDE, t. II, *passim*

(2) *Idem*, p. 292.

(3) Actes des années 1429 et 1434, dans le *Registerboeck van den heuysarmen van Molenbeek*, f^o 273.

(4) *Livre censal du domaine au quartier de Bruxelles*, de l'année 1492.

peintre du duc dès l'année 1427; il habitait à l'extrémité de la rue Terarken, où le receveur Hugues Charnet lui céda une écurie, sous le palais, en 1454 (1). Jean Hennekart, qui appartenait sans doute à la famille patricienne de ce nom (les Hinckaert), et Pierre Coustain apparaissent fréquemment dans les comptes.

Parmi les travailleurs qui contribuèrent à la décoration des fêtes de Bruges, en 1468, il se trouvait plusieurs Bruxellois : Franc Stoc, Liévin Van Latte (probablement, Van Lathem) et Thibaut Bourguignon. Franc, qui fut conseiller communal en 1465, 1472 et 1475, reparaît, avec le nom patronymique de Vanderstoc ou Vanderstocht, en qualité de proviseur de la confrérie de Saint-Éloi, à Bruxelles, en 1471. Les mêmes fonctions avaient déjà été exercées et le furent encore par d'autres peintres : Arnoul T'Serarnts, dit Moens, en 1447; Pierre Van Coninxloe, en 1479; Jean Van Coninxloe alias Schernier, en 1484, 1489, 1490 et 1491; en 1507, 1508 et 1509, par Bernard Vanderstoc, qui devint conseiller communal en 1532 (2); en 1513, 1514 et 1515, par Jacques De Kempeneer; en 1520 et 1521, par Jean Colairt; en 1525, 1526, 1527, par Gaspar Van Coninxloo; en 1531, 1532, 1533, par Philippe Van Orlay, etc. Parmi tous ces noms inconnus un seul a conservé quelque éclat. Schernier travailla plus d'une fois pour le souverain et pour la ville de Bruxelles; il exécuta pour cette dernière une arbalète peinte, dont le magistrat fit cadeau à l'archiduc Philippe en 1483 ou 1484; c'est probablement lui qui, sous le nom de Jean de Bruxelles, aidait François Van Antwerpen ou d'Anvers à décorer la cathédrale de Séville, en 1502 (3). Il existe au Musée de Bruxelles un diptyque signé : JAN VAN CONINXLO, lequel est attribué, dans le catalogue de cette collection, à Gilles (et non pas Jean) Van Coninxloo, élève de Mostaert et mort en 1610 (4).

(1) *Trésorerie de la Chambre des comptes de Brabant*, aux Archives du royaume.

(2) *L'Histoire des environs de Bruxelles*, t. Ier, p. 4-21, donne quelques détails sur les Stoc ou Vanderstoc, qui possédèrent à Wambeek le fief dit *d'Overdorp* : Bernard le releva, de l'abbaye de Nivelles, après son père Nicolas (qui en fit le relief en 1494) et son aïeul Franc. Quant à lui, il le laissa aux enfants qu'il avait eus de sa femme Marie de Buyssegheem : François, Nicolas, Bernard et Marguerite Vanderstoc (relief du 14 février 1539, style de Liège).

(3) M. PASSAVANT, dans le *Kunstblatt* de 1853, p. 215.

(4) P. 90.

L'une des deux parties du tableau représente les *Noces de Cana*; l'autre, *Jésus au milieu des docteurs*; au dos on voit la *Multiplication des pains*. Ce double panneau intéressant au point de vue de l'histoire de l'art, n'a par lui-même aucune importance. La couleur est sans vivacité, les têtes manquent d'expression et de finesse. L'architecture seule, dans les *Noces de Cana*, est traitée avec largeur, et révèle l'influence qu'exercèrent en Belgique les monuments de l'antiquité et de la Renaissance (1).

Je ne sais si Vanderweyden fit partie du métier des peintres, batteurs d'or et vitriers ou verriers, de Bruxelles; peut-être, en raison de ses fonctions officielles, fut-il exempté des obligations et des charges qui pesaient sur les artistes, ses confrères. Cependant, il s'opéra de son temps, dans le métier, un changement qui fut probablement introduit à son instigation, puisqu'on le mit à néant l'année qui suivit sa mort. L'organisation primitive de la corporation était basée sur deux règlements datés, l'un du 2 novembre 1387, l'autre du 16 mars 1415—1416 (2); ce dernier, n'ayant été promulgué que par les échevins, et non en vertu de l'autorité collective exercée par ces magistrats et par l'amman, officier du prince, souleva de longs débats qui furent terminés par une ordonnance en date du 20 juin 1453. Sanctionnant un des points adoptés en 1416, elle admet tous les fils mariés d'un maître ou ex-maître à apprendre la profession de leur père sans devoir payer au métier le droit d'apprentissage (*leergelt*), et elle autorise chaque maître à faire recevoir dans la corporation un de ses fils, sans payer d'autres frais qu'un pot de vin du Rhin pour chaque juré et un quartaut de vin pour le valet (3). Le 23 décembre 1465, cette clause fut annulée, à la demande du métier; suivant les jurés et les anciens, la corporation n'avait jamais exempté les fils de maître, mais leur avait toujours imposé, pour droit d'entrée, la rétribution d'usage, s'élevant à trois vieux écus, conformément à l'ordonnance de 1387 (4). Ne

(1) A la famille de ce Coninxloo appartenait Nicolas Van Coninxloe dit Schernier, qui fut nommé verrier de l'empereur Charles-Quint, à Bruxelles, le 20 août 1527, en remplacement de Corneille Rombouts, récemment décédé.

(2) *Ordonnantien der ambachten*, aux Archives communales de Bruxelles, fol. 9 et 10.

(3) *Ibidem*, fol. 49 v°.

(4) *Ibidem*, fol. 66.

semble-t'il pas qu'après la mort du grand peintre, la corporation, délivrée de la pression qu'exerce si facilement un esprit supérieur, se soit empressée d'anéantir une stipulation qui avait été établie grâce à lui ?

Outre son fils Corneille, moine de Hérinnes (mort en 1473), Roger a eu encore d'autres enfants, mais on ne saurait préciser ni leur nombre, ni leurs noms respectifs. Peut-être faut-il ranger parmi eux le Pierre Vanderweyden qui paya aux pauvres de Sainte-Gudule le cens de la maison du coin de la Cantersteen et de la rue de l'Empereur, en 1492 et 1493. Le 26 octobre 1484, lui et sa femme Catherine, fille de feu Jean Vandernoot, valet juré de la ville de Bruxelles, intervinrent dans un acte, de concert avec leur frère Herman Vandernoot et leur sœur Ide Vandernoot, femme de Jean de Bongys (1). Doit-on reconnaître ce personnage dans le Pierre Vanderweyden qui fut reçu bourgeois à Bruxelles en l'année 1459, et dans le Pierre de Wede, que Philippe le Bon comptait parmi ses physiciens ou médecins, en 1462 (2) ?

Le maître Pierre Vanderweyden qui paya, de 1499 à 1539, le cens dont il vient d'être question, fut probablement un petit-fils de Roger, un fils de ce premier Pierre. Puisqu'il hérita de la maison de la Cantersteen, on doit le considérer comme le chef de la branche aînée de la famille. Il fut certainement peintre, non pas homme de métier, mais « portraiteur (3). » Sa femme mourut au mois de février 1510, et fut ensevelie au cimetière du Sablon (4). Quant à lui, son anniversaire figure, à la date du 4 mars, dans l'ancien registre de l'église Sainte-Gudule (5).

(1) « Hermannus, d^{la} Catharina et Ida Vandernoot, liberi quondam Joannis d. (icti) Vandernoot, famuli jurati dum viveret oppidi Bruxellensis, Petrus d. Vanderweyden, Catharinæ; et Joannes d. de Bongys, Idæ Vandernoot, præfatarum mariti, contulerunt... » Recueil intitulé *Selecta pro sæculo* 1400, à la Bibliothèque royale.

(2) M. LE COMTE DE LABORDE, t. II, p. XIII.

(3) Des actes copiés dans *le Registre de la cour féodale de la Châtellenie de Bruxelles*, déjà cité, font mention de lui : « Achter Tscantersteen, tusschen de goederen tertyt toebehoirende Peeteren Vanderweyden, portateur. » 23 février 1511 (1512, nouveau style); 20 mai 1514.

(4) « Uxoris magistri Pétri Vanderweyden, sepultæ in cimeterio B. Mariæ in Sabulone. » *Recepta funeralium et oblationum*, 1505 à 1517, à la date du 13 février 1510.

(5) « Magister Petrus Vanderweyden, pictor, 1/2 fl. Renensis terciatim. » *Liber anniversariorum*.

Voilà toutes les particularités de sa vie que nous avons pu arracher à l'oubli (1).

En m'appuyant sur les assertions d'un écrivain fécond et spirituel, et dont l'exactitude a rarement été trouvée en défaut, j'avais rangé, parmi les enfants de Roger, Gosuin Vanderweyden (2). M. Van Hasselt a relevé cette erreur, qui ne m'est pas imputable, et a ajouté de curieux détails à la biographie de Gosuin. Ce personnage naquit à Bruxelles, en 1465, d'un fils de Roger (probablement du premier Pierre Vanderweyden), un an après la mort du grand artiste.

A cette époque, l'art subissait, dans les Pays-Bas, une espèce d'éclipse, qu'éclairaient à peine les derniers rayons de la gloire de Memling et les premières splendeurs du talent de Quentin Metzys. Les principales villes de la Flandre et du Brabant s'étaient appauvries et énervées dans d'interminables querelles; Anvers seule, héritière du sceptre commercial de Bruges, prospérait et se préparait une période de richesse incomparable. Les arts, qui ne sauraient se développer sans l'appui de Mécènes opulents, commençaient à y briller d'un vif éclat,

(1) Comme documents qui pourront servir un jour à reconstruire la généalogie des Vanderweyden, rappelons ici :

La mention de l'assassinat de Jean Vanderwyden, qui, en 1471, fut tué à Nederwoluwe (dans les domaines de Jean Vandermeeren, seigneur de Saventhem), par les frères Léon et Walter Wouters.

La mention des fiançailles, à Sainte-Gudule, de Catherine Vanderwyen et de Guillaume Vay (5 juin 1485), de Nicolas Vanderwyen et de Cornélie Tsgreven (21 avril 1493), de Thomas Vanderwyen et d'Élisabeth Zegers (17 avril 1524).

Des lettres de bénéfice d'inventaire accordées à Diericke ou Thiéri Vanderweyden, en qualité de tuteur de sa femme, Gudule Bokelere, le 21 octobre 1504. *Comptes du scel en Brabant*.

Un pardon accordé par l'empereur Charles-Quint à Barthélemy Vanderwyen, en mai 1541. *Ibidem*.

Une mention de Pierre, fils de feu Godefroid Vanderwyen, et de son frère Simon, prêtre. *Lettre échevinale de Vilvorde*, du 6 octobre 1546.

La réception dans la bourgeoisie de Bruxelles de Godefroid Vanderwyen d'Aetrode, fils de Jean (1498) ; de Lambert Vanderwyden (1525) ; de Fransen ou François Vanderwyden (1530; un Franç ou François Vanderwyen se fiança, par-devant le curé de Sainte-Gudule, à Marguerite De Heelt, le 8 février 1527-1528) ; de Hubert Vanderwyden (1543); de Pierre (1557-1558); de Corneille (1566) et de Jean Vanderwyen (1579-1580).

(2) *De la peinture sur verre aux Pays-Bas*, dans les *Nouveaux mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. VII, p. 48.

pâle aurore cependant du beau jour qui devait luire pour eux.

Ces considérations paraissent avoir déterminé Gosuin Vanderweyden à choisir pour résidence Anvers, où il se fit inscrire dans la gilde ou confrérie de Saint-Luc. D'après les registres de cette corporation célèbre, il reçut successivement comme élèves : en 1503, Peerken ou Pierre Bovelant; en 1504, Simon Portugalois; en 1507, Aerdt ou Arnoul Vandervekene; en 1512, Neelken ou Corneille Van Berghem et Frans ou François Dreyselere; en 1513, Ingliels ou Ange Ingelssone, et, en 1517, Hennen ou Henri Simons. Les fonctions de doyen de la corporation lui furent confiées à deux reprises, en 1514 et en 1530 (1). Parvenu à un âge très-avancé, mais encore plein de génie et de feu, il peignit pour l'abbaye de Tongerlool une grande toile, à propos de laquelle le savant Heylen, archiviste de Tongerlool, nous a laissé la note suivante, renseignement d'un prix inestimable :

« Il (c'est-à-dire Gosuin) était né à Bruxelles, et, en 1535, étant âgé de soixante et dix ans, il peignit la pièce représentant *la Mort et l'Assomption de la Vierge*, qui se voit aujourd'hui à l'entrée du couvent, dans le bas-côté de l'église de Tongerlool, et qui ornait autrefois le maître-autel. Sur les volets, il s'est représenté lui-même, outre son aïeul, et au-dessus de ces deux figures se trouve une tablette avec l'inscription suivante :

« *Opera R. P. D.*

Arnoldi Streysterii hujus Ecclesiae abbatis hanc depinxit posteritatis Monumentum tabulam Goswinus Vanderweyden septuagenarius sua canitie, quam infra ad vivam exprimit imaginem, artem sui avi Rogeri, nomen Appellis suo ævo sortiti, imitatus, redempti orbis anno 1535 (2). » (Par les soins du révérend père sieur Arnoul Streiter, abbé de ce monastère, ce tableau, Monument pour la postérité, a été peint, l'an de la rédemption du monde 1535, par un septuagénaire,. Gosuin Vanderweyden, dans sa vieillesse, dont il nous a laissé ici une vivante image, avec l'art de son aïeul Roger, surnommé l'Apelles de son siècle)

M. Van Hasselt, à qui l'histoire de l'art en Belgique a tant

(1) VAN HASSELT, *l. c.*, p. 39.

(2) ADRIEN HEYLEN, *Historische verhandeling over de Kempen*, 2^e édit.; Turnhout, 1837, p. 160.

d'obligations, a retrouvé ce tableau au Musée de Bruxelles, où il figure au catalogue, sous le numéro 593 (aujourd'hui, 631), comme une production de Gérard Vandermeire. Il fut acheté par le gouvernement, en 1844, sans que personne en connût l'auteur; il provenait de la famille de M. Lucq, qui a possédé le refuge de Tongerlo, place de la Chancellerie, à Bruxelles. A l'époque de l'invasion française en Belgique, on avait déposé dans ce refuge plusieurs peintures appartenant aux abbayes de Tongerlo et de Saint-Michel, à Anvers; plus tard, on les reléqua dans une remise, ce qui explique l'état de dégradation de l'œuvre de Gosuin. Selon M. Siret, « ce panneau est riche de composition. Tout le bas est traité avec grand soin, tant sous le rapport du dessin que sous celui du coloris. Le haut laisse beaucoup à désirer, par suite de dégradations nombreuses. La richesse de quelques détails rappelle le pinceau si minutieux des Van Eyck. La brillante dalmatique du personnage placé à gauche du tombeau vide, offre de grandes ressemblances avec la robe bordée de pierreries que l'on voit à Gand au-dessus de *l'Adoration de l'Agneau*, sur les épaules de Dieu le Père. Les figures de cette œuvre sont admirables de caractère et d'une grande pureté d'exécution; il est facile de voir que l'artiste a consacré à cette partie de son travail des soins particuliers : la finesse des cheveux, de la barbe, des linéaments du visage et des extrémités des doigts, en sont des indices certains. La couleur doit avoir perdu de sa force, car la plupart des figures sont empreintes d'une teinte terreuse. On voit au fond le cercueil de la Vierge porté par des prêtres ; des soldats tombent à la renverse. Sur le devant, des lis, des œillets et des coquelicots sont reproduits avec une naïve intention et beaucoup de délicatesse. Un fait curieux est à signaler dans cette composition : la Vierge est soutenue par le Christ et par le Saint-Esprit sous la forme d'un homme. A droite et à gauche de ce groupe, des anges font de la musique. Les panneaux représentent les donateurs agenouillés, au-dessus desquels voltigent des anges tenant des écussons, dont l'un est surmonté d'un crucifix (1) »

D'après l'explication donnée par M. Van Hasselt, le personnage à cheveux blancs, qui est représenté agenouillé sur le volet

(1) M. ADOLPHE SIRET, dans le *Messenger*, année 1852, p. 430.

droit, nous offre manifestement le portrait du peintre lui-même.

« Il est accompagné d'un ange et de deux prêtres, dont l'un, vêtu en diacre et tenant une tiare papale entre les mains, est le patron de l'artiste, saint Josse, et dont l'autre est Wulmar, le disciple de ce saint. Au-dessus de ce groupe plane un ange portant l'écusson des Vanderweyden : un sautoir d'or en champ de gueules. Sur l'autre volet, on voit un homme et une femme plus jeunes, également agenouillés et accompagnés d'un ange. L'homme est vêtu de bleu, exactement comme l'est celui qui est représenté sur l'autre volet, et avec lequel il a une frappante analogie de traits : c'est évidemment, selon M. Van Hasselt, la figure de Roger, dit de Bruges, reproduite par son petit-fils d'après quelque ancien tableau de famille. La femme est habillée en franciscaine et couverte d'une sorte de faille : c'est Élisabeth Goffaerts. Au dessus d'eux plane un ange, tenant un écusson surmonté d'un crucifix et chargé des armes des Vanderweyden, qui forment un cousu sur le blason des Goffaerts; celui-ci consiste en trois dés d'argent renversés, en champ d'azur. Sur un plan plus reculé que celui où ces deux figures sont disposées, on distingue un groupe de femmes, parmi lesquelles se trouve une jeune personne qui lève les bras vers le ciel et qui est fort probablement sainte Élisabeth de Portugal, car on sait que cette pieuse princesse, dont la légende a fourni à Schiller le sujet de la ballade de Fridolin, prit l'habit de l'ordre de saint François, et cette circonstance nous explique parfaitement pourquoi la femme de Roger de Bruges est représentée ici revêtue de ce costume. »

Ces suppositions sont ingénieuses, mais quelques-unes d'entre elles reposent sur des bases assez fragiles. Qui nous dit que les personnages agenouillés sur les vantaux appartiennent tous à la famille de Vanderweyden ? Gosuin est-il le donateur du tableau ? Connaît-on les armes de Roger et d'Élisabeth Goffaerts ? Le groupe où M. Van Hasselt a vu sainte Élisabeth de Portugal n'at-il pas une autre signification ?

M. Siret classe également parmi les peintures de Gosuin un tableau que le catalogue du Musée dit être d'un peintre inconnu. Il porte le n° 364 et se divise en deux parties : l'*Adoration* et la *Circoncision*.

« Dans une espèce de hangar se trouve la Vierge, ayant devant elle l'enfant Jésus couché sur les plis de sa robe. Trois anges

adorent le divin enfant; au milieu, un personnage, couvert de vêtements sacrés, est agenouillé et récite une prière qui, à la manière gothique, est tracée sur le tableau près de la bouche du personnage. À gauche du hangar, saint Joseph semble se coucher derrière un mur; au fond se voient un paysage, manquant de perspective, et un ange annonçant à deux bergers la venue du Rédempteur. Au fond, à gauche, trois petits anges tiennent une banderole sur laquelle se trouvent écrits les mots : *Gloria in caelis Deo*. Le fond de cette partie du tableau est désagréablement coupé, en tous sens, de citations latines qui nuisent à l'effet général.

Deuxième sujet, la *Circoncision*. Figures très-belles et très-vivantes. On remarque le visage du prêtre qui tient un vase; c'est d'une vigueur, d'une vérité et d'une expression qui décèlent une touche exercée. Une figure de femme est aussi très-gracieusement peinte.

Le haut du tableau est coupé par un ornement gothique, sur lequel se trouve un ange qui distribue deux couronnes de fleurs rouges et blanches à une jeune fille et à un jeune homme. L'ange est bien composé; les plis de sa tunique sont tout à fait dans le goût de Memling; les jeunes gens sont aussi fort naïvement posés. Toute cette partie du tableau est empreinte du génie de l'école de Bruges. Les plis de la robe de la Vierge sont moins heureux; la tête est fraîche, gracieuse, et penchée légèrement, comme c'est du reste l'expression traditionnelle des Vierges de l'époque. L'Enfant n'est pas heureux; il semble rapporté d'Italie, où les peintres primitifs, en essayant de peindre la vérité, avaient transmis à leurs élèves l'habitude de reproduire sur leurs tableaux un véritable petit monstre. Les anges sont bien groupés; la figure du premier, à l'avant-plan, est trop longue de profil.

Ce panneau perd beaucoup à n'être pas placé à la portée des yeux. Il serait à désirer qu'il fût posé plus bas. Pas de date, pas de marque, pas d'indices. Architecture finement peinte et composée avec goût. Le tableau s'écaille en divers endroits (1). »

Nous avons déjà combattu l'opinion qui, sur la foi de Van Mander, attribue à un second Roger Vanderweyden, frère de Gosuin, une partie du mérite qui formait exclusivement le glorieux partage du premier Roger, et quelques-uns des chefs-

(1) M. ADOLPHE SIRET, *l. c.*, p. 432

d'œuvre dus à son pinceau. En l'année 1528, il est vrai, un peintre nommé Roger Vanderweyden fut reçu franc-maître dans la gilde de Saint-Luc (1), mais on ne peut le ranger parmi les grands maîtres, car on ne trouve rien qui permette de lui donner ce titre, comme nous croyons l'avoir prouvé. Selon Van Mander (2), il mourut, pendant l'automne de 1529, de la maladie épidémique dite la maladie anglaise ou la suette. Ce biographe l'a évidemment confondu avec son homonyme, qui était probablement son bisaïeul. Il ne fut sans doute qu'un jeune artiste, dont la mort prématurée explique la vie ignorée. Je n'ai pas besoin d'ajouter que c'est très-gratuitement qu'on fixe la naissance de Roger II, tantôt à l'année 1480 (3), tantôt à 1460 environ; si, comme cela se conçoit fort bien, il était encore jeune en 1528, lors de sa réception à la maîtrise, et, en 1529, lors de sa mort, on sera forcé de remplacer ces dates par celle de 1500 environ. En tous cas, il serait difficile de lui attribuer la *Descente de croix* de 1488, dont il a été question plus haut. En lui s'éteignit cette dynastie artistique dont le chef avait tenu le sceptre de la peinture en Belgique, et pour laquelle la postérité s'est montrée si oublieuse.

Sur la foi du catalogue du Musée de Bruxelles, on a longtemps attribué au Roger Vanderweyden de Van Mander une série de dix tableaux, représentant : la *Vierge enfant, reçue par un ange sur les marches du Temple* (347), l'*Annonciation* (349), la *Nativité* (350), l'*Adoration des Mages* (351), la *Circoncision* (352), *Jésus parmi les docteurs* (348), le *Portement de la croix* (344), le *Christ en croix* (345), le *Christ au tombeau* (353), les *Disciples et les saintes femmes s'éloignant du sépulcre* (354). Les numéros 347 et 349 sont aujourd'hui réunis en un seul panneau, ainsi que 350 et 351. M. Waagen, qui a examiné avec soin cette série de peintures, y a reconnu, dans l'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Circoncision*, plusieurs motifs empruntés aux tableaux du célèbre Roger; les têtes de femme affectent le même caractère, mais les types sont généralement insignifiants et lourds. Dans le *Portement de la croix*, le Christ est vieux et laid; afin de frapper davantage les esprits, le peintre a exagéré l'effet que les souffrances avaient exercé sur lui. Par contre, dans le *Christ en croix*, la Vierge est

(1) VAN HASSELT, *l. c.*, p. 35.

(2) *L.c.*, p. 130.

(3) IMMERZEEL, p. 226.

belle dans sa douleur et dans son affaissement, et, dans *le Christ au Tombeau*, elle offre un type d'une beauté toute nouvelle. La tête de saint Jean est d'un bon style et offre une grande ressemblance avec le même personnage du tableau des *Sept Sacrements*, du Musée d'Anvers. En général, toutes ces œuvres, vues d'une certaine distance, plaisent à l'œil; la touche en est cependant roide, l'exécution peu achevée et les contours trop fortement dessinés; en somme, on y retrouve les défauts et les qualités du chef de l'école bruxelloise, mais celles-ci à un moindre degré, ceux-là à un degré supérieur (1).

« Les n^{os} 345 et 354, représentant le *Christ en croix* et les *Disciples et les saintes femmes qui s'éloignent du sépulcre*, présentent une particularité qui n'a pas encore été signalée. Dans le fond du tableau portant le n^o 345, on voit une église s'élever du sein d'une ville, avec un clocher rhénan et une coupole avec ses deux tours au-dessus des transepts. Les transepts sont arrondis et une galerie circulaire règne sans interruption autour d'eux et de l'abside. C'est, à ne pas s'y tromper, l'église des Saints-Apôtres, de Cologne. Dans le n^o 354, la même ville se voit au fond du tableau, mais prise d'un autre point de vue, qui ne permet plus d'apercevoir l'église des Apôtres. Donc le peintre visita Cologne, et même, à bien examiner ses œuvres, il ne revint pas des bords du Rhin sans rapporter quelques traditions des peintres allemands.

Le n^o 352, la *Circoncision*, laisse lire sur le bord d'une nappe d'autel les mots : TE BRUESELE. » Cette circonstance prouve jusqu'à un certain point que cette série de tableaux n'a pu être exécutée par Gosuin, ou par le second Roger, que l'on a surnommé le jeune, pour le distinguer de son illustre homonyme. La *Tête de femme en pleurs*, coiffée d'une guimpe, qui se voit aussi au Musée de Bruxelles, sous le n^o 346, est l'étude d'une des saintes femmes de la *Descente de croix* citée plus haut.

Les critiques allemands classent parmi les œuvres du second Roger une *Descente de croix*, datée de 1488, et que l'on conserve au Musée de Berlin. Comme rien, jusqu'à présent, n'est venu établir l'existence, à cette date, d'un peintre ainsi nommé, nous penchons à attribuer cette *Descente de croix* à Pierre Vanderweyden.

(1) Voyez M. FETIS, dans les *Splendeurs de l'art en Belgique*, p. 170. — MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, t III, p. 406.

Le passage suivant de Forster prouve que ce dernier tableau est sorti d'une école en décadence et qu'en l'attribuant à Roger le jeune, on rejette nécessairement ce peintre dans un rang inférieur : « Roger le jeune marcha dans la voie du réalisme, qu'il poussa jusqu'à ses dernières conséquences. Il en arriva à paraître bas et grossier au lieu de n'être que vrai, et à considérer l'exagération comme la reproduction exacte de l'expression. » La *Descente de croix* de Berlin a 8 pieds 5 pouces de large sur 4 pieds 8 pouces de haut. Comparée avec une œuvre authentique de Roger l'ancien, elle présente, dit M. Waagen, quelques parties meilleures. Les pieds et les mains sont mieux dessinés; ces dernières n'ont plus les mêmes doigts effilés et un peu décharnés; il y a moins de maigreur dans le corps du Christ, moins de dureté dans les tons de chair, et une manière plus large.

Pour ce qui est de la *Descente de croix* de la Liverpool Institution, du fragment de *Crucifiement* qui fait partie de l'Institut de Francfort, de la *Tête du Christ et de Marie* du Musée de Paris, que l'on donne aussi comme des productions du second Roger, on s'accordera peut-être, quelque jour, à les restituer à l'ancien Roger. La première de ces œuvres se rapproche, dit-on, de sa manière; elle est d'une exécution plus soignée. La troisième est peinte, à ce qu'on prétend, dans la manière primitive de Roger le jeune, et, pour ce qui est de la deuxième, elle date de l'époque intermédiaire de sa carrière artistique. Aussi longtemps que ces désignations assez vagues ne seront pas contrôlées et éclaircies, on ne pourra émettre à ce sujet que des conjectures plus ou moins hasardées.

On le voit, à mesure que s'étend et que se défriche le champ de la critique, les fantômes créés par d'anciennes erreurs disparaissent. Des deux Roger Vanderweyden dont l'existence est aujourd'hui reconnue, lequel a peint les tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles et de la Chapelle-hors-les-murs, à Louvain, lequel a mérité ces éloges du peintre-écrivain de Meulebeke :

« Parmi les hommes dignes de renommée dans l'art de la peinture, nous devons, dit-il, mentionner spécialement et nous garder de passer sous silence l'éminent Roger Vanderweyden, qui, originaire de la Flandre ou sorti d'une famille flamande à Bruxelles, a fait briller de très-bonne heure, et

dès l'aube de notre ère artistique, la lumière du génie que la nature avait allumée dans son noble esprit, au grand étonnement et à l'admiration des artistes de son temps. Car il a considérablement amélioré notre art, en montrant dans son invention et dans ses œuvres une perfection plus grande, tant en ce qui concerne les poses qu'en ce qui touche l'ordonnance et l'expression des sentiments et des passions des hommes, la douleur, la colère et la joie, selon les exigences des sujets... »

Appliquées au célèbre élève de Jean Van Eyck, au maître de Memling, de Juste de Gand, de Herlen, de Schöngauer, d'Antonello de Messine, à l'auteur de nombreux et excellents tableaux, à un homme dont Facius, Cyriaque d'Ancône, Filarete, Santi, Guicciardini, Lambert Lombard, ont fait l'éloge, ces lignes ont une signification véritable. Mais parler de génie, d'étonnement, d'admiration, à propos d'un homme qui n'a été connu que d'un seul écrivain et à propos duquel il serait impossible de citer aucun texte officiel autre qu'une ligne du Liggere de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, cela est pardonnable à Van Mander, parce qu'il a été trompé par une parfaite ressemblance de nom; soutenir cette thèse aujourd'hui me paraît impossible; la combattre me semble superflu.

Presque sans y songer, nous avons été entraîné, à la suite de ce nom de Vanderweyden, jusqu'aux derniers moments de l'existence de l'école flamande primitive. Le Roger de Bruxelles qui meurt à Gand vers l'année 1418, travaille en même temps que les Van Eyck, mais, pendant que ces illustres frères inventent et perfectionnent, il reste absorbé par de simples travaux de décoration. Son homonyme, son fils peut-être, apparaît quelques années après lui, empruntant tour à tour les dénominations de Roger de Flandre, de Roger de Bruges, de Roger le Gaulois, et, plus exactement, celle de Roger Vanderweyden. Grâce aux leçons et à l'amitié de Jean Van Eyck, il brille au premier rang, pendant près de quarante années. Admiré en Espagne et en Allemagne, célébré en Italie, entouré en Belgique d'élèves enthousiastes, il peuple de belles créations les palais et les églises, les hôtels de ville et les hôpitaux. Quand sa dernière heure arrive, ses élèves continuent son œuvre et éclairent de nouvelles lueurs l'horizon artistique. Pendant la même année, dans celle qui clôt le xv^e siècle, en 1499, les deux disciples de Roger les plus célèbres

et les plus authentiques expirent : Memling en Flandre, Schöngauer en Allemagne. Cependant, la génération suivante ne perd pas entièrement de vue les traces de l'artiste bruxellois. Ses traditions se perpétuent encore jusqu'au second tiers du xvie siècle, grâce à l'influence de trois de ses descendants : Pierre Vanderweyden, de Bruxelles; Gosuin et Roger Vanderweyden, qui peignent à Anvers. Quand le dernier d'entre eux succombe à son tour, l'art ancien de la Flandre cesse aussi d'exister. Une nouvelle période s'ouvre, avec Bernard Van Orley, Michel Van Cocxyen, Pierre Pourbus; de nouvelles familles d'artistes, constellations radieuses, se montrent sur le ciel de la Belgique.

FIN.