

Londres et Grenoble : Henri VIII et les chartreux. Mignard et les supplices. [Signé : Pierquin de Gembloux.]

Pierquin, Claude-Charles (1798-1863). Londres et Grenoble : Henri VIII et les chartreux. Mignard et les supplices. [Signé : Pierquin de Gembloux.]. 1838.

**1/** Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

**2/** Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

**3/** Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

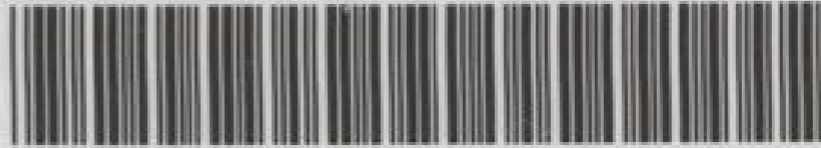
**4/** Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

**5/** Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

**6/** L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

**7/** Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisationcommerciale@bnf.fr](mailto:utilisationcommerciale@bnf.fr).

Institut National d'Histoire de l'Art



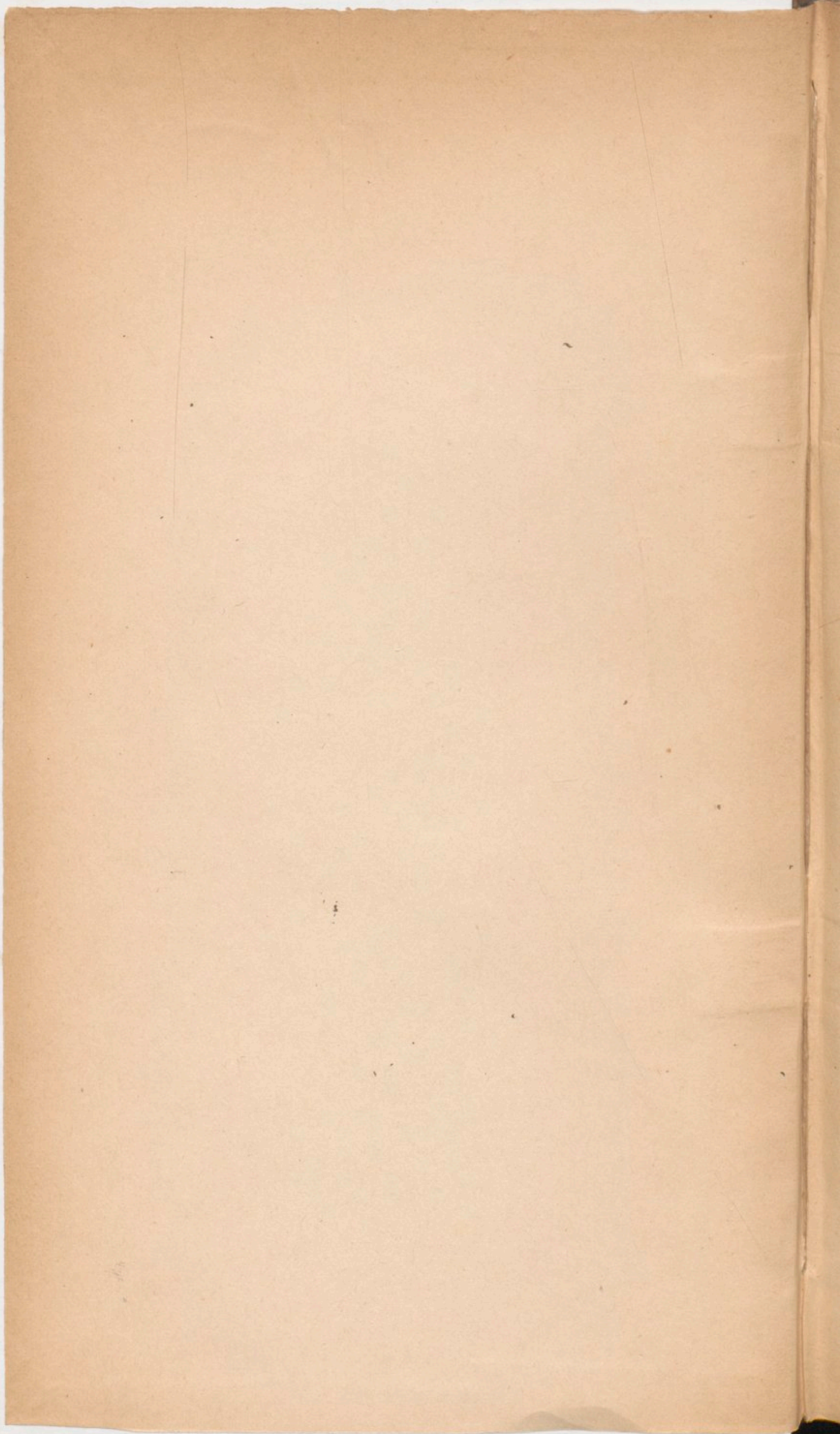
090102520261

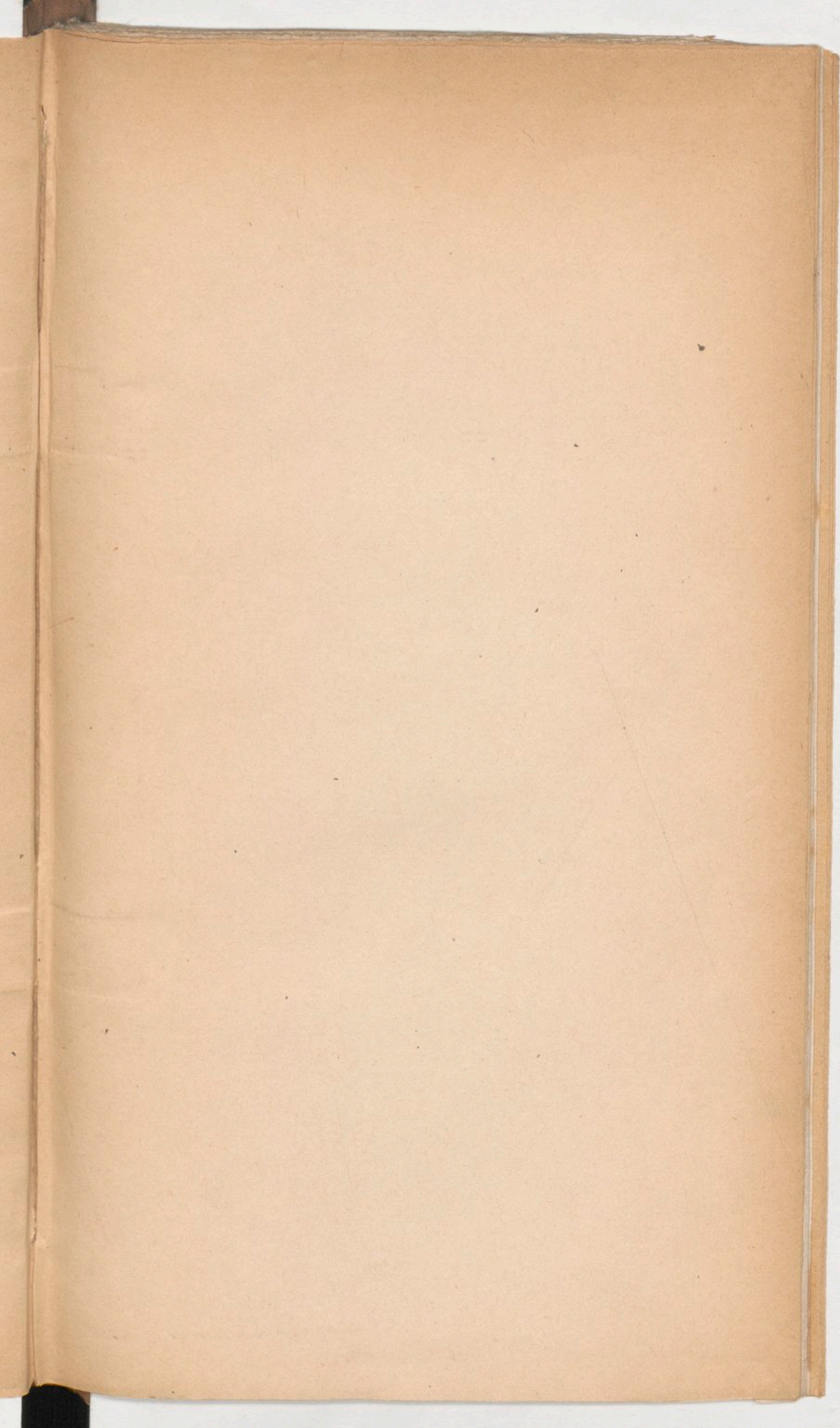


165-31

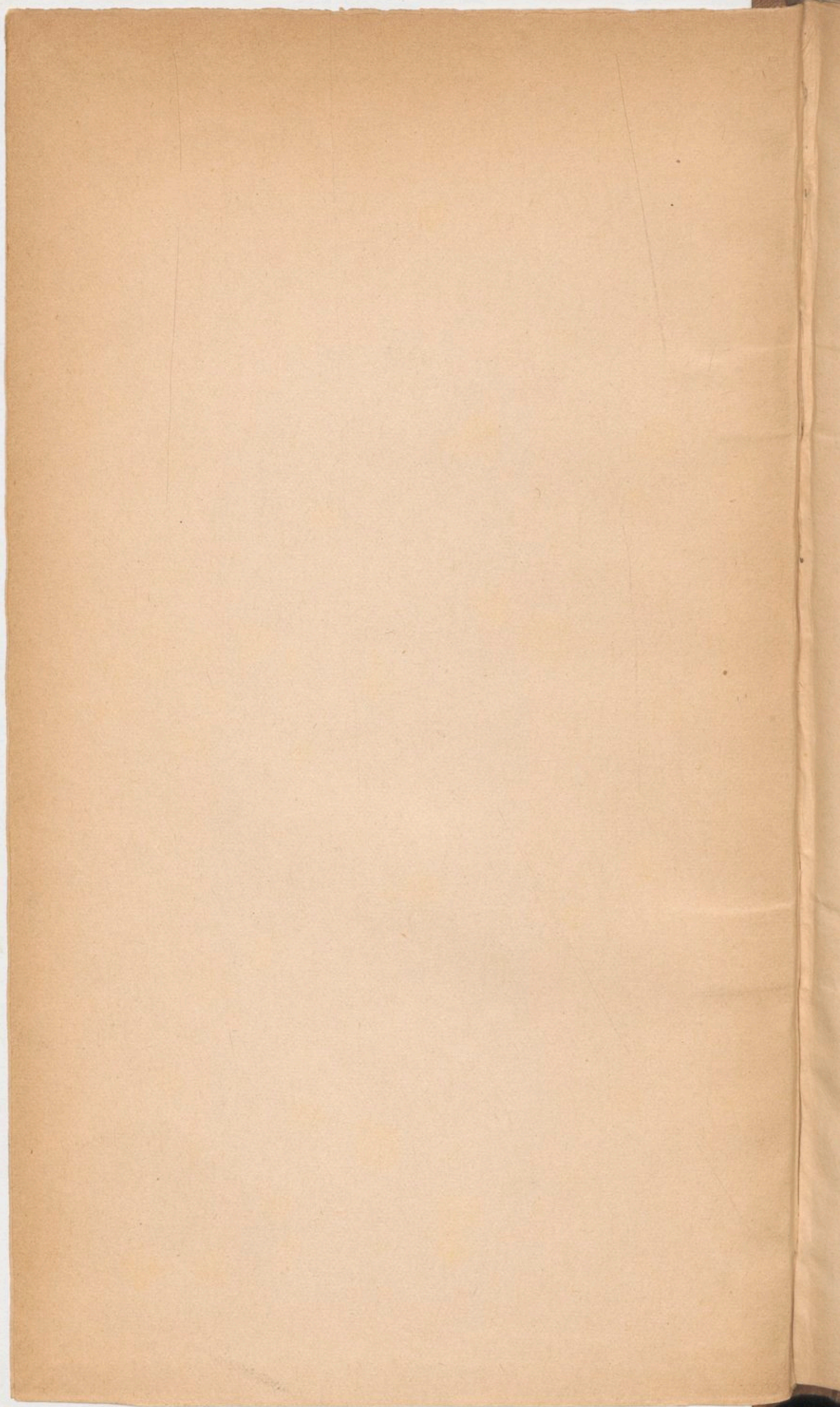
~~79-34~~



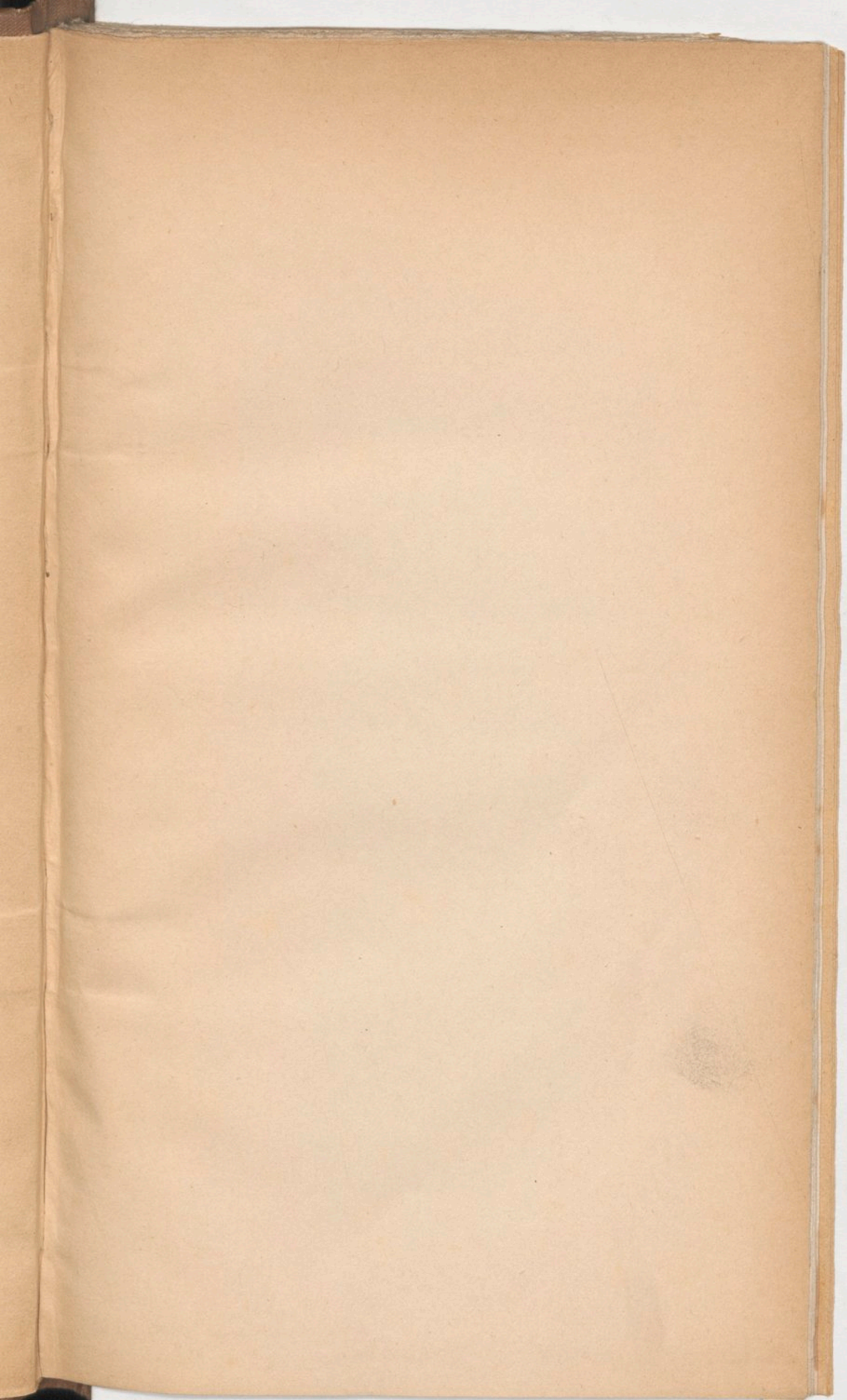
















F  
*Pierquin de Gembloux.*

**LONDRES ET GRENOBLE,**

HENRI VIII ET LES CHARTREUX,

MIGNARD ET LES SUPPLICES.

*Manoir de Penryn*

11  
11  
11  
11  
11

LONDRE ET GRENOBLE

PARIS VII ET LES CHARENTAIS

NIGARD ET LES SUPPLIES



12 a 327

# Londres et Grenoble,

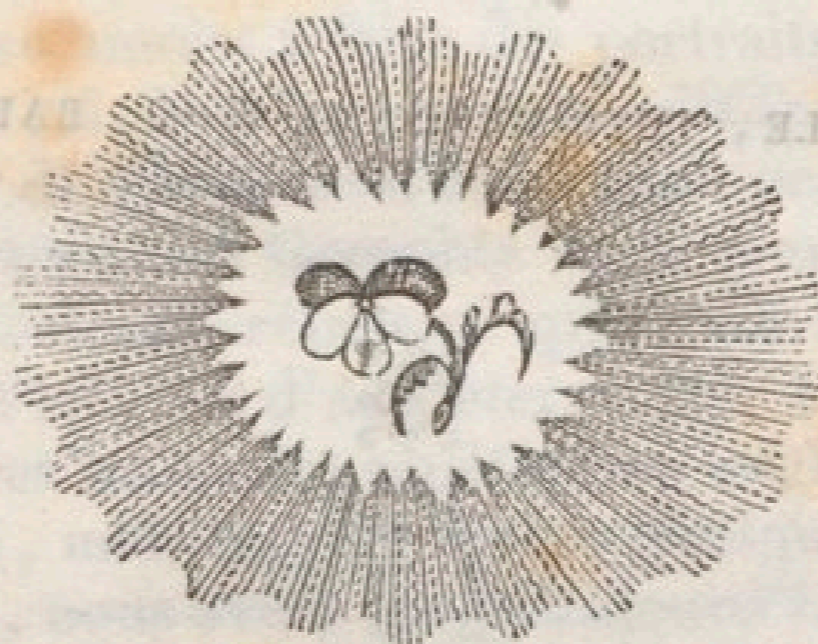
HENRI VIII ET LES CHARTREUX,

MIGNARD ET LES SUPPLICES.

*Rimatur manus apta manum ;  
mens, erue mentem.*

Jul. CASSERI.

*Pierquin de Grenoble.*



Grenoble,

CHEZ BARATIER FRÈRES ET FILS, IMP.-LIB.,  
Grand'rue, 3.

—  
1838.



12 a 27

MIGNARD ET LES SUPPLICES

REVUE VIX ET LES CHARTREUX

MIGNARD ET LES SUPPLICES

Jol. CASSENI.



GRENOBLE, IMPRIMERIE DE C.-P. BARATIER.

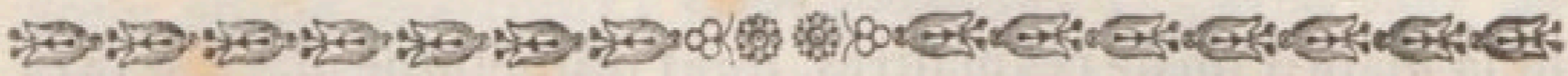


GRENOBLE

CHEZ BARATIER FRÈRES ET FILS, IMPRIM.

1838





## Londres et Grenoble,

HENRI VIII ET LES CHARTREUX,

### MIGNARD ET LES SUPPLICES.

*Rimatur manus apta manum ;  
mens, erue mentem.*

Jul. CASSERI.



Je ne suis probablement pas le seul dont la curiosité ait été très-vivement et très-infructueusement excitée par les paroles suivantes de la vie des peintres : Nicolas Mignard passa plusieurs années à faire des portraits, parmi lesquels on distinguait celui de la princesse d'Elbeuf en sainte Cécile. Le genre de l'histoire n'en souffrit point, puisqu'il fit pour les Chartreux de Grenoble deux grands tableaux représentant plusieurs religieux qui souffrirent le martyre sous Henry VIII, roi d'Angleterre (1). La Biographie Michaud et toutes les autres répètent ou négligent de rapporter ce passage, mais nul n'y ajoute quelque faible lumière. Quant à nous, nous avons jusqu'aujourd'hui saisi toutes les occasions de pouvoir consulter les statistiques, les itinéraires, les voyages, les descriptions de la Grande-Chartreuse, etc. : nous avons fouillé jusque dans les histoires, particulières ou générales, de l'Ordre, et nous n'avons absolument rien découvert qui pût nous mettre à même de décrire tout ou partie de ces deux grands tableaux : Dandré Bardon même n'en dit mot ; cependant on conviendra que le mérite du peintre et l'héroïsme du sujet étaient des conditions naturelles de célébrité, et pourtant la Grande-Chartreuse elle-même n'en a pas conservé le plus léger souvenir, et ces tableaux sortaient

(1) (M. de Sallier d'Argenville.) Supplément à l'Abrégé de la vie des plus fameux peintres, etc., in-4°. Paris 1752, pag. 209.



de la main d'un de ces maîtres, que l'œsthétique place si près de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, de Titien, du Dominiquin, de Rubens, de Le Sueur, de Le Brun, du Poussin, etc. Heureusement encore qu'au milieu de cette ignorance absolue, d'Argenville n'a pas omis d'en indiquer le sujet. Cet auteur dit positivement que les deux grands cadres, comme parlent les Italiens, représentaient un épisode bien déterminé de l'histoire des Chartreux de Londres au XVI<sup>e</sup> siècle. Mais peut-on accorder toute confiance à cette simple note, assez vague d'ailleurs, pour faire légitimement supposer qu'il n'a jamais vu les originaux dont il parle et qu'il n'en connaissait même pas la composition ? Il y a plus encore, c'est qu'il ne dit pas que les héros de ce travail fussent des Chartreux. Ces réflexions nous paraissent d'autant plus justes, que nous verrons bientôt et d'une manière positive que cette même phrase est aussi complètement fautive.

En juillet 1837, achetant des médailles et des camées, chez un orfèvre de Montpellier, j'y vis un grand dessin à l'encre de Chine : le costume d'un Chartreux pendu fixa mon attention. Je me rappelai la phrase si souvent relue de d'Argenville, lorsque j'aperçus cette note, fautive aussi, derrière le tableau :

Dessein original de Mignard pour un de deux tableaux placés à la Chartreuse de Grenoble en 1661 représentant les divers supplices que les Chartreux souffrirent en Calabre sous le regne d'Henry VIII Roy d'Angleterre.

Il est d'autant plus précieux qu'un incendie a perdu les précieux tableaux de ce grand maître ainci que tous les autres effets de cette chapelle.

Ces lignes encadrées ne sont malheureusement point signées ; elles sont tracées par une main appesantie par l'âge : l'écriture est régulière, grosse et posée : elle paraît dater du milieu du siècle précédent, et n'annonce guère plus d'instruction que l'orthographe, quoique cette dernière science n'eût point encore pénétré bien profondément dans toutes les classes de la société. Cependant comment un homme peu instruit aurait-il pu attacher autant de prix à ce dessin ? Si l'on nous permet une conjecture, nous l'expliquerons peut-être. Cet homme, car évidemment c'était un homme qui traça cette note, cet homme n'aurait-il



point été un chartreux ? C'est possible, 1° parce sans une grande instruction il pouvait attacher dès lors un prix à cet écho d'un fait éteint, à ce souvenir d'un monument détruit et qui avait été élevé à la gloire de son ordre ; 2° parce qu'il ignore qu'il existait deux peintres du même nom, car il ne désigne pas le prénom de l'auteur du tableau dont il parle ; 3° parce que peu d'années après l'incendie dont il fait vaguement mention, il écrit comme si ce fait local devait être généralement connu ; 4° parce qu'il parle d'ailleurs de cet incendie comme s'il n'avait détruit que ces tableaux et la chapelle ; 5° parce qu'il ne désigne même pas quelle était cette chapelle, qui nécessairement était celle de la Grande-Chartreuse.

Telle qu'elle est pourtant, cette note offre deux points d'un haut intérêt pour l'objet de nos recherches : elle indique d'abord la date précise à laquelle les tableaux furent remis à la Chartreuse, ce que nous ignorions totalement, à ce point que nous avons calculé que ce devait être de 1660 à 1663. Elle indique ensuite le lieu où ils furent placés, ce dont nous n'avions pas la moindre idée, puisque nous n'avons jamais pu connaître le plan de l'ancienne Chartreuse. On peut encore en déduire une autre présomption : écrite vers le milieu du siècle dernier par un vieillard, il en résulte que vers 1750 l'annotateur pouvait bien avoir de 60 à 70 ans : l'incendie pouvait dès lors être pour lui un fait tout récent, dont il avait très-bien pu entendre parler dans les maisons de l'ordre : aussi annonce-t-il positivement et sans nuls regrets, sans nulle douleur, dans une note additionnelle ou supplémentaire, qu'ils ont été détruits.

Au-dessus de cette inscription, dans l'angle supérieur droit, se trouve une autre annotation insignifiante, datant aussi du siècle passé puisqu'on y trouve la désignation de la livre à la place du franc.

« Me coute d'hazard au cabinet de M. Boudet, avocat à la Bourse de Montpellier. Cy—172 liv. »

Voilà certainement plus qu'il n'en fallait pour me donner la pleine certitude que je venais de découvrir enfin l'un des objets de mes longues recherches : plusieurs personnes le marchandait sans y attacher le même prix, ni la même importance : je me hâtai de l'acheter. Reconstituons maintenant l'histoire de ce tableau.

Les supplices infligés aux Chartreux de Londres par ordre d'Henry VIII étaient finis en 1541. Soixante-sept ans après le P. Chancey, anglais, du même ordre, en publia



l'histoire (1), et moins de cinquante années après, la Maison-Mère désire avoir deux tableaux consacrant d'une autre manière ces traits d'héroïsme pieux pour servir de modèle et d'exemple aux Pères, et c'est dans le temple de l'Eternel qu'on place cette nouvelle preuve de leur dévouement absolu.

Mignard, qui avait étudié d'abord le Primatice à Fontainebleau, les antiques et les chefs-d'œuvre des grands maîtres à Rome, qu'il avait abandonnée pour cueillir de nouveaux lauriers à Paris, où il peignit le portrait, où il fit des tableaux, des plafonds, des peintures aux Tuileries et jusque dans la chambre basse du roi, était venu se fixer à Avignon. C'est là que le grand peintre reçut l'invitation du Général : à l'instant l'imagination de Mignard est frappée par le récit du P. Chancey ; il lit, relit ces pages naïves et brûlantes et jette ses premières idées sur une feuille volante ; un simple crayon sert d'interprète à cette inspiration première ; mais, comme le dit Heineken, un dessin ébauché ne fait voir que ce que l'artiste pensait sur son sujet. Les connaisseurs ne prennent garde qu'à l'idée et y voient dans leur imagination tous les traits comme s'ils étaient finis. Ils se persuadent que le peintre ferait un ouvrage parfait, en amenant cette idée dans son tableau (2). Ce croquis in-

(1) *Innocentia et constantia victrix sive commentariolus de vitæ ratione et martyrio 18 Cartusianorum, qui in anglia regno sub Henrico octavo, ob ecclesie defensionem et nefarii schismatis detestationem, crudeliter trucidati sunt edita primum à R. P. F. Mauricio Chancæo, anglo ejusdem ordinis, pari fide ac pietate, nunc recensita, distincta et mendis purgata, in cartusid, horti angelorum, Wirceburgi, in orientali Franconia, anno 1608. Permissio superiorum, in-18.* Ouvrage très-rare, dédié à l'archiduc d'Autriche Maximilien, par dom Simon Weisser, chartreux, orné des armoiries de Maximilien et de la tentation d'un chartreux. La Grande-Chartreuse possède deux traductions inédites de ce petit ouvrage ; l'une, de 1758, est du vénérable père dom Barthelemi Marin, vicaire supérieur de la chartreuse des moniales de Prémol, in-12, p. 154. Elle est pleine de fautes d'orthographe et de grammaire, mais écrite avec élégance, intérêt et chaleur.

(2) Idée générale d'une collection complète d'estampes, pag. 518.



forme ne sera même pas perdu pour la postérité, car le musée d'Avignon l'offrira à la curiosité des amateurs parmi ses nombreuses richesses. Mais que sera donc cette idée lorsqu'elle sera mûrie par la réflexion, lorsqu'elle sera complète et animée ensuite par la vie des couleurs; et pourtant ce musée ignore aussi quelle main traça ce croquis au crayon et quel sujet il représente. Enfin la composition est arrêtée dans la tête du peintre; il traduira sur toile le récit animé du P. Chancey; il prend ses pinceaux, de l'encre de Chine, un peu de blanc et termine deux grands dessins de vingt-trois pouces de largeur sur dix-sept de hauteur; il les expédie à la Grande-Chartreuse; le Général les montre à ses officiers; la composition est trouvée admirable et d'une effrayante vérité; les tableaux sont commandés, et placés, en 1661, dans des cadres non dorés, ils se dressent sur les murailles de la chapelle et nécessairement d'après les soins et les indications de Mignard; car, comme la descente de croix de Rubens, il n'y avait peut-être qu'un seul point de vue qui permit d'apprécier toute la magie du travail. Le directeur de l'académie royale de peinture reçut avec joie les félicitations de tous ces bons pères: sept ans après il n'existait plus! douze ans après ses deux chefs-d'œuvre étaient rentrés aussi dans le néant! un incendie, développé dans la nuit du 10 avril 1670, sous le généralat de Dom Lemasson, engloutit ces chefs-d'œuvre qui n'avaient eu que neuf années d'existence. Tout ce que renfermait le monastère, les murs eux-mêmes furent la proie des flammes. Le savant Général, dont on voit le portrait parmi ceux des Généraux de l'ordre, immédiatement au-dessus de la porte qui conduit à la Galerie des plans des Chartreuses les plus considérables de France et d'Italie, comme le dit Piganiol de Laforce (1); ce savant Général, disons-nous, fut accusé de ce désastre, sans doute parce qu'il la fit reconstruire tout en marbre, de fond en comble et telle qu'on la voit aujourd'hui: il mourut le 8 mai 1703. Ne serait-ce pas lui qui aurait écrit au dos de notre dessin la première note? Ce n'est guère probable, car ces tableaux durent nécessairement revenir à Mignard pour les recopier, c'est le mot, en y ajoutant seulement tout le prestige de son coloris en les développant sur une plus grande échelle. N'est-il pas probable en outre que, possédant les originaux, le général aurait attaché fort peu de prix à ces camaïeux? Ce qui est plus probable, c'est que l'un

(1) Nouvelle description de la France, t. IV, pag. 46.



de ces monochromes, et le nôtre surtout, dût passer à Montpellier, entre les mains de Sébastien Bourdon ou de Raoux, tous deux dignes de l'amitié de Mignard et bien capables de l'apprécier. Le second eut une autre destination, et jusqu'à présent il est encore perdu.

Mais Avignon possédait aussi une chartreuse dont le silence avait permis d'entendre l'enthousiasme excité à la Maison-Mère par les chefs-d'œuvre de Mignard; mais elle était beaucoup moins riche, et l'auteur vivait dans le temps où quatre peintres ne purent jamais faire un Louis. Il ne pouvait donc pas consacrer six autres années pour recopier encore une fois sa colossale entreprise : sa mort d'ailleurs n'était pas éloignée; il se borna donc à en faire deux ébauches à l'huile, sur de moindres proportions, qui satisfirent l'ambition des Chartreux du Comtat. Ces deux tableaux existent encore; ils sont aujourd'hui dans l'hospice de Villeneuve-les-Avignon, où est enterré Innocent VI, dont le tombeau est bien supérieur à celui de Jean XXII que possède la capitale voisine.

Le monochrome est un dialecte dont la peinture est la langue; celle-ci est plus sensuelle, si je peux m'exprimer ainsi; l'autre est plus intellectuelle, et cependant je n'ai point encore vu de personne instruite dont le cœur n'ait été violemment agité par cette vive et forte représentation d'horribles supplices. Notre tableau n'est point un de ces brouillons qu'un maître rougirait d'avoir fait, comme on l'a dit souvent de quelques dessins de maîtres qu'un enthousiasme inexplicable divinise parce qu'il ne peut acheter les tableaux et qu'il se contente modestement de simples croquis, premiers jets de maître et qui le rappellent si rarement. Celui-ci est un véritable tableau, car il peut très-bien se passer du charme et de la magie des couleurs pour s'en tenir à celle des formes, de l'expression et des autres beautés de l'art. Le tableau, j'en conviens, est une ressemblance identique, tandis que le camaïeu a presque toujours besoin du secours de l'instruction.

En peinture, l'iconographe est le grammairien, et l'iconologue le philologue : un bon peintre comme un bon poète doit être clair, intelligible, pur et vrai : le sens philosophique du discours, son interprétation, son harmonie, comme disait Bacon, correspondent à l'explication, à la traduction du dessin. Nous examinerons également sous ce point de vue le mérite du grand dessinateur, dont la langue acroatique (1) n'en est pas moins admirable; mais que

(1) Inintelligible pour le vulgaire sans explication.



notre traduction sera pâle aussi à côté de cet original ! Partout et toujours le dessin le plus informe est supérieur à la meilleure prosopographie : *Traduttore traditore* , dit le proverbe italien. En un mot , cet œuvre est un véritable poëme , et c'est à nous d'indiquer ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas. Ce qu'il y a de certain , c'est qu'avant de voir ce tableau je n'aurais jamais cru que la monochromie put exprimer aussi heureusement , aussi fidèlement autant de choses différentes. J'ai quelques dessins de l'Albane, de Salvator Rosa , des Ecoles florentines ou romaines , de Carlo Maratte , de David , des Parrocel , des Serres de Marseille , de Vouet , de Lafage que l'on a surnommé le Michel-Ange français , de C. Vanloo , de Breughel de Velours , de Flatters de Swebach , des Mignards eux-mêmes , etc. J'en ai vu beaucoup , soit dans la riche et belle collection de l'Ecole de médecine de Montpellier , soit ailleurs ; mais je n'en ai jamais rencontré qui portât aussi loin la magie de la fiction , le prestige de l'imitation. Aussi serait-il impossible d'expliquer comment , malgré leur courte existence , les tableaux n'ont eu aucune renommée et comment des croquis aussi vastes , aussi parfaits , aussi finis en auraient été tracés par un maître du mérite et de l'âge de Nicolas Mignard , si l'on n'admettait notre supposition qui tend à faire regarder ces tableaux comme le poëme en prose qui devait décider les Chartreux à le faire embellir encore de toutes les couleurs de la poésie.

Je connais d'ailleurs peu de morceaux historiques aussi entraînant , aussi plein d'une simple onction , d'une pieuse candeur , d'un vertueux héroïsme , d'un innocent courage , et qui fut aussi propre à exalter l'imagination du peintre en faveur de scènes à la fois pleines de calme et d'horreur , de barbarie et de résignation , où il fallait rendre les bourreaux ignobles et les victimes dignes et courageuses. Réunissant en esprit les diverses teintes connues du maître , nous sentirons chaque jour davantage la perte irréparable qu'ont faite les arts , et nous sommes autorisé à regretter ces toiles sur lesquelles Mignard avait étalé tout ce que la peinture a de sublime. Qu'on lise le P. Chancey , et l'on verra combien le vénérable Houghton méritait un pareil Homère ! On sentira combien il est doux d'assister confidentiellement à cette vie intime des Chartreux , d'entendre tout ce qu'ils pensaient au moment d'une révolution inouïe dans l'histoire de l'Eglise. Ces scènes intérieures ressortent encore davantage en face de celles de la place publique qui les terminent. Ces mémoires particuliers bien plus intéressants que



la plupart de ceux que nous lisons journellement, écrits par un témoin oculaire, palpitent à chaque ligne de tout l'intérêt de la fiction et de toute l'horreur de la vérité : c'est là que Mignard puisa à la fois l'inspiration et le plan de son immense travail, et ce fut le septième chapitre qu'il traduisit sur toile.

On a beaucoup parlé du supplice des Templiers, mais cet épisode de leur histoire ne vaut certainement pas celui de l'histoire de l'ordre des Chartreux. Si Raynouard popularisa la réputation des premiers, il ne manque aux autres que les deux poèmes épiques de Mignard ; ce sont d'autres religieux, d'autres victimes et un autre bourreau couronné qu'ils vont attendre au tribunal de Dieu ; mais tel a été le sort de ces martyrs en ce monde qu'ils n'ont jamais été environnés de la gloire qu'ils ont obtenue dans l'autre : la cour de Rome ne les canonisa point, et l'ordre si puissant jadis aurait facilement pu l'obtenir : mais le mérite et la modestie voilà sa véritable ambition, car il ne célèbre même pas la fête de ses saints (1), et lorsque les beaux-arts tentent de représenter leurs martyrs les plus glorieux, le feu de la terre en consume jusqu'au souvenir.

Le P. Chancey racontera l'histoire, voici le poème :

L'épisode choisi par Mignard est la première exécution, c'est-à-dire celle du 4 mai 1535 : en tous points il a resté fidèle au récit de l'historien : Dom Jean Houghton, âgé de 48 ans, prieur des Chartreux de Londres, Dom Robert Laurens, profès de la même maison et prieur de Belleval, et Dom Augustin Wuebster, profès de la maison de Schene et prieur de celle de la Visitation de la sainte Vierge, sont les martyrs. La preuve que Mignard ne voulut point représenter les supplices de 1535, 1537 et 1541, ce qui aurait été prosaïque comme le crime, c'est qu'il n'a mis que trois lacets, que l'on ne voit que trois cadavres et trois chevaux. Il est vrai que Reginaldo, frère de l'ordre de sainte Brigitte, se joignit à ces martyrs ; mais Mignard ayant à faire un tableau pour la Maison-Mère des Chartreux, plaça dans un coin naturellement ce religieux, étranger à l'ordre dont il allait célébrer l'héroïsme.

Le martyre est infligé dans la campagne, à un mille de Londres, au lieu habituel de ces sortes d'exécutions, à Smithfield : dans le lointain d'un paysage également bien soigné, l'on voit la Chartreuse et devant elle la fameuse tour de Londres.

(1) S. Hugues, évêque de Belley ; S. Hugues, évêque de Lincoln ; S. Nicolas Albergati, cardinal, etc.



Sur le second plan, à droite, sur une table est étendu en raccourci le vénérable Jean Houghton : une femme emporte sa tête, et le bourreau, d'un coup de hache, va lui couper encore le bras droit : les autres membres sont successivement jetés dans une chaudière par un homme placé entre ce plan et le premier. C'est tellement la première victime de cette boucherie, que l'eau est encore claire, limpide et transparente. Un homme nu aussi, agenouillé devant cette large chaudière en cuivre toute neuve, car telle est la perfection étonnante de ce monochrome, qu'on ne saurait réellement point douter de toutes ces circonstances accessoires et presque indifférentes. La position du souffleur est peut-être un peu celle du souffleur à la chaudière de Raphaël. Sous cette table est un chien parfaitement dessiné, léchant à terre le noble sang du prier Houghton, tant Mignard a eu soin de ne pas laisser vide le plus petit espace de son tableau, tant son imagination était pleine de son sujet. Autour de ce groupe sont des halbardiers et des cavaliers faisant éloigner de rares curieux.

Sur le premier plan, tout à fait en avant, est le prier Dom Robert Laurens, arrivé au second période du martyre : il est étendu sur la claie qui l'avait apporté : mais qu'on me dise par quel art le maître a trouvé le moyen de représenter sur toute la périphérie du corps le calme le plus serein de l'âme ! La vie est là tout entière et sur tous les points ; pas un muscle qui se convulse même légèrement, et pas un pourtant qui ne soit bien distinct. Les intestins sont hors du ventre ; le bourreau, à figure hideuse, le coutelas sanglant entre les dents, un simple bandeau autour de sa tête, un linge autour de ses hanches, va arracher les poumons et le cœur. Derrière lui est un soldat habillé à la romaine, appuyé sur sa hache et regardant fièrement le supplicé : derrière lui est une femme portant un jeune enfant, une autre est encore derrière elle se pressant pour atteindre à la vue de ce spectacle : un soldat indigné leur enjoint de se retirer. Entre les têtes de ces deux soldats casqués à l'antique, se trouve une tête de juif du plus beau caractère et du plus beau dessin.

Dans l'angle et sur le même plan se trouvent les deux énormes chevaux qui traînent, pendant une lieue, Dom Houghton et Dom Robert sur la claie, depuis la tour jusqu'au lieu du supplice : tous deux sont en raccourci : l'un présente sa vaste croupe, l'autre sa large tête et son énorme poitrail. Sur la croupe du premier est nonchalamment acoudé le conducteur debout, ou mieux appuyant sa tête



ignoble, calme et curieuse (il regarde avec indifférence le supplice de Dom Robert), sur le bras gauche, tenant le manche de son fouet de la main du même côté : dans sa main droite, posée sur sa hanche, sont les brides des deux lourds et paisibles chevaux. Comment exprimer la perfection de cette académie et de sa pose, où rien n'est à reprendre sous aucun rapport, où le moindre coup de crayon est celui du maître le plus consommé, le plus savant. La draperie, la musculature, la physiognomonie, tout enfin est d'une ravissante perfection et d'une vérité repoussante. Entre le premier cheval, celui qui présente sa croupe, et le bourreau qui met tant de force à arracher les intestins de dom Robert, vérité affreuse pour ceux qui ont quelque idée de l'anatomie, est un aide, jeune encore, dans une attitude naturelle et parfaite, qui transporte un peu plus loin les vêtements de dom Robert.

Derrière ce groupe, sur le second plan, est la potence : deux cordons coupés attestent qu'il y a déjà eu deux martyrs : le bourreau de ce second période du martyr est déjà monté sur l'échelle : on ne voit point sa figure, sans doute parce que Mignard avait épuisé tout ce que la physiognomonie nous a révélé sur le caractère ignoble de la figure des bourreaux : ce monstre coupe le cordon auquel est suspendu le prieur de Belleval, pour le faire passer ensuite par les deux autres degrés du supplice commun : les poignets sont liés : les draperies qui le couvrent sont très-certainement du drap, l'habileté du monochromiste ne permet pas d'en douter ; sa physionomie modeste et calme annonce assez quelles idées l'occupent : au pied de l'échelle, dans l'attitude de l'attente la plus désireuse, dans celle de la prière, est le P. Reginaldo, de l'ordre de sainte Brigitte ; il ambitionne le martyr : la tête est belle, noble et respectable, sa barbe parfaitement dessinée, annonce un homme d'environ quarante ans : il est recouvert jusque sur la tête du manteau ou capuchon en drap épais et rayé : il attend que le prieur soit descendu de la potence pour y monter. Autour de la potence sont des groupes militaires, des gardes. Devant lui, Cromwel, sur un cheval blanc, un rouleau de papier à la main droite ; auprès de lui, à sa droite, sont les deux commissaires, à figure ignoble, chargés de l'exécution et de sa surveillance. Tous trois attendent avec anxiété jusqu'au dernier moment l'effet du supplice et de la douleur. Mais l'attitude du saint prieur de Belleval annonce assez qu'il ne s'occupe même pas des tortures qu'il doit endurer encore et qu'il a sous les yeux. Derrière ces trois



bourreaux en chef sont des gardes, des cavaliers : le troisième cheval, celui qui traîna dom Belleval sur la claie, est en grande partie caché par la potence, l'échelle et le bourreau.

Dans tout ce tableau si animé, si riche en pensées diverses, tendant toutes au même but, pas le plus petit espace que le crayon de Mignard n'ait enrichi d'une belle idée parfaitement rendue.

Par un penchant bien naturel (au milieu de tant d'horreur) pour la partie hédonique de l'art, le peintre a très-judicieusement placé, contre la vérité historique, quelques femmes pour adoucir l'effet effrayant de son sujet. Ces douces physionomies placées çà et là reposent la vue et le cœur : elles sont poussées, hélas ! par la curiosité pour un spectacle horrible sans doute, mais inouï : la pitié même les attire, et cette innocente supercherie de l'artiste n'altère nullement tous les détails du fait dramatique : ce sont des fleurs dans un cimetière : l'âme brisée, en face de tant de supplices successifs, a besoin de cette consolation, de ce repos ; mais cette vue serait insupportable aussi si la présence de toutes ces femmes était sans effroi, sans trouble, c'est ce que le grand maître a très-bien senti : celles qui ne reculent point d'horreur n'ont encore rien vu ou sont repoussées par les halbardiers.

En étudiant ce monochrome, on est souvent tenté de croire que, laissant le débile pinceau pour le rude crayon, Mignard s'en est servi souvent ; qu'il n'a pu, par exemple, représenter autrement la robe des deux chevaux du premier plan, tellement chaque poil se détache dans les diverses régions. Mais l'artiste a poussé l'art de la monochromie bien plus loin, puisqu'il est parvenu à différencier parfaitement jusqu'à la délicatesse des cheveux et de la peau des différents sexes et des diverses conditions sociales, ainsi que les nuances de couleurs d'étoffes, d'armures, etc., de tous ses personnages. Là se trouvent encore réunies des connaissances anatomiques profondes, égales au moins à celles des artistes les plus célèbres qui écrivirent même sur l'anthropologie externe, tels que Albert Durer, Romazzo, Daniel Barbaro, Léonard de Vinci, etc. Cette science très-remarquable est la véritable cause des connaissances gymnographiques déployées dans ce tableau. Croit-on, en effet, que ce fut bien là que dut être placée la preuve de sa profonde science du nu, de la musculature enfin, comme on le dit dans les ateliers ? A cette époque,



et déjà depuis fort longtemps, nul n'allait plus sans vêtement couvrant le corps des pieds à la tête. Ce serait donc une faute contre les mœurs et les costumes de l'époque, contre le sujet même, si l'on ne voulait voir dans cette circonstance l'intention manifeste de dépouiller tous ceux qui ont un rapport immédiat avec l'exécution des supplices, de tout ce qui caractérisait alors l'espèce humaine, quant aux vêtements, et qui dès lors les rapprochent aussi extérieurement de la nudité des bêtes fauves.

Il y avait un point bien difficile à rendre, même en peinture, et que Mignard a si bien exprimé, que l'on n'est pour ainsi dire nullement tenté de s'y arrêter, ni de lui en tenir aucun compte : c'est beaucoup trop facile puisqu'il l'a fait aussi bien et aussi naturellement. C'est l'épanouissement général de la vie dans nos tissus, principe de la morbidezza et qui fait qu'à la première vue on distingue facilement la mort du sommeil ou mieux de la léthargie. La position des membres n'est absolument pour rien dans cette différence : le relief du corps fait une saillie plus turgescente, si je puis m'exprimer ainsi. L'Ariadne antique ou bien la Cléopâtre, sont des êtres vivants. Dans la Vierge au linge de Raphaël, l'enfant Jésus n'est pas mort. Dans la peste d'Israël, par Mignard, il suffit aussi de l'épanouissement et de l'affaissement organiques pour être certain que dans un groupe du troisième plan, l'enfant est mort sur les genoux de sa mère, que celle-ci va cesser de vivre, tandis que l'aïeule n'est même pas malade. Ce sont ces nuances délicates, si difficiles à saisir et presque impossibles à rendre dans le monochrome, qui révèlent le grand maître. La même chose a lieu dans notre tableau : dom Belleval est vivant, dom Robert est agonisant et dom Houghton est évidemment mort : le turgor des chairs rend avec un bonheur inouï ces différents états, et regardez bien l'harmonie du tout : la rapidité avec laquelle le spectateur, grâce à la magique illusion du peintre, passe successivement aux quatre périodes de ce martyre, fait qu'on peut saisir du même coup-d'œil les trois degrés qui suivent le premier, c'est à dire le supplice de la claie : ils sont évidemment commencés ensemble ici, car ils sont au même point quant à leur durée totale, puisque les carotides de dom Houghton lancent encore le sang avec force, ce qui n'a lieu qu'immédiatement après la décollation (1), et qu'il n'y a encore que

(1) Pierquin, De la peine de mort et de son influence sur la santé publique, in-8°. Paris, 1831.



les intestins de Dom Robert qui soient arrachés, car le cœur et les poumons sont encore en place. Ce n'est certainement point ainsi que l'antiquité représentait la nature (1).

On voit avec quel art, avec quelle adresse le peintre a su éviter ce que de tout temps on a eu horreur de voir : ici en effet on s'aperçoit bien que la vie de chacun de ces martyrs doit cesser, mais la mort, de ceux qui doivent vivre éternellement, n'est nulle part. C'est avec cette délicatesse qu'en agirent même les grands poètes de l'antiquité : *Fuit Illion et ingens gloria, etc.* Les grands maîtres ont très-rarement représenté la mort, et ceux-là entendaient réellement la poétique de la peinture. Cependant, il faut en convenir, ils y sont bien forcés quelquefois, lorsqu'ils traitent des sujets comme celui-ci ; mais alors ils savent encore sauver la règle en la violant. Le Christ mort n'a jamais rien de repoussant, parce que l'on sait que c'est un Dieu et que par conséquent il ne peut réellement pas mourir ; parce qu'on l'a d'ailleurs représenté moins comme mort que comme mourant, puisque son sang coule encore, ou comme attendant sa résurrection : *Quoniam non relinques animam meam in inferno ; nec dabis sanctum tuum videre corruptionem* (Psalm. XV), etc. Les martyrs en général sont représentés devant mourir ou bien expirant. Lazare est toujours peint au moment où la vie vient de nouveau l'animer, et jamais alors que *jàm fœtet*. Dans la décollation de saint Jean-Baptiste, dans celle d'Holopherne par Judith, la vie n'est pas tout à fait éteinte. La lapidation de Lebrun, la flagellation de Le Sueur, la décollation de Van-Dyck, dans laquelle l'opération n'est point encore faite, la chaudière ardente de Raphaël, l'écorché vivant de Ribeira, la mort de Socrate par David, la croix de saint André d'après Le Sueur, la crucifixion d'après Lebrun, etc., offrent peut-être autant d'art et de naturel, mais pas davantage non plus. Mignard s'est donc servi du même artifice : la tête de Jean Houghton vient d'être tranchée ; elle est encore tout près du tronc ; on n'a pas même eu le temps de la porter à la chaudière, qui est tout près de la table ; le sang jaillit avec force des gros vaisseaux cervicaux ; la face, quoique pâle, n'est pas défigurée ; elle est seulement empreinte des signes de la douleur : la bouche semble

(1) Gerdy, Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliqué à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie, in-8°. Paris, 1829, p. 19.





prier encore, les yeux sont tout à fait fermés, ce qui n'a jamais lieu dans la mort ; la physionomie n'est point hippocratique ; en un mot les chairs ne sont point affaissées. Ce n'est certainement point ainsi que moururent le Laocoon antique, ni le Prométhée de Salvator Rosa ou le Milon de Croton du Puget. Ici la mort est tranquille, la douleur physique n'a aucun retentissement moral ; l'âme est déjà en communication immédiate avec sa source éternelle ; l'homme est sans angoisses, sans regrets ; la foi l'élève jusqu'aux cieux, au sein même des tourments de la terre.

Les Carraches aimaient la peinture avec tant de passion, dit le savant abbé Lanzi, ils s'en occupaient avec tant d'ardeur et ils s'oubliaient eux-mêmes à un tel point, qu'étant à table ils avaient auprès d'eux du papier et des crayons ; et s'ils étaient frappés de quelque geste, de quelque attitude favorables à la peinture, ils en fixaient aussitôt le souvenir par un croquis. N'a-t-il pas fallu une pareille étude, pendant toute la vie de Mignard, pour qu'il pût rendre avec autant de bonheur que de vérité toutes les positions différentes qu'il a multipliées ici avec tant de talent ? Il y a sans doute une très-grande variété de personnages, de poses, d'attitudes dramatiques ; on y distingue aisément des figures de diverses contrées, de différentes positions sociales, de différente éducation, de différentes professions ; des tempéraments, des âges, des caractères, des inclinations divers s'y rencontrent aussi. La perspective du raccourci, du paysage, etc., s'y trouvent à un point remarquable et forment autant de qualités qu'il est bien rare de rencontrer dans un même maître. Les airs de tête, la beauté des mains et des pieds, du torse constituent le mérite isolé de certains peintres ; Mignard les a tous réunis. Arrêtons-nous enfin, car chaque coup de pinceau serait susceptible d'un commentaire et par suite d'un éloge.

Ce monochrome est en tout point irréprochable et il est admirable dans la perfection avec laquelle sont traitées les extrémités supérieures et inférieures ; les poses sont toujours extrêmement heureuses, on ne peut plus naturelles ; les physionomies expressives et différentes ; mais pas une seule ne représente le peuple chez lequel se passe cette scène de carnage ; j'en excepte toutefois celle de Cromwel, comme si le peintre l'avait rendu responsable tout seul de tant d'injustice et de tant de férocité. Par-ci par-là se trouvent quelques réminiscences de l'antique et des grands maîtres étudiés à Rome ; là est un cavalier, plus loin un



légionnaire empruntés à la colonne trajane (1); là-bas est la Vierge à la chaise, avec son enfant, mais debout; plus loin est un casque grec, un autre Romain, un autre du moyen-âge, mais nulle part une indication même légère de la nature, du peuple ni du siècle témoin du supplice.

De Piles a cru pouvoir apprécier le mérite des peintres célèbres, d'après les parties qui lui paraissaient suffisantes pour faire connaître le genre de leur supériorité : 1° la composition, c'est en effet la plus intellectuelle, celle qui dénote le plus de génie; 2° le dessin; 3° le coloris; 4° l'expression. En supposant que ces quatre qualités fussent réellement, qu'on me dise maintenant à quel rang notre malheureux peintre aurait été placé, si ces deux tableaux eussent échappé à leur destinée? Ces deux chefs-d'œuvre, faits dans la force de l'âge, à 45 ans, n'auraient-ils point obtenu pour Mignard, à en juger seulement par cette esquisse, une place auprès de Raphaël? Les gens de lettres, les philosophes, les hommes de goût mettent au premier rang des peintres ceux qui brillèrent par l'expression : Raphaël, Rubens, Lebrun, Poussin, Léonard de Vinci, Le Carrache, Le Sueur, Jules Romain, Dominiquin, Jouvenet, etc., voilà ceux dont Mignard aurait augmenté le nombre. De Piles a marqué ensuite le différent mérite de ces maîtres par un numéro; celui de la perfection étant 20, il donne 18 à Raphaël, 17 aux Carraches et au Dominiquin, 16 à Lebrun, 13 à Rubens, 4 à Bourdon. J'ai sous les yeux les œuvres de ces maîtres et, comparaison faite, je ne sais trop si ce monochrome n'est pas aussi beau que les chefs-d'œuvre du Dominiquin et des Carraches. Ce qui est très-remarquable et très-naturel pourtant, c'est que, dans cette table pittoresque, les mêmes maîtres excellent aussi dans le dessin, et certainement Léonard de Vinci n'a pas mis plus de variété ni plus d'expression dans les diverses passions qui agitent les physionomies des convives de la Cène. En un mot ce tableau est aussi beau qu'un monochrome de Raphaël (2).

Tel était l'un des tableaux faits et placés par Mignard, en 1661, dans la chapelle de la Grande-Chartreuse de Gre-

(1) Colonna Traiana eretta dal senato e popolo Romano, all'imperatore Traiano e disegnata ed intagliata da Pietro santo Bartoli. In-fol. oblong.

(2) Simon, voyage d'un Français en Angleterre. In-8°, Paris, 1816, t. 1, p. 164.



noble , mais on conçoit qu'un semblable travail doit encore exciter davantage notre curiosité , et faire demander ce que représentait le pendant de celui-là et où il est. Quant à présent , la dernière question est insoluble. Si le ciel est favorable à nos recherches incessantes , peut-être le découvrirons-nous aussi quelque jour. Il n'en est pas de même de la première , et le musée d'Avignon nous permet d'y répondre , car , ainsi que Rubens , Mignard faisait aussi plusieurs esquisses du même sujet selon l'impétuosité de son imagination. Le pendant du tableau , que nous avons décrit , représentait le simulacre de jugement ordonné par Cromwel et décrit aussi par le père Chancey : mais comment Mignard avait-il traité également ce sujet ? c'est ce que la différence qui existe entre notre tableau , et son idée première que conserve le musée d'Avignon , ne nous permet pas de dire , car il est probable que la même différence dut exister entre ce croquis et le pendant encore perdu. Il était d'ailleurs d'une nature toute différente et prêtait à d'autres développements : l'intérieur d'un palais garni de colonnes , une estrade , à plusieurs marches , sur laquelle est le président ; les condamnateurs disposés à droite et à gauche , leur costume , leurs passions différentes , leurs différentes physiologies , etc. , prêtaient également à l'imagination et au talent du peintre.

On sent bien qu'un sujet qui prête autant à la peinture a dû parler à plus d'une âme , à plus d'une imagination : en recherchant à la Grande-Chartreuse même , un souvenir des tableaux de Mignard , nous y avons découvert dans le bas d'une armoire , et nous avons pu contempler pendant plusieurs heures de suite , grâce à l'obligeance éclairée du Général actuel , un petit tableau à l'huile représentant le même sujet , mais conçu tout différemment. On en ignore complètement l'auteur ; jusqu'à preuve contraire , nous penchons volontiers à le considérer comme l'œuvre originale d'un assez bon peintre de l'école hollandaise. Ce que l'on sait seulement , c'est qu'il fut sauvé des désastres généraux de la révolution par dom Burdet , premier procureur , homme fort instruit qui s'occupait d'histoire naturelle avec succès , qui avait un beau coquillier , qui conserva aussi la formule de l'excellent élixir de la Chartreuse , où il est mort et où il était resté même après la dispersion des pères avec l'une de ses sœurs religieuses , et qu'il rapporta ce petit tableau , à son retour , en 1817.

La forme du cadre *doré* est bizarre et tourmentée : elle annonce , ainsi que celle du tableau par conséquent , le siècle



de Louis XV, mais la peinture n'a presque rien du mauvais goût de cette époque. Le *quadro* est carré, sur chacun de ses quatre côtés est un demi-cercle; en sorte que, quoique petit, ce tableau n'en a pas moins  $\frac{1}{2}$  pouces de hauteur et  $\frac{1}{2}$  pouces de largeur.

Ici les supplices ont lieu devant un palais, et l'on n'y compte pas moins de vingt-neuf martyrs, c'est-à-dire tout autant qu'il en exista réellement, toujours d'après le P. Chancey : toutes les fenêtres sont garnies de curieux; au-dessus des suppliciés planent quatre anges, de dimensions différentes, portant des palmes et des couronnes. Dans le fond à droite du palais, sur l'avant-dernier plan, est peut-être encore une vue de la Chartreuse de Londres. La foule qui sépare le premier plan de tous les autres est exclusivement composée de soldats à pied ou à cheval, et de bourreaux. L'un d'entre eux, revêtu d'une chasuble, porte un calice en or dans sa main gauche; de l'autre, il tient un paquet de linges blancs, peut-être des surplis; derrière lui sont encore deux autres sacrilèges portant des candélabres. Sur un autre plan et du même côté, non loin d'une potence à laquelle sont encore quatre chartreux morts, le bourreau monte sur une échelle, tranche avec un coutelas les cordes qui les soutiennent; du même côté, se trouve un chartreux auquel on arrache les entrailles, et un autre debout qui paraît l'exhorter et l'encourager; beaucoup plus loin, sur l'avant-dernier plan, est la chartreuse entourée de ses murs d'enceinte.

Au milieu de cette foule dont nous avons parlé, se trouve Henri VIII, monté sur un cheval blanc, son sceptre à la main; à ses côtés est un bourreau jetant aussi les membres d'un chartreux dans une chaudière bouillante, dont un homme agenouillé, près d'un tas de bois, entretient l'activité avec un soufflet; sur le même plan, au milieu du tableau, est un autre exécuteur tenant le coutelas entre ses dents, arrachant encore à *un* chartreux en costume, étendu sur un banc, les intestins avec la main gauche et les poumons et le cœur avec la droite. Ce martyr est assisté par *deux* frères à physionomie calme. Un chien est placé près de la main du martyr, et devant cet animal sont les membres d'un autre frère; derrière et dans la foule est *un* chartreux qu'on entraîne malgré lui par la corde qui lie ses mains; bien près du chien se trouve *un* chartreux assisté par *deux* frères. Ses jambes sont fléchies d'une manière fort naturelle, quoique nécessitée par la forme bizarre donnée au tableau. Le bourreau va l'ouvrir; il a déjà donné



un coup de coutelas, puisque les habits blancs sont tachés ; à côté et derrière le *frère* consolateur sont deux hallebardiers ; derrière le bourreau sont *quatre* frères étendus sur la claie, pieds et poings liés ; deux gros chevaux de trait montés chacun par leur conducteur les traînent ; à côté se trouve la prison gardée par un hallebardier ; *deux* chartreux, dont les mains sont liées derrière le dos, paraissent à travers une haute porte grillée ; l'un d'eux semble être occupé à regarder les curieux placés aux fenêtres du palais.

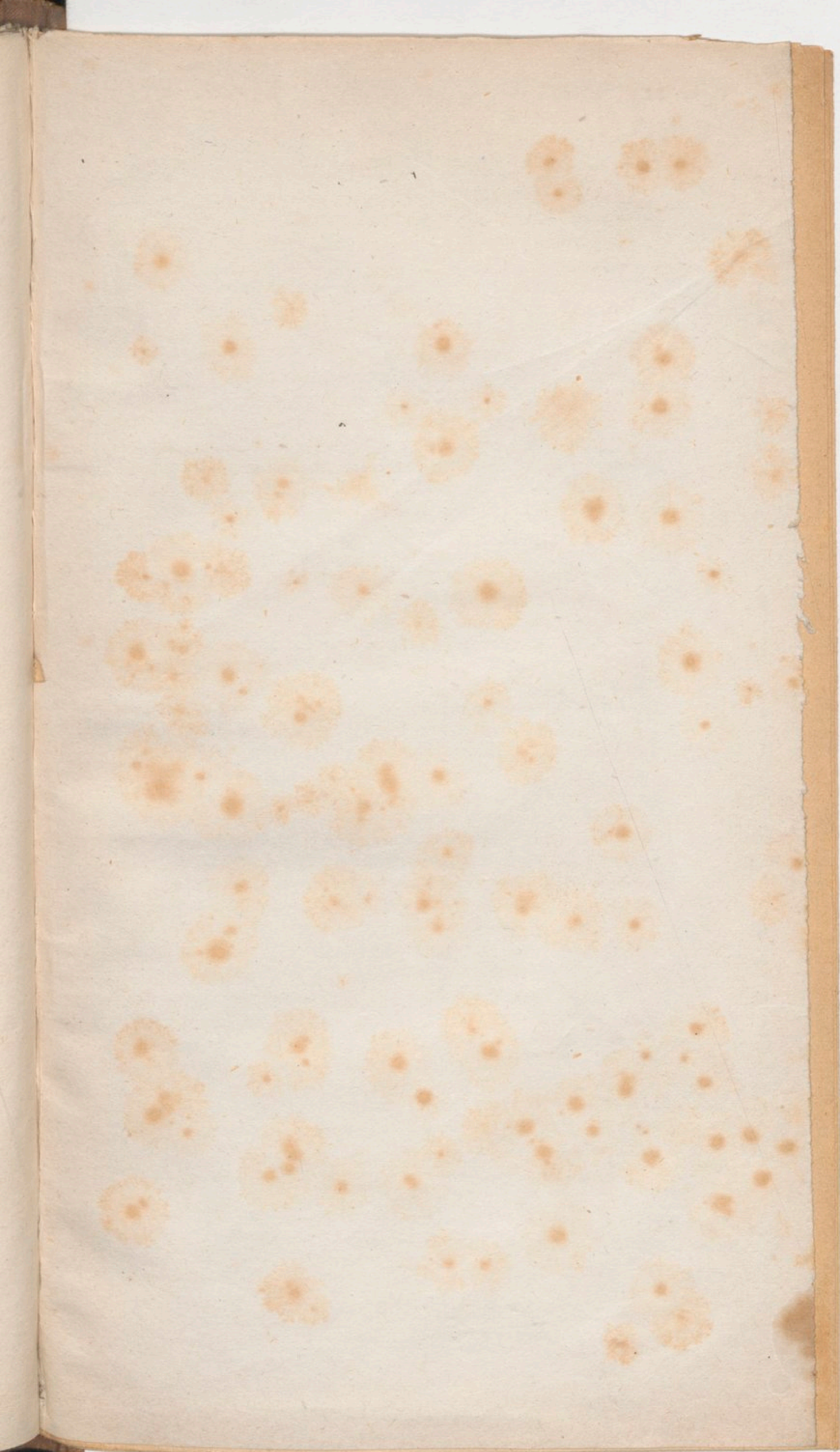
En arrière de ce plan est *un* autre chartreux, consolé ou soutenu par *un* frère ; on lui arrache aussi les intestins pour les jeter probablement dans les flammes du feu ardent allumé près de la table du supplice. Tout auprès, environnés aussi de hallebardiers, sont deux chartreux pendus à une potence, contre laquelle est appuyée une échelle, et derrière ces deux suppliciés, sur un autre plan, se trouve un autre vaste monument.

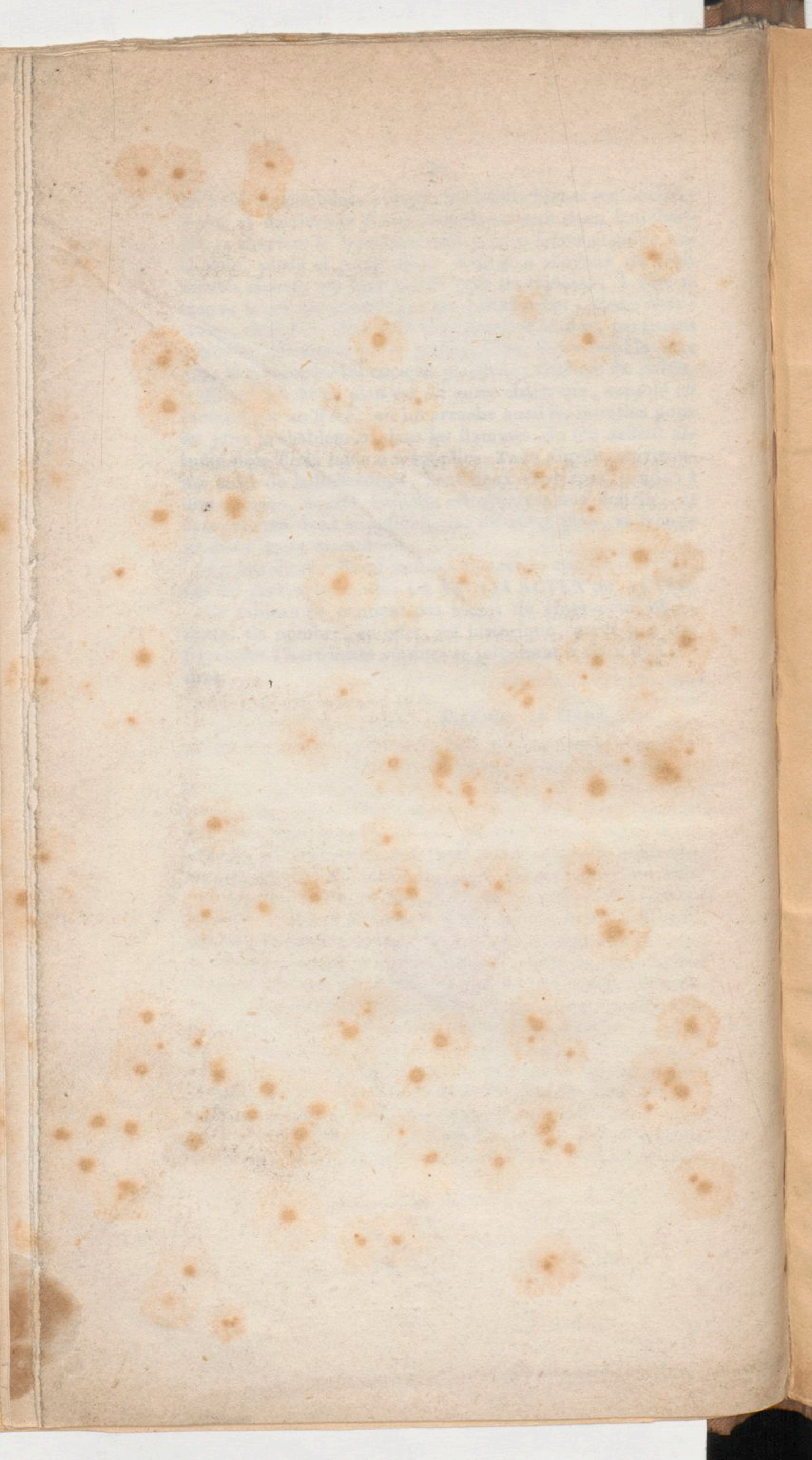
Au bas de ce tableau sont les caractères cursifs suivants, sur un cartouche roulé : LA VEGLIA ACTEN ou AETER.

Ce tableau ne contient pas moins de vingt-neuf chartreux. Ce nombre, en effet, est historique, parce que des frères des Chartreuses voisines se joignirent à ceux de Londres.

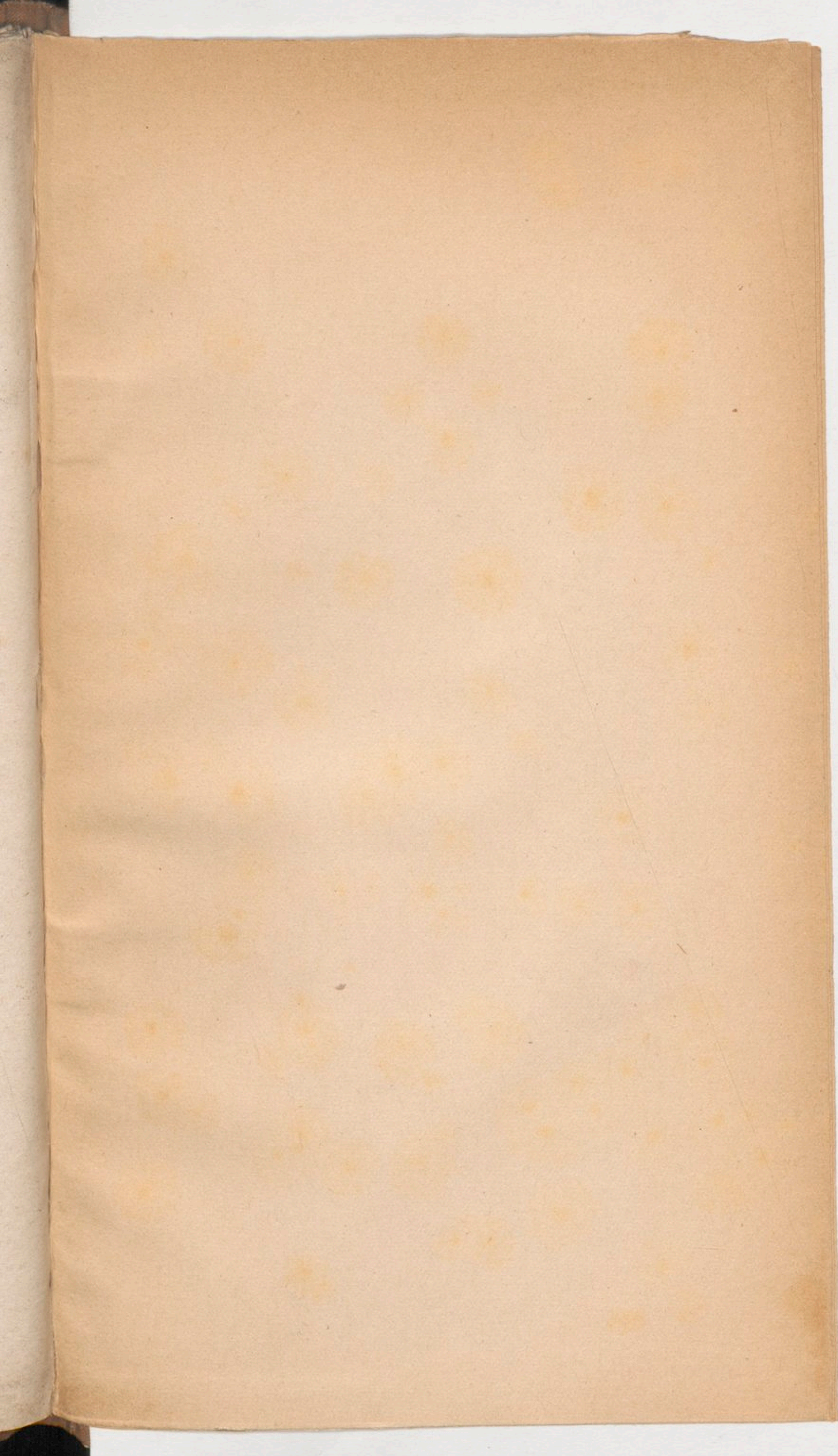
PIERQUIN DE GEMBOUX.

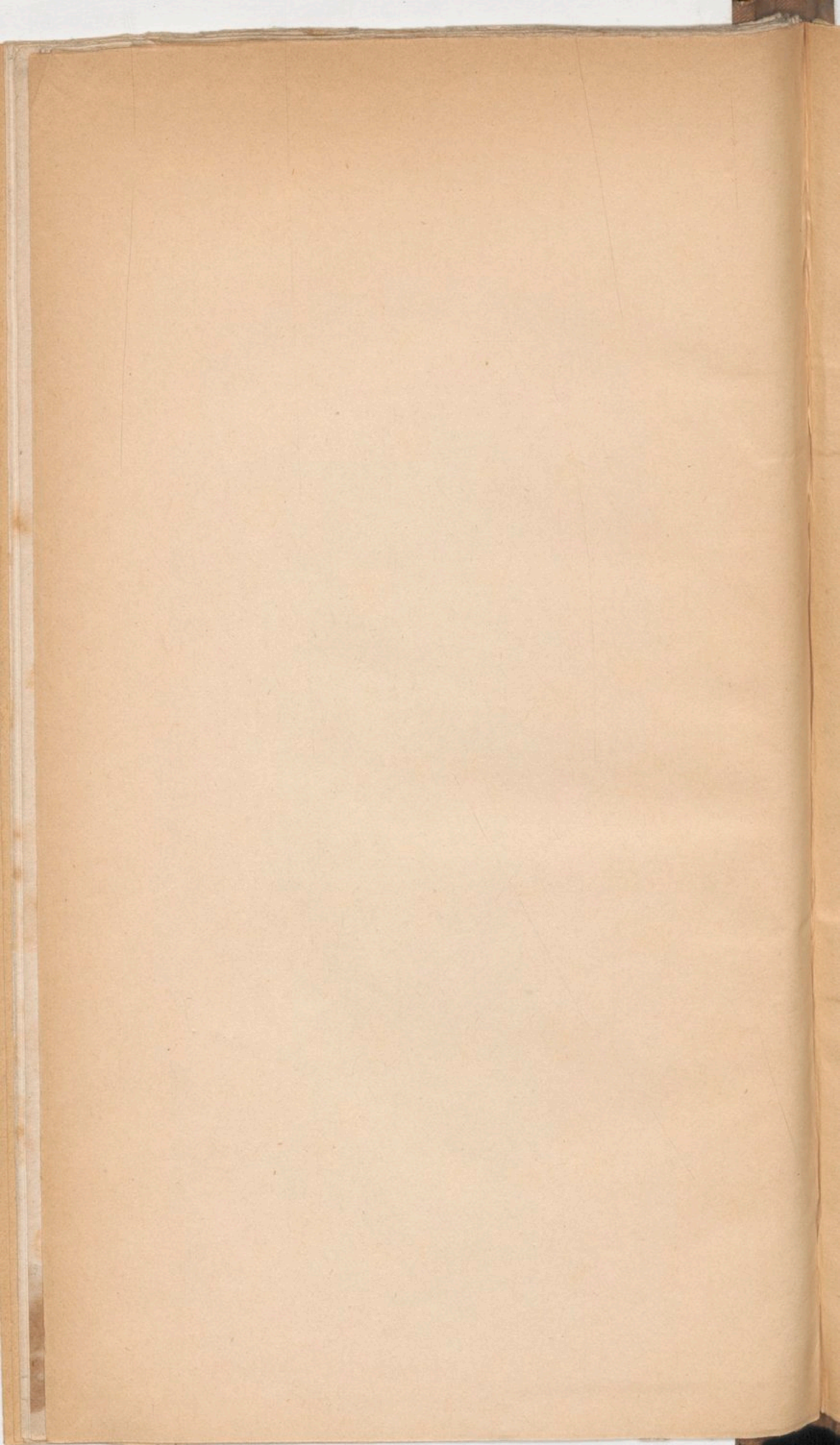




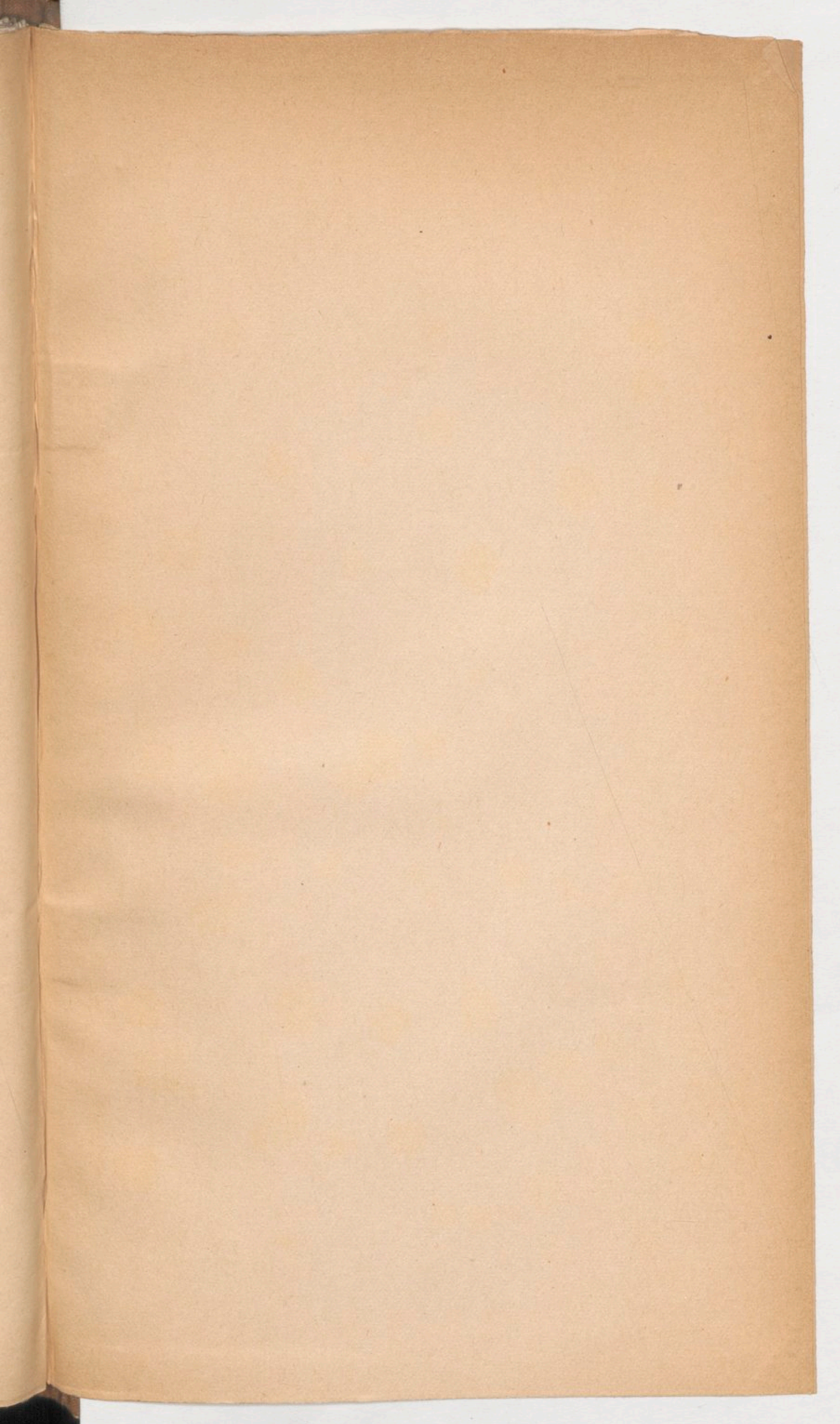






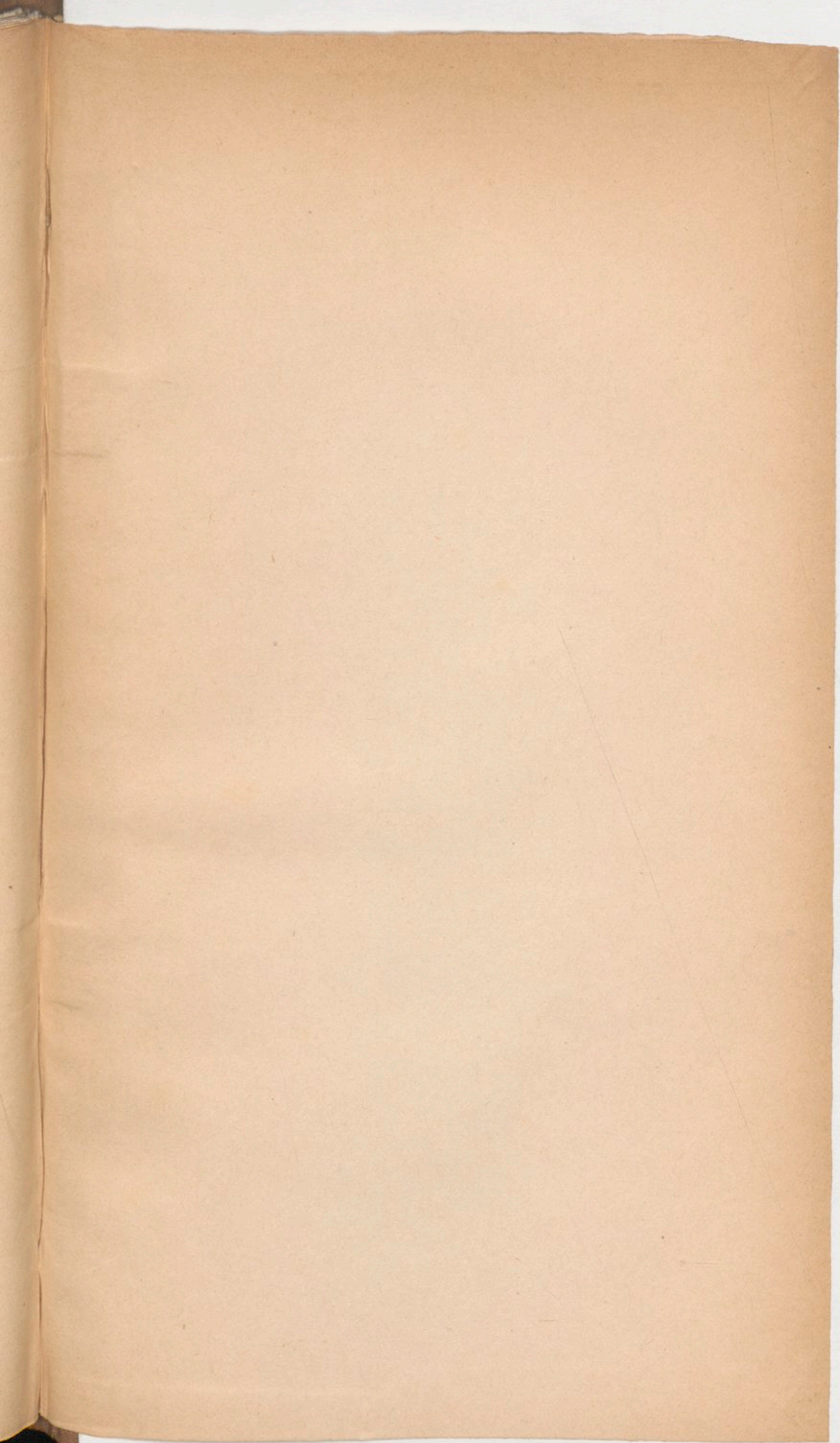






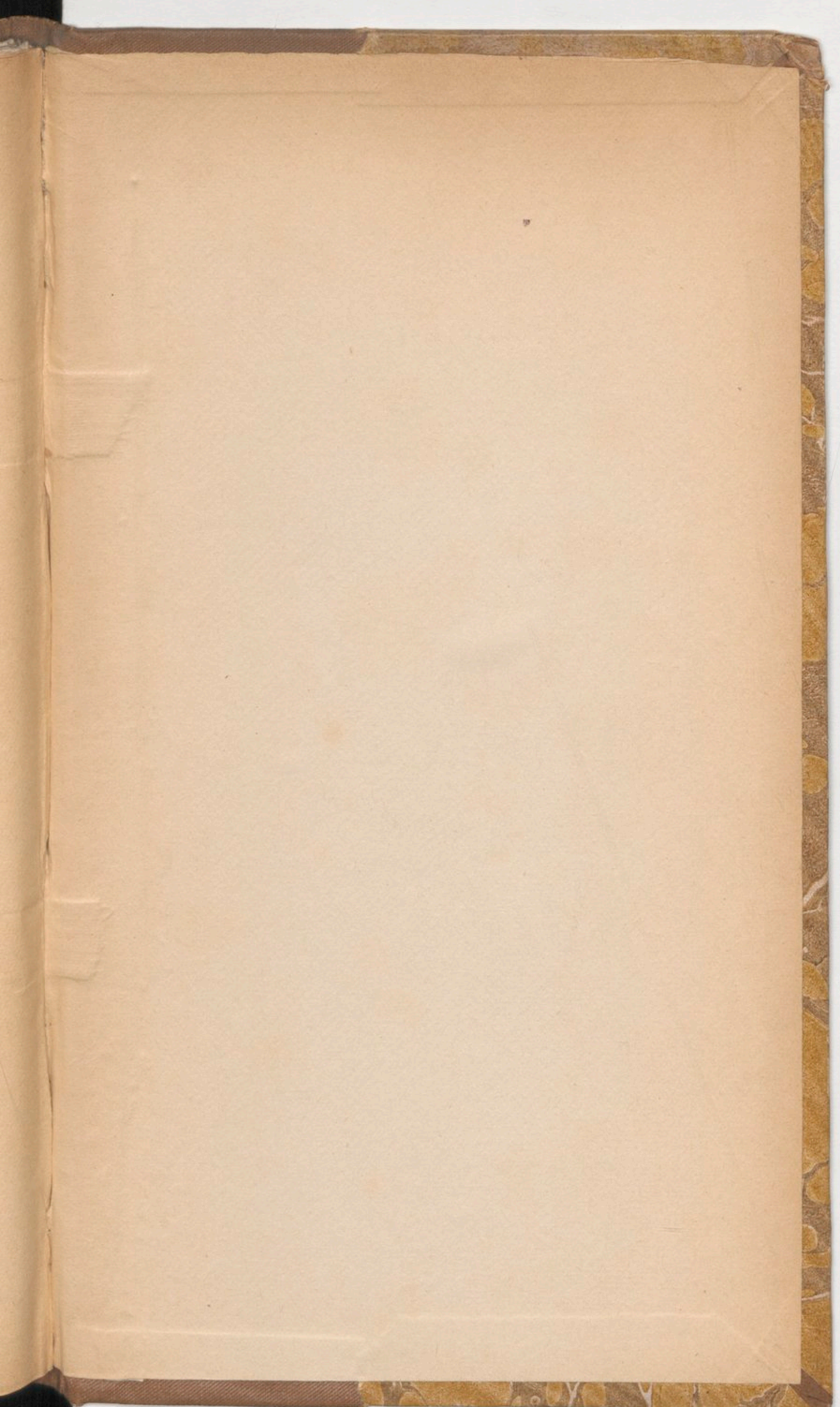




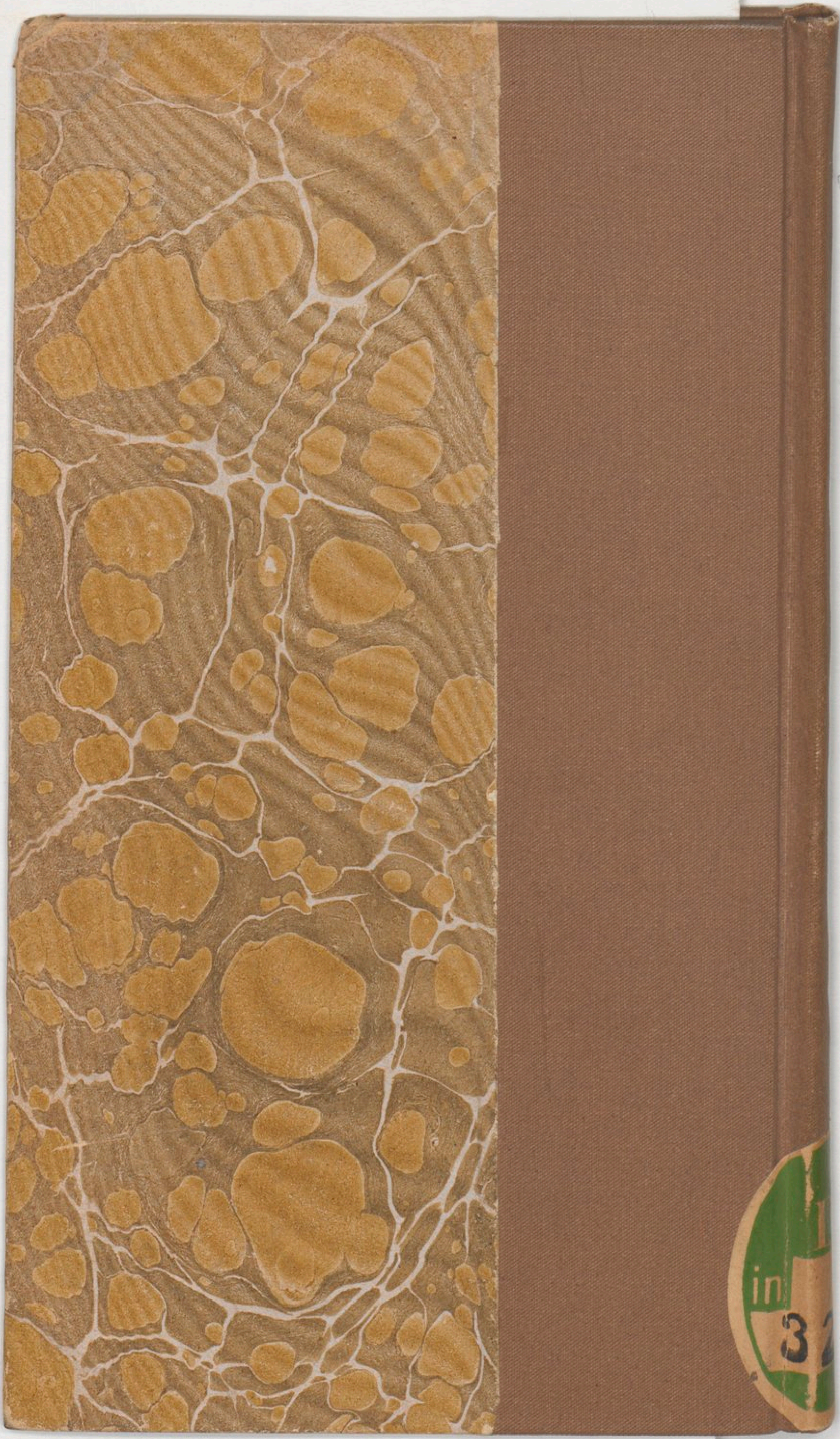












3  
in