LES TROIS FRÈRES VAN EYCK.

—

JEAN HEMLING.

LES TROIS

FRÈRES VAN EYCK.

JEAN HEMLING.

NOTES SUR CES ARTISTES,

Recueillies par l'Abbé C. Carton.

BRUGES.

IMPRIMÉ CHEZ VANDECASTEELE-WERBROUCK.

1848.

LES TROIS FRÈRES VAN EYCK.

La biographie d'un artiste se compose de deux parties bien distinctes en elles-mêmes, mais cependant inséparables: les détails de sa vie et l'étude ou l'analyse de ses œuvres.

La vie d'un peintre surtout, décide souvent de la nature de son talent; ses œuvres subissent l'influence de son éducation et des hasards de sa vie. La rencontre d'un confrère, la vue d'un chef-d'œuvre, les voyages expliquent le choix ou le changement de style, et la connaissance de ces faits permettent d'attribuer au même pinceau, des tableaux d'un coloris, d'une ordonnance, d'un faire tout à fait dissemblables; aucun détail de quelque minime valeur qu'il paraisse d'abord, ne doit être négligé, mais les dates surtout sont importantes.

Cette partie, quant aux chefs de l'école brugeoise, est la tâche que le monde savant nous impose; nous nous trouvons sur les lieux qu'habitèrent principalement ces hommes

étonnants; nos archives doivent avoir conservé des traces de leur brillant passage.

Quant à l'étude de leurs œuvres, peu de personnes sont capables d'atteindre le but; cette étude exige une vocation spéciale, un goût formé et perfectionné par la comparaison longue et réitérée de toutes les œuvres des Van Eyck; un examen approfondi de la manière, du coloris, du faire de ces artistes, une patience qui ne se décourage pas devant l'obligation d'analyser à la loupe, chaque coup de leur pinceau.

On avouera sans difficulté que peu de personnes peuvent se charger de cette tâche; elle exige, pour être dignement accomplie, des conditions de fortune et de loisirs qui se trouvent rarement réunies au goût nécessaire, au talent indispensable.

Ces deux parties se soutiennent et se contrôlent mutuellement, et de leur réunion résultera enfin une histoire réelle de l'art.

Il n'y a guère cependant plus d'un quart de siècle, que le style propre des Van Eyck est devenu l'objet d'études sérieuses et que les caractères de leur individualité artistique sont le but de recherches approfondies; mais aussi depuis ces vingt-cinq ans, des personnes de goût de tous les pays de l'Europe font des efforts incessants pour parvenir à analyser l'admirable talent des chefs de l'école religieuse de peinture et pour arriver à la formule véritable du talent de Hubert et de Jean Van Eyck.

Avant de communiquer à nos lecteurs les nouveaux renseignements sur ces artistes, que nous devons aux recherches de notre infatigable ami Mr De Stoop, avant de développer les petites découvertes que nous croyons avoir faites nous-mêmes sur les Van Eyck, nous jugeons à propos de publier ici une traduction d'un article remarquable

que le Dr Waagen a publié dans le *Kunstblatt,* du 24 août 1847. Il est intitulé: « Supplément pour la connaissance des anciennes écoles de peinture dans les Pays-Bas au xve et au xvie siècles. » C'est le premier d'une série d'articles que nous verrions avec plaisir traduits en français; mais il est le seul qui nous intéresse directement dans le sujet de ce petit travail.

—

« Les savants traités que Passavant, pendant plusieurs années, a publiés dans le *Kunstblatt,* ont dissipé beaucoup de ténèbres qui enveloppaient encore une importante partie de l'histoire de l'art, et son domaine s'est considérablement étendu. Si les articles que j'ai l'intention de publier successivement dans ce journal ne peuvent être comparés à ces traités ni pour la matière, ni pour le style, j'espère du moins qu'ils ne seront pas tout à fait dépourvus d'intérêt pour ceux qui prennent sérieusement à cœur l'histoire de l'art. Ils sont en grande partie, le résultat d'un voyage qu'il me fut donné de faire l'année passée en Belgique et en Hollande.

» Eu égard à la rareté de grands tableaux dans les Pays-Bas, qui appartiennent à un temps antérieur aux frères Van Eyck, je commence mes articles par un crucifiement du Christ qui se trouvait autrefois dans la salle d'assemblée de la corporation des Tanneurs à Bruges, mais qui, grâce à la générosité d'un ancien marguillier de la cathédrale de Bruges, Mr J. J. Vermeire-Van Damme, se trouve actuellement dans la chambre des marguilliers de la cathédrale. On trouve dans l'ensemble de ce tableau cette forme de l'art qui est généralement connue par les peintures attribuées à Guillaume de Cologne. Le corps du Christ long et maigre, est attaché

à la croix au moyen de trois clous seulement et tient déjà expirant la tête penchée. A droite de la croix se trouvent Jean et deux femmes, qui soutiennent Marie, tombant en défaillance; la Vierge est d'une peinture très-noble. A gauche, on aperçoit deux prêtres juifs, le centurion et un soldat; à côté de ceux-ci, à droite, on voit Ste Catherine, qui regarde les bourreaux, à gauche Ste Barbe, patronne des Tanneurs, et sur le fond d'or trois anges bleus. La forme et l'expression des têtes sont nobles, les positions simples; seulement, celle du centurion, revêtu d'une armure d'argent, est gauche et forcée. La chair est d'un coloris peu transparent et les contours n'en sont pas très-prononcés. Le tableau est peint à la colle; les fonds cependant ont beaucoup de la peinture à l'huile. Les couleurs des habits sont fortement broyées. D'après la comparaison avec des miniatures des Pays-Bas du XIVe siècle, ce tableau doit avoir été peint de 1350 à 1360. Il est très bien conservé.

» HUBERT ET JEAN VAN EYCK.

» Depuis que j'ai publié dans ce journal (1) un traité sur l'ouvrage principal des deux frères Van Eyck, l'ornement de l'autel de l'église de S. Bavon à Gand, plusieurs voyages m'ont mis en état de redresser en partie et de compléter les idées que j'ai émises dans ce travail, sur la part qui revient à chacun des deux frères. Comme on ne connait jusqu'ici d'Hubert Van Eyck aucun autre tableau authentique, la question ne peut se résoudre que par la considération attentive

(1) *Kunstblatt*, Année 1824, No 23 à 27.

des tableaux qui appartiennent incontestablement à Jean Van Eyck, pour se former ainsi une idée aussi exacte que possible de son style et de sa méthode; ensuite par la comparaison de cette idée avec les différentes parties de l'autel gantois. Ce qui s'en approche doit être attribué à Jean, ce qui s'en éloigne, doit être regardé comme l'ouvrage d'Hubert. Pour tracer ce caractère distinctif du style de Jean Van Eyck, j'ai pris surtout deux de ses ouvrages pour guides: l'inauguration de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, que le duc de Devonshire a en sa possession, à sa campagne de Chatsworth, et l'image votive du chanoine Van Der Paele, dans la collection de l'académie de Bruges. Le premier, d'après une inscription qu'il porte, a été achevé en 1421; par conséquent peu de temps avant l'autel de Gand. Le second, en 1436, par conséquent quatre ans seulement après le même autel; or, on rencontre dans ces ouvrages le réalisme (realismus) le plus prononcé; même ses figures idéales ressemblent à des portraits; les hommes paraissent quelquefois inspirés, souvent très nobles, toujours convenables; les femmes sont aimables et pleines d'agrément, quelquefois aussi détestables. Les peintures sont de la plus surprenante hardiesse de conception, d'un dessin de maître et dans les formes d'un relief vraiment *plastique*. Dans le dernier ouvrage, le dessin est en général ferme, quelquefois un peu raide: les mains de ses figures idéales sont régulièrement petites, les doigts effilés et pointus, cependant dans ses portraits on voit qu'il suivait élégamment le modèle qu'il avait devant les yeux. De même, chez le dernier, les habits sont un modèle de vérité et de bon goût; tandis que chez le premier les traits fondamentaux d'abord beaux et purs, sont ensuite surchargés et détruits par des lignes

brisées, par des coupes brusques, aigues et arbitraires. Jean Van Eyck est, d'après mes remarques, le plus ancien peintre chez lequel on trouve des coupes pareilles et par conséquent il doit être regardé comme créateur de ce goût pervers, qu'on rencontre encore avec une expression beaucoup plus arbitraire dans les ouvrages de l'art allemand jusque vers le milieu du XVIe siècle. Il a peint les cheveux avec beaucoup de soin, il est vrai, mais cependant avec beaucoup de liberté; les parties les plus éclairées sont souvent largement présentées. Des tresses isolées sont peintes avec la plus rare facilité et avec une supériorité de maître. Les couleurs moyennes de la chair sont jaunâtres; les parties les plus élevées qui doivent recevoir la lumière, sont quelquefois un peu froides. Les ombres épaisses du fond, foncées et sans transparence, sont au contraire d'une couleur brune qui contraste avec le jaune. Régulièrement ses teintes sont bien ramollies et confondues. Or, ces traits caractéristiques se trouvent dans les parties suivantes de l'autel gantois: dans les anges qui chantent, de la partie supérieure du tableau; dans les juges; dans la milice du Christ et dans cette moitié de la peinture du milieu qui y est contigue, ou dans l'adoration de l'agneau qui représente les patriarches, les prophètes et d'autres personnages du vieux testament, de la rangée inférieure; enfin dans l'ensemble des huit tableaux du côté extérieur. Les autres parties ont le caractère suivant, qui s'en éloigne, et pour cette raison elles peuvent être attribuées à Hubert Van Eyck. L'on y trouve également un réalisme (réalismus) très prononcé, il est vrai, mais cependant l'on y voit pénétrer l'effort de l'idéalisme qui avait eu beaucoup de vogue dans la peinture des Pays-Bas déjà peu après la moitié du XIVe siècle, et qui ne fait que la porter à

une expression claire, naturelle et abondante. Son Dieu le Père a par cette raison, dans la figure et dans l'ensemble, une dignité et une majesté vraiment religieuses. La forme de sa robe de couleur rouge foncée, montre encore la tendance pure, noble et douce de cette direction idéale. Seulement elle s'y montre dans une largeur et dans une liberté plus grandes et avec des significations plus détaillées dans les ondulations nombreuses de l'étoffe. C'est, à mon sens, un des plus parfaits costumes que la peinture moderne ait produits. On voit dans Jean-Baptiste et plus clairement encore dans les ermites, une inspiration vraiment religieuse, qui se manifeste dans chaque trait. La tête de la Vierge ne respire pas seulement, la plus pure virginité, le plus profond recueillement, mais il se revèle aussi dans ses traits un sentiment sublime de beauté. C'est dans mon opinion, la plus noble représentation de cette idée que l'art germanique ait pu indiquer à l'art romain. Quant à la peinture des cheveux, on trouve ici dans les femmes un dessin très-délié de chaque cheveu. Dans les hommes qui, pour la plupart, ont une chevelure épaisse tombant sur les épaules, les traits sont un peu plus libres, plus doux et supérieurement tracés. Cependant on n'y voit pas la même largeur que chez Jean Van Eyck. Les mains des figures idéales sont ici plus grandes, les doigts d'une longueur plus naturelle, et moins pointus. La chair dans les teintes moyennes est d'un brun rouge, et dans les ombres d'un brun qui contraste avec le rouge et qui surpasse les ombres de Jean Van Eyck en vivacité, en profondeur et en clarté. Enfin les contours sont tracés d'une manière moins prononcée que chez Jean Van Eyck. Les traits de pinceau dans les parties isolées, sont moins fondus et il est plus facile de les suivre dans

leurs linéaments pleins de vigueur. Ces marques caractéristiques étant posées, je soutiens que, les tableaux qui représentent Adam et Ève et que j'avais vus pour la première fois l'année précédente, sont de la main d'Hubert Van Eyck. Comme le sujet de cette pièce était la représentation du père et de la mère du genre humain, le peintre a cru devoir rendre un homme et une femme tels qu'ils sont, tels qu'ils vivent dans toute leur simplicité et avec la plus grande fidélité. Nous trouvons donc deux modèles imités de la manière la plus naïve dans toutes leurs parties; chaque poil, en particulier sur la poitrine et les jambes d'Adam et les poils qui se trouvent dans la région des parties sexuelles, sont représentés avec toute la vérité *plastique* qui est propre aux Van Eyck. La figure d'Ève surtout ne se fait remarquer par aucune beauté idéale. Ce sont là sans aucun doute les plus anciens modèles ainsi représentés, que l'art du moyen-âge ait produits. La tête d'Ève n'a pas plus d'expression que son modèle. L'artiste a très-bien exprimé dans la figure rougissante d'Adam, l'anxiété de conscience qui le saisit à la proposition d'Ève de manger du fruit défendu. Les sibylles sur les côtés extérieurs de ces aîles, comme l'a déjà très-bien remarqué M. De Bast, dans la traduction de mon traité sur cet autel, publié dans le *Messager des arts,* sont beaucoup moins bien peintes et n'appartiennent certainement pas à un des Van Eyck. Cependant, je ne vois pas une assez grande ressemblance entre ces peintures et l'unique ouvrage qu'on croit être fait par Jean Van Der Meere, dans la même église de St-Bavon, pour les attribuer à celui-ci. Le prophète Zacharie, peinture insignifiante si on la compare au Micha grandiose et plein de vigueur qui est présent à l'apparition de l'ange, me parait être de la même main.

» Ensuite, pour bien juger le rapport qui existe entre Hubert Van Eyck, comme artiste, et son frère Jean, il faut encore remarquer que, d'après l'inscription (1) connue, qu'on trouve sur les volets de l'autel gantois, qui sont déposés dans le musée royal de Berlin, et d'après le témoignage de Varnewyck (2) et de Luc De Heere (3), ce fut Hubert Van Eyck seul qui commença l'ouvrage, et à qui il avait été commandé par Josse Vyds. La composition tout à fait grandiose, est sans aucun doute l'ouvrage d'Hubert, surtout pour les côtés intérieurs, par lesquels il est évident qu'il a commencé. Il faut qu'il ait fait, sinon des cartons, du moins des dessins d'après lesquels Jean s'est dirigé, eu égard à la grande *déférence* (pietāt) qu'il montre envers son frère dans l'inscription que nous avons vue plus haut. Cela explique pourquoi on ne trouve dans les anges chantants, dans les juges, dans la milice du Christ, et dans la plus grande partie de l'adoration de l'agneau, aucune de ces coupes brusques et arbitraires dans les plis, qu'on rencontre dans les peintures des côtés extérieurs, où les dessins moins achevés de son frère lui laissèrent plus de liberté. En général, il est manifeste que Jean a employé toutes les ressources de son génie pour ressembler autant que possible à son frère, par rapport auquel il se nomme de pleine conviction et à

---

(1) Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus
Incepit; pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

(2) ..... « *Hubertus Van Eyck.... die de tafel in St.-Jans kercke eerst begonnen hadde.* » L'histoire de la Belgique 1568. P. 109. A.

(3) « *Hy hadde 't werck begonst, also hys was ghewent.* » Van Mander p. 125. A.

mon sens, de plein droit le second dans l'art (ce qui ne l'empêche pas cependant d'exprimer assez clairement qu'il a la conscience de son mérite) car parmi le nombre considérable d'ouvrages exécutés par Jean Van Eyck seul, et que je connais, il n'y a pas un seul qui puisse se mesurer, quant à la profondeur d'inspiration avec la milice du Christ et avec le sentiment du beau qui reluit dans la tête de l'ange Gabriel qui fait l'annonciation à Marie, ou avec les deux Jean. — Comme la mort d'Hubert Van Eyck arriva le 18 septembre 1426, et que l'autel, comme l'indique le chronogramme de l'inscription, ne fut exposé pour la première fois, que l'an 1432, le 6 du mois de mai, à la fête de S. Jean, il suit de là que Jean Van Eyck avait eu cinq ans et huit mois pour l'achever; ce qui, à tout prendre, serait un temps bien long pour la part de travail que nous lui assignons plus haut. Cependant son travail avait souffert une longue interruption par son voyage en Portugal, qui dura depuis le 8 octobre 1428, jusqu'à la fin de 1429; et, n'en doutons pas, Jean Van Eyck, comme tous les artistes recherchés, a dû satisfaire dans cet intervalle, à plusieurs demandes de moindre renommée.

» D'après les marques caractéristiques d'Hubert Van Eyck que nous avons tracées plus haut, il n'y a qu'un seul tableau parmi tous ceux que je connais de l'école Van Eyck, que je puisse attribuer à Hubert, mais quant à celui-là, je puis le lui assigner avec certitude; c'est un S. Jérôme au musée de Naples, nommé le *Colantonio del Fiore;* ce tableau s'était autrefois trouvé dans l'église de St-Laurent. Comme sa grande analogie avec l'autel gantois me sauta tout d'abord aux yeux, je manifestai le désir de le voir de près; on l'ôta et je pus l'examiner à loisir. La vénérable tête rappelle vivement les solitaires, les

mains aussi sont d'une forme tout à fait ressemblante. L'habit brun, par ses larges et nobles ondulations, fait penser à celui de Dieu le père. Le coloris de la chair d'un rouge-brun foncé, est on ne peut plus surprenant de ressemblance, ainsi que tout l'ensemble du dessin et jusqu'au riche pendant qui représente un chapeau de cardinal, des bouteilles et des livres. L'écriture dans le livre ouvert est tout à fait le gothique des Pays-Bas et semblable à celui du livre de prières dans le tableau de l'annonciation de Marie de l'autel gantois. Le genre même des veines qui sont dans les couleurs a tant d'analogie avec le même ouvrage, qu'il fait conclure qu'ils viennent du même pinceau. Enfin la peinture est sur de grosses planches de bois de sapin, espèce de bois qu'en général on trouve rarement en Italie et qui certes n'y a pas été employé par les peintres. Le nom de Colantonio qu'on lui a donné jusqu'ici, manque de fondement solide et mérite d'autant moins d'attirer l'attention, que tous les autres tableaux attribués à ce maître sont encore peints sur un fond d'or, d'après la méthode très simple et conventionnelle de l'école de Giotto. Ces particularités ont aussi frappé Passavant, quoiqu'il décrive ce Jérôme comme un ouvrage du même artiste (1).

» J'ai encore les tableaux suivants de Jean Van Eyck à passer en revue:

» Dans la galerie Doria à Rome, se trouve, dans un des salons, où d'ordinaire le public n'est pas admis, une Vierge avec l'enfant dans une église, que A. Dürer a nommée. Cette pièce est une miniature rare et précieuse de Jean Van Eyck, dans le genre du joli petit autel

(1) Voyez le Journal des arts, 1843, p. 239.

de la galerie de Dresde. Malheureusement je n'eus pas le loisir de l'examiner assez longtemps.

» J'ai vu à Paris parmi les tableaux du comte Demidoff, un portrait d'homme, un autre de femme, que, vu l'ordonnance, le coloris chaud et brun, l'excellente méthode de modelé, je dois tenir comme provenant du pinceau de Jean Van Eyck. Surtout la femme, avec son bonnet pointu et conique, est très vivement et très élégamment peinte. La princesse Mathilde, épouse du comte, avait obtenu ces deux tableaux en Italie, l'an 1845.

» A Anvers, le négociant Weber, possède un tableau où Marie tient sur ses genoux l'enfant Jésus, au doigt duquel Ste-Catherine met un anneau. On lit sur le glaive, que la sainte couronnée tient en main, cette inscription en caractères gothiques: *Joanes Van Eyck.* Vis-à-vis de Ste-Catherine, on voit une sainte inconnue, vêtue de vert, qui serre dans sa main droite la main gauche de Catherine, et qui tient un lis dans la main gauche. Plus avant dans le fond, du côté de Catherine se trouve sainte Ursule avec une flèche à côté d'elle. Elle est vêtue en drap d'or; son ornement de tête est magnifique, elle lit dans un livre. De l'autre côté, on aperçoit sainte Cécile vêtue de noir, avec un ornement de tête en forme conique; elle tient un livre dans la main gauche et un rosaire rouge dans la main droite. Ensuite, il y a un espace qui représente un berceau de roses; des feuilles de vignes bien peintes le couvrent. Par derrière on a en perspective une ville baignée par une rivière, d'un coloris clair, comme d'ordinaire dans les tableaux de Jean Van Eyck. Ce tableau a tant d'analogie dans les têtes, dans celle surtout de sainte Ursule qui se fait remarquer par la finesse et l'humilité de l'exdression, dans le coloris brunâtre, dans les traits pro-

fonds des habits, dans l'ensemble de l'exécution, avec tous les tableaux de Jean Van Eyck dont l'authenticité n'est point contestée, que, abstraction faite de l'inscription, je ne saurais m'empêcher de le lui attribuer. Le style du paysage dans la perspective plus éloignée fait voir qu'on peut rapporter cette pièce aux dernières années du peintre. Ce tableau, de 3 pieds de haut sur 2 pieds de large environ, est bien conservé.

» A Gand, dans la riche et intéressante collection de Mr Verhelst, un tableau d'environ 4 pieds de haut sur 6 de large représente un développement de la composition précédente; mais aux quatre saints primitifs on a joint encore quatre saintes; par malheur, cet excellent ouvrage qui fut autrefois en la possession d'une confrérie de l'église actuellement démolie de St Donatien à Bruges, a perdu par plusieurs restaurations, une grande partie de sa valeur primitive; les chairs mêmes ont perdu, par de forts nettoiements, cet incarnat brun et plein de chaleur qui est propre à tous les tableaux conservés de Jean Van Eyck, de sorte qu'elles ont maintenant une teinte pâle et platte. Leur beau modelé a aussi disparu en grande partie. Le coloris, ainsi que le dessin sont conservés en entier aux pieds d'un des saints seulement et à Marie et à l'enfant en plusieurs endroits. Plusieurs couleurs des habits ont mieux résisté à l'action de l'eau; il y en a un surtout où le pourpre a encore conservé toute sa profondeur, toute son intégrité.

» A Bruxelles, chez monsieur Nieuwenhuys, père, l'Annonciation qu'il a acquise, il n'y a pas longtemps, à la vente de la collection de Mr Van Hal, d'Anvers. Parmi tous les tableaux que j'ai vus jusqu'ici de Jean Van Eyck, il n'en est pas un seul où son réalisme se montre d'une manière aussi défavorable et aussi peu digne de

son objet que dans celui-ci. La Vierge qui se trouve sous un portail, est une courte et large figure à visage gros et compact, des traits tout à fait dans le genre des portraits. L'ange qui se trouve vis-à-vis d'elle, a encore moins d'expression; son profil est tout à fait commun et détestable. Dans toutes les autres parties, le tableau ne porte pas seulement la marque distinctive de Jean Van Eyck, mais il appartient à ses ouvrages les plus achevés. Dans son ensemble, par un certain clair-obscur, il surpasse peut-être tous les autres tableaux que nous avons passés en revue jusqu'ici. Les draperies sont de la plus rare profondeur et de la plus grande force, surtout l'habit brun de l'ange, ainsi que ses aîles ornées d'yeux de paon. L'architecture du portail où l'on voit un singe pour ornement, est aussi d'une couleur profonde, pleine et brunâtre, comme le tableau votif de Van Der Paele à Bruges et le petit tableau dans la galerie de Dresde. Enfin le paysage, les arbres et les plantes sont exécutés dans le même genre et avec la même supériorité que l'adoration de l'agneau. Les rochers ressemblent, pour le coloris, à ceux qu'on voit sur l'aile du même tableau, ou sont représentés les ermites.

» Un savant ami de l'art, Joly De Bammeville, à Paris, possède un petit tableau qui représente Marie avec l'enfant; c'est une répétition libre et très belle de la Vierge et l'enfant du tableau votif que je viens de mentionner; il l'a acheté à Rome, en 1841.

» A Vienne, on conserve dans une grande armoire les ornements sacerdotaux que le duc Philippe-le-Bon avait fait confectionner pour les grandes solennités religieuses des chevaliers de la Toison d'or. Il les avait fait orner de toutes sortes de figures richement brodées. Comme l'armoire se trouve entre deux fenêtres, la lumière est

très-défavorable même pour voir les habits qui sont suspendus à l'extérieur. Malgré ces inconvénients, il m'a suffi d'examiner une figure de Dieu le Père, une représentation du baptême du Christ, quelques anges et quelques saints, pour me convaincre que l'invention grandiose et régulière avait une affinité frappante avec le style de Jean Van Eyck. Je crois pouvoir assurer qu'il a fait les cartons et les dessins de ces figures, puisque ce prince l'a toujours tant estimé. Le travail est le plus achevé que j'aie vu dans ce genre; j'ai été convaincu depuis lors, ce qui m'avait paru auparavant impossible, que non seulement les formes extérieures, mais aussi les affections intérieures de l'âme peuvent se rendre, à un degré éminent de perfection, par l'aiguille. Mon plus ardent désir fut donc de voir ces ornements d'église, chacun en particulier, et de les examiner à loisir et sous un jour favorable; mais toutes mes démarches, à cet effet, furent inutiles. Je dois cependant à la vérité de dire, que celui-ci fut le seul but, par rapport aux arts, que je n'aie pas pu atteindre à Vienne, car dans toutes les autres rencontres on a prévenu mes désirs de la manière la plus aimable. »

Cette admirable analyse du style de Jean Van Eyck et l'appréciation des différences que présentent ses œuvres avec celles de son frère Hubert, sont le résultat d'une sagacité profonde et d'une étude patiente des tableaux de l'école de Bruges.

Mr le Dr Waagen a rendu un immense service en publiant ses vues sur ce sujet, mais quelque autorité qu'il ait acquise comme connaisseur, quelque confiance qu'inspirent ses connaissances spéciales dans cette branche, il

faudra que ses observations soient contrôlées par l'examen critique des connaisseurs de différents pays, avant qu'elles puissent être acceptées dans l'esthétique de cet art et admises comme règles pour distinguer avec quelque certitude le travail de Hubert de celui de Jean. Elles doivent surtout encore subir l'épreuve d'une discussion française; cette nation n'a souvent ni la conscience, ni la patience des Allemands, mais il y a en général dans ses jugements une finesse d'aperçus qui rend son concours indispensable, pour qu'il y ait chose jugée en matière d'art.

En attendant, les recherches historiques et la critique des faits déjà admis dans l'histoire, peuvent concourir utilement pour atteindre le but.

Mon digne et savant ami, M. De Stoop, a rencontré en fouillant dans les archives du chapître de St-Donat, quelques notes précieuses, au moyen desquelles je suis parvenu à donner une solution définitive à plusieurs questions controversées jusqu'ici.

A l'occasion de l'heureuse découverte faite par Mr De Stoop, de l'année de la mort de Jean, j'ai cru devoir publier quelques notes que j'avais amassées depuis longtemps et qui ont paru à mes amis de nature à intéresser les personnes qui s'occupent de l'histoire de la peinture. Je serais heureux d'avoir pu fournir quelques matériaux pour l'achèvement du monument que l'Europe est en train d'élever à la gloire de l'école des Van Eyck.

Comme je n'écris pas pour l'utilité des savants seuls, mais pour l'instruction de mes concitoyens, dont la plupart ne sont pas complètement initiés au progrès qu'ont fait les études historiques, je serai obligé de répéter et d'analyser des points que d'autres ont déjà établis et qui sont hors de discussion, mais je serai court.

Le titre d'inventeurs de la peinture à l'huile accordé

aux Van Eyck, sans être peut-être le plus important qu'ils aient à leur renommée, est sans contestation le plus populaire: cependant cette invention leur est contestée.

Les écrivains émettent trois opinions sur cette invention; les uns l'attribuent aux Van Eyck; les autres en donnent la gloire à Antonello de Messine, et il y en a qui en font remonter l'origine à un temps beaucoup plus reculé.

M. Charles Lock Eastlake (1), un des meilleurs peintres et l'un des plus érudits que possède l'Angleterre, a publié dans son ouvrage — *Materials for a history of oilpainting*, une analyse complète des *secreti* du moyen-âge, où il expose avec une parfaite lucidité toutes les notions qu'ils peuvent nous donner des procédés matériels employés par les anciens et les modernes avant la découverte de la peinture à l'huile.

Il en résulte qu'il est à peu près avéré que la peinture à l'huile n'était point au nombre des procédés techniques employés par les artistes dont l'histoire de l'antiquité nous a conservé les noms.

Les peintures mobiles des anciens étaient pour la plupart sur bois et en détrempe ou en couleurs préparées avec de la cire; c'est ce qu'on appelle peinture encaustique. Ces tableaux furent dès le principe recouverts d'un vernis hydrofuge qui, s'il n'était pas toujours indispensable pour mettre le tableau à l'abri de l'humidité, servait en tous cas à le garantir de la poussière et permettait d'employer l'eau pour les nettoyages dont il avait besoin.

Des autorités incontestables établissent que les anciens

---

(1) Materials for a history of oilpainting, I vol. Lond. Longman 1847. Revue Britann. mars 1848.

connaissaient toutes les substances qui entrent dans la composition d'un vernis à l'huile et même l'art d'amalgamer ensemble les huiles et les résines; mais rien ne prouve que les artistes aient tiré parti de ces connaissances.

La première mention d'une huile siccative employée à des œuvres d'art, se rencontre dans Aëtius, qui a écrit sur la médecine vers la fin du ve siècle, ou le commencement du vi^e. Il assimile, comme emploi médical l'huile de ricin à l'huile de lin, et il dit de l'huile de noix, dont il explique les diverses préparations, qu'indépendamment de son usage en médecine, elle en a une autre. « Les » doreurs, ajoute-t-il, et les peintres à l'encaustique s'en » servent comme nous, car elle sèche et conserve pendant » longtemps, soit les dorures, soit les peintures encaus- » tiques qui en sont revêtues. » Il résulte de ce passage que M. Eastlake a cité le premier, que les propriétés siccatives de l'huile de lin étaient inconnues ou dédaignées.

Après le vi^e siècle, la pratique de la peinture devint le monopole des moines, et Muratori mentionne un vernis où entrait l'huile de lin, que les moines découvrirent sous le règne de Charlemagne.

Au xiie siècle, il n'avait encore été fait aucune allusion au mélange des couleurs solides avec l'huile qu'on employait comme vernis. La seule tentative approchant de ceci avait été un procédé par lequel, en étendant sur des feuilles d'étain le vernis teint en jaune transparent, on donnait à l'étain la couleur de l'or.

Les premiers auteurs qui aient parlé, en termes non équivoques, des couleurs mêlées avec l'huile, sont Eraclius, Théophile, Pierre de S. Audemar et l'auteur inconnu d'un traité du même genre, qui est conservé au *British Museum*, et il demeure établi que bien avant les xiiie et xive siècles, on connaissait l'usage de l'huile.

A partir de cette epoque, on a mille documents pour un, établissant que la fresque, la peinture sur bois, l'ornementation des colonnes etc. absorbaient des quantités d'huile.

Du reste, quand on cherche des traces de son emploi tel qu'il est en usage à présent, les textes ne sont plus ni précis, ni sûrs. Ils n'établissent nullement que les figures aient été exécutées d'après des procédés identiques aux nôtres. On peut seulement noter un passage de Théophile, où il parle de peindre divers objets sur une imitation de fond d'or et où il fait entrer dans la liste des couleurs nécessaires à ce genre de travail, des teintes pour figures — *Mixturas vultuum,* — citons ce passage d'après la traduction de Mr le comte Charles de l'Escalopier (1). « Prenez, dit-il, les couleurs que vous voulez » poser, les broyant avec l'huile de lin sans eau, et » faites les teintes des figures et des draperies comme » précédemment vous les avez faites à l'eau. Vous pourrez » à volonté donner aux animaux, aux oiseaux ou aux » feuillages les nuances qui les distinguent. »

On se servait à cette époque, non de l'huile à son état naturel, mais d'une préparation appelée *péséri* par les anciens auteurs. Ce péséri était de l'huile épaissie au soleil, jusqu'à ce qu'elle eût acquis à-peu-près la consistance du miel ou du vernis. Par cela même, sujette à former des grumeaux etc., elle ne se prêtait pas aux travaux qui exigeaient une certaine finesse. On l'avait adoptée pour la mise en couleur des murailles, des colonnes, des écussons armoiriés, des coffres ou bahuts. Cependant par une déviation insensible, les peintres du nord, re-

---

(1) Théophile, prêtre et moine, essai sur divers arts. Paris, 1843, in-4°.

connaissant les avantages que l'huile pouvait offrir, en étendaient peu-à-peu l'emploi aux parties accessoires du tableau. Les draperies, les dorures, les plis s'exécutaient à l'huile. Les figures, les mains et généralement tout ce qui demandait un certain fini, se peignait en détrempe.

Avant les Van Eyck, la peinture à l'huile était praticable, mais avec des entraves qui la rendaient à-peu-près inutile. Voici ce que le même Théophile (1) en dit: « On peut » broyer les couleurs de toute espèce avec la même sorte » d'huile (huile de lin) et les poser sur un travail de » bois; mais seulement pour les objets qui peuvent être » séchées au soleil: car, chaque fois, que vous avez » appliqué une couleur, vous ne pouvez en superposer une » autre, si la première n'est séchée, ce qui, dans les » images et les autres peintures est long et ennuyeux. »

Voilà en analyse ce que l'on a écrit de plus concluant contre l'invention attribuée aux Van Eyck, et il en résulte que la peinture à l'huile était impraticable dans des œuvres d'art de mérite.

Les Van Eyck trouvant imparfait le vernis dont on se servait pour recouvrir les tableaux en détrempe, s'étudient d'abord à l'améliorer.

Ce vernis même perfectionné, ne séchait pas à l'ombre; ils se donnent donc la mission de trouver l'huile la plus siccative et s'arrêtent à l'huile de lin et à l'huile de noix, sans trop préférer l'un à l'autre, si ce n'est peut-être dans certains cas, la dernière à cause de sa limpidité, de sa couleur légère. Car en même temps qu'ils s'étudiaient à la rendre susceptible de sécher promptement, ils devaient vouloir la rendre aussi incolore que possible.

---

(1) Théophile, Lib. 1, cap. XXVII, de l'édition de Mr De l'Escalopier.

Ils devaient d'autant plus lui demander cette dernière qualité, que des accidents funestes les avaient convaincus qu'ils ne pouvaient pas compter sur l'action du soleil pour dépouiller et blanchir ce revêtement extérieur des tableaux. La plus grande difficulté n'était pas de rendre le vernis siccatif: on y serait parvenu en le laissant bouillir plus longtemps, mais cette opération prolongée l'épaissait et le rendait plus foncé; c'est ce qu'il fallait éviter et ce que les Van Eyck surent obtenir; mais il n'entre pas dans mon plan d'analyser ce que les auteurs ont dit de la manière dont ces artistes ont résolu ce problème. Il me suffit de constater ici que, franchissant les barrières dont l'imperfection des procédés matériels enlaçait l'élan du génie, ils s'ouvrirent les premiers une carrière inconnue et que, presque sans transition, ils portent l'art de la peinture à l'huile, de l'état incomplet qui en limitait l'usage aux barbouilleurs, à un dégré de perfection qui excite encore l'admiration universelle. Cette gloire, personne n'a pu la leur ravir, car les prétentions d'Antonello sont complètement abandonnées.

Ce point essentiel étant établi, il nous reste à entrer dans une discussion pour savoir si cette première découverte est due à Jean ou à Hubert.

Avant de formuler mon opinion, qu'il me soit permis de préparer les éléments de la conviction que je compte porter dans l'esprit de ceux qui me liront. Il importe avant tout de fixer l'époque de la naissance de Jean Van Eyck.

Il est impossible de produire l'acte de naissance de ce peintre; le défaut de cette pièce donne un libre champ aux suppositions, mais voici des documents, des preuves ou des inductions qui peuvent y suppléer.

Vasari, qui écrivit plus d'un siècle après la mort de

Jean, dit que ce peintre mourut dans un âge avancé. Van Mander, qui a suivi aveuglément le récit du biographe italien, est de la même opinion.

Les historiens flamands disent au contraire qu'il est mort dans la fleur de l'âge. Marc Van Vaernewyck, contemporain de Vasari, et qui écrivit à Gand où se trouvent les plus beaux ouvrages des Van Eyck, assure qu'il mourut *jeune*.

Dans son ode en l'honneur des Van Eyck, Luc de Heere, le maître de Van Mander, assure positivement que :

De ce monde, de bonne heure, cette noble fleur se sépara.

Van dezer wereldt vroegh dees edel bloeme scheedt.

Voilà donc deux auteurs beaucoup plus à même que Vasari de connaître l'âge de Jean et qui tous deux assurent qu'il succomba prématurément.

Dans le grand tableau de Gand apparaissent deux figures qui ont été de tout temps et généralement reconnus comme étant les portraits de Jean et de Hubert. Le docteur Waagen ayant profondement étudié ce tableau, a trouvé que la figure de Jean était tournée comme si elle avait été peinte par lui-même, devant un miroir. Ce portrait qui, d'après toute probabilité n'a pas été peint avant 1429 ou 1430, accuse tout au plus l'âge d'un homme de 30 à 35 ans (1).

---

(1) Le panneau où sont peints les deux portraits se trouve maintenant à Berlin ; Johanna Schopenhauer, qui les a vus, confirme les assertions de Van Mander, qui dit que Hubert était très-vieux relativement à Jean. Hubert, selon elle, y parait un vieillard, tandis que Jean a l'air d'un homme de 35 à 38 ans. Les gravures de ces deux portraits suggèrent la même opinion.

Si cette notoriété qui s'est constamment conservée depuis 400 ans; si les plus âgés qui, depuis 1430, disent aux plus jeunes, en leur montrant ce portrait: Voilà Jean Van Eyck, ne se sont pas trompés, ce portrait décide à lui seul la question; il fixe la naissance de Jean à une époque très-rapprochée de 1400.

D'un côté se trouve donc l'assertion d'un Italien qui ne publia ses Vies des peintres qu'en 1547; et de l'autre se trouvent le portrait et le témoignage de Vaernewyck et de Luc de Heere, qui avaient connu les disciples de Jean et les élèves de ces disciples; dont les pères vécurent aux temps de la mort des Van Eyck et qui offrent par conséquent toutes garanties pour l'exactitude de leurs assertions.

L'autorité des historiens est donc tout à fait en faveur de ceux qui assurent que Jean est mort jeune. Cette assertion acquiert un degré de probabilité de plus de l'existence du portrait de Jean; ce portrait semble même décider entièrement cette question.

Un autre argument milite en faveur de notre opinion, c'est le portrait de la femme de Jean, qui, d'après l'inscription, n'avait en 1439 que 33 ans, une dizaine d'années de moins que son mari. Cela était dans l'ordre et dans les habitudes ordinaires; il faut cependant avouer que l'on a vu alors comme de nos jours, des mariages entre personnes d'âges disproportionnés; mais cet âge de sa femme, combiné avec les témoignages des historiens et les apparences du portrait de Jean, nous permettent de conclure hardiment qu'à sa mort, Jean avait tout au plus 40 ou 45 ans.

Le plus ancien tableau de Jean porte la date de 1420 ou 1421 (1). Si Jean avait vu le jour beaucoup plus tôt,

---

(1) M. Van Kerckhoff, dans sa Notice sur l'académie d'Anvers, publiée

ne serait-il pas bizarre qu'il ne nous restât aucun ouvrage de lui, exécuté avant un âge avancé?

Ce fait s'expliquerait naturellement si Jean naquit de 1395 à 1400. Ses premiers tableaux dateraient de sa vingtième à sa vingt-cinquième année, et il serait mort à l'âge de 40 ou 45 ans.

Dès qu'on rejette cette chronologie, toute l'histoire de Jean devient un fatras inexplicable; les faits se heurtent et se contredisent; les témoignages historiques qu'une saine critique admettrait de préférence, doivent être repoussés et on est forcé d'accepter comme vrais ceux qui ont contre eux toutes les probabilités qui résultent d'une discussion désintéressée. Les historiens étrangers qui écrivent un siècle et demi après cette naissance, devraient être crus, plutôt que des écrivains qui ont vécu sur les lieux mêmes, témoins de la vie et du talent de Van Eyck, et qui ont pu recevoir de témoins oculaires, les faits qu'ils avancent.

Jean offre en 1420, à l'académie d'Anvers, une tête peinte à l'huile. Cette tête y excite une telle admiration, que plus d'un siècle après, la noblesse anversoise offrit à cette même académie une coupe où se trouvait cisélé la tête de Jean, pour perpétuer le souvenir de cette présentation.

Les tableaux peints à l'huile étaient alors généralement connus dans notre pays; on ne s'explique pas l'étonnement que cause ce tableau de Jean, à moins que l'âge du peintre

---

en 1824, assure que Jean Van Eyck offrit en 1420 une tête peinte à l'huile, et M. Michiels pense que la tête que Van Eyck présenta à la confrérie d'Anvers, est celle du Christ que l'on conserve encore à l'académie de Bruges. Il doit y avoir une erreur dans l'un ou l'autre de ces faits, car le tableau représentant la tête du Christ porte évidemment la date de 1440.

n'ait contribué à le provoquer. En consacrant à cette académie les prémices de son pinceau, Jean n'obtint pas seulement des signes d'une reconnaissance sincère pour une offre si honorable à ce corps, mais il reçut en même temps des applaudissements pour son talent précoce.

Si ce n'est pas là un des premiers tableaux de Jean, comment expliquer qu'il n'en existe aucun autre de lui, antérieur à cette époque? Est-il bien probable que si d'autres tableaux avaient existé, le souvenir s'en fût perdu; peut-on admettre qu'aucun témoignage contemporain n'eût attesté l'existence de ces tableaux, lorsqu'on voit qu'une simple tête, offerte à la ville d'Anvers, y excite un tel enthousiasme. Peut-on admettre qu'il n'existerait aucun tableau de Jean, antérieur à 1420, tandis qu'il en existe d'un élève des Van Eyck, Pierre Christophsen, de 1417.

Ce n'est pas d'ailleurs une opinion nouvelle que je soutiens ici, Mr Passavant fixe l'année de naissance de Jean à 1400: Mr Boisserée est convaincu que Jean est né vers cette époque, mais par une erreur, que la date de la mort de Jean, trouvée par Mr De Stoop, réfute définitivement, il ne le fait mourir que bien avant dans le xve siècle. Mr L. De Bast, dans plusieurs articles du *Messager des sciences historiques,* a allégué plusieurs raisons qui militent en faveur de la date que nous assignons à la naissance de Jean.

Tant d'autorités positives, tant d'inductions incontestables doivent nous permettre de fixer sans crainte d'erreur, la date de la naissance de Jean de 1395 à 1400.

Il était important de bien établir ce fait, pour la solution de la question, si c'est bien Jean, ou si ce n'est pas plutôt Hubert qui fut l'inventeur de la peinture à l'huile.

On doit constater d'abord comme un fait avéré par tous les historiens que, durant près de quatre siècles, Jean absorbe toute la personnalité des Van Eyck. Tous les disciples des Van Eyck, non seulement ceux qui ont été formés à la nouvelle méthode avant que Jean fût en âge d'avoir des disciples, mais même ceux qui n'ont appris leur art sous un Van Eyck, qu'après la mort de Jean, comme je l'établirai tout à l'heure, passent dans les histoires de l'art pour des disciples de Jean. Tout lui est attribué; Jean seul est connu.

La cause de ce fait se trouve sans doute en partie dans l'immense popularité et dans les honneurs qu'obtint Jean durant sa vie et en partie dans les guerres désastreuses de la fin du XVe siècle, les guerres de religion et les effroyables désastres du XVIe siècle.

Les arts avaient subi les fatales influences de ces temps malheureux et l'histoire trop occupée à enregistrer les chances variées des guerres, ne trouvait guère le temps de s'occuper de paisibles recherches sur la vie des peintres et leurs œuvres. Elle abandonna toute cette partie aux traditions populaires: Van Mander même s'est contenté d'écrire ces traditions sans examen, sans critique; son ouvrage, précieux parce qu'il est le seul qui date de cette époque, est un guide peu sûr cependant, et où les modernes ne puisent qu'avec prudence.

L'invention de la peinture parait dater de 1410. Tous les historiens s'accordent à fixer à cette année l'invention des Van Eyck. Il leur a fallu du temps pour faire l'application de cette méthode aux tableaux proprement dits, avec ce succès complet qui l'a fait adopter par les artistes de toutes les écoles; il a fallu du temps pour que leur invention fut connue et pour attirer des disciples. L'histoire nous atteste cependant que sept ans après leur inven-

tion ils avaient déjà formé des disciples, dont les œuvres sont dignes de leur école. En présence de ce fait, on ne comprend pas comment ils ont pu être accusés d'avoir fait un secret de leur méthode. On ne pouvait exiger sans doute qu'ils la rendissent banale et se privassent ainsi de l'attention qu'elle devait naturellement exciter et du surcroît de valeur qu'elle donnait à leurs tableaux; mais lorsque sept ans après cette heureuse découverte ils en ont communiqué le secret, l'accusation d'égoïsme est absurde.

Les historiens nomment plusieurs disciples des Van Eyck, et parmi eux il suffira de citer Pierre Christophsen, Hugo Van der Goes, Josse de Gand, les deux Van der Meire, etc. etc.

Mais si l'existence de disciples absout les Van Eyck d'une accusation d'égoïsme, l'existence d'un disciple, qui déjà en 1417, produit des tableaux du plus grand mérite, est une preuve que ce Pierre Christophsen, l'artiste en question, n'a pu être formé par Jean, mais qu'il a été en réalité le disciple d'Hubert.

En ne donnant que cinq ans d'apprentissage à Christophsen, il s'en suivrait qu'il est entré dans l'atelier de Van Eyck en 1412; c'est-à-dire à une époque où Jean Van Eyck avait tout au plus dix-sept ans.

Il faudrait supposer qu'à cet âge, Jean eût déjà étudié profondément la chimie, et que par son expérience il eût déjà pu constater les inconvénients des anciens procédés de peinture. Avant d'avoir des disciples, lui-même aurait déjà dû par une longue application se familiariser avec le nouveau procédé; or, la confrontation des dates seule réfute ici complètement ces suppositions.

Hubert, d'après un témoignage authentique, naquit en 1366; il avait donc 44 ans à l'époque de l'invention de la peinture à l'huile. A cet âge et avec le talent dont il

a fait preuve dans ses tableaux, il est beaucoup plus raisonnable de lui attribuer cette invention, qu'à un enfant de 10 à 15 ans. Hubert, est nommé par Jean lui-même, *le plus grand peintre qui ait jamais existé*, et il ajoute que ce n'est qu'en cédant à des instances, qu'il s'est décidé à oser continuer son ouvrage. Ces expressions ont été dictées moins par l'amour fraternelle, que par le respect et le sentiment profond qu'il avait de la supériorité de Hubert: ce sont les sentiments d'un disciple pour son maître.

Les titres de Jean à son immense renommée sont d'ailleurs très-multipliés. On lui doit les principes et la magie de la perspective. Il créa le portrait. L'art du peintre-verrier lui eut aussi des obligations. Jusqu'alors on coloriat le verre dans la masse et on employait un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. On multipliait donc les sinuosités du cadre en plomb. Jean trouva le moyen d'empêcher la matière colorante de pénétrer toute l'épaisseur du verre; il sut l'arrêter, par un coup de feu dirigé à propos, avant qu'elle l'eût assombri d'outre en outre; elle atteignait la surface, mais épargnait le fond. Il creusait ensuite la première, à l'émeril, jusqu'à la portion demeurée blanche: ce champ recevait un émail d'une autre nuance ou d'une autre couleur; on obtenait de la sorte des fragments très-étendus sans avoir besoin de recourir aux châssis de plomb. Ces facilités nouvelles changèrent le goût et les habitudes des peintres verriers: il fit une révolution complète dans cet art (1).

L'opinion que je soutiens ici est tout à fait désintéressée, la conviction seule m'engage à l'exprimer; cependant, elle ne peut en rien nuire à la gloire de la ville de

---

(1) Hist. de la peint. flam. et holl. Michiels, tome II, 34.

Bruges, comme quelques personnes ont voulu l'insinuer.

Je placerai ici quelques mots sur le lieu de la naissance des Van Eyck, pour motiver mon opinion qu'ils ne sont pas nés à Eyck.

J'ai examiné cette question avec une grande impartialité, prêt à avouer que les Van Eyck n'appartenaient pas à la ville de Bruges, si un seul argument plausible pouvait motiver cette conviction, et je n'en ai trouvé aucun. — Je vais en laisser juger le lecteur.

Ceux qui prétendent que cette famille est originaire de Alden Eyck ou de Maeseyck, fondent leur opinion sur le nom seul de — Van Eyck, — et n'apportent aucune autre preuve; mais cette argumentation manque de solidité. Les noms propres étaient, au temps des Van Eyck, non seulement communs, mais généralement chaque famille avait le sien, et le nom même de *Van Eyck, Van Eyken, S'Heyck, Heck, Vanden Eyke* et *Vanden Eycken*, quoiqu'en ait dit M. Scourion, est très commun à Bruges, durant le xve siècle.

Dans le curieux mms. contenant les comptes des *librariers* de 1454 à 1523 et conservé dans les archives de la ville de Bruges, je trouve parmi les membres de la confrérie, de 1458 à 1459, *Claeys Vanden Eyck*. De 1478 à 1479, *de vrouw Va. d. Eyke*. De 1481 à 1482, *Hendric Vanden Eeck*. Parmi les Béguines de notre Béguinage se trouve de 1438 à 1465 le nom de *Marguerite S'Heyx*. C'est-à-dire Vanden Eyck (1). J'avais cru d'abord retrouver ici la sœur des Van Eyck, je ne puis cependant le prouver et je n'assure rien; le changement que l'on remarque dans son nom, ne s'oppose pas à cette supposition, car j'ai trouvé à différentes reprises le nom

(1) Comptes du chapit. de St-Donat 1437.

de Jean écrit à-peu-près comme celui de Marguérite — Johes De Heck — Heyck.

Comme raison de probabilité de la naissance des Van Eyck à Eyck, on allégue que, par un souvenir de son enfance, Hubert retraça sur le grand tableau de Gand, au fond d'une riante vallée et au-dessus de la céleste Jérusalem, les tours de Maestricht, ville voisine de son lieu natal et dont il avait si souvent admiré dans sa jeunesse le profil gracieux; et partant de là, on écrit une série de jolies phrases sur « les clairières d'où lui » apparaissaient ces saintes pyramides, lorsque sur les » bords de la Meuse, il s'ébattait sur le gazon des pâtu- » rages, troublé, charmé déjà, ayant pour compagnon » le noble guide qui révèle aux âmes fortes les secrètes » harmonies des choses. » Toute cette poésie ne prouve absolument rien; ces tours, d'ailleurs, qu'on voit sur ce tableau, ont le caractère qu'on retrouve plus ou moins dans toutes les peintures d'alors; quelques-unes sont d'une richesse dont il n'existe pas de modèle, et d'autres, fort belles dans une perspective peinte, ne pourraient pas être exécutées par les architectes. Ceux qui ont examiné ces tours et qui connaissent celles de Maestricht, avouent qu'il serait difficile de trouver une ressemblance entre elles.

Tous ces arguments sont donc extrêmement faibles et ne résistent pas à un examen sérieux; ils sont cependant les seuls qu'on puisse alléguer pour disputer à la ville de Bruges la gloire d'avoir été le berceau de ces peintres éminents.

Mr L. De Bast, qui a rendu de grands services à l'histoire de l'école de Bruges, par ses articles publiés dans le *Messager des sciences et des arts*, n'a pas su cependant se garantir de quelque partialité en faveur de sa ville natale. Sans la moindre preuve, il fait de Jean et de

Hubert des artistes gantois et les fait mourir tous deux à Gand.

Quant à Hubert, il est mort en effet à Gand, en 1426, mais rien ne prouve que Gand fût sa demeure habituelle. Il y était si peu connu, que dans une pièce officielle relative à son héritage, il y est nommé *Lubrecht Van Eyken*. On ne se serait pas mépris si grossièrement sur la véritable orthographe de son nom, si Hubert, comme on le dit, avait eu sa demeure permanente à Gand et s'il y avait formé une école. Le nom d'un homme du mérite de Hubert, l'inventeur de la peinture à l'huile, le plus grand peintre qui eût jamais existé — *major quo nemo repertus* — ne pouvait être ignoré par les notaires ou secrétaires de la ville. L'erreur dans l'orthographe de son nom est un préjugé contre la prétention de Mr L. De Bast: il est incontestable cependant qu'il y a séjourné et que probablement sa sœur y est morte.

Mr L. De Bast se hasarde beaucoup trop loin, lorsqu'il dit que rien n'autorise à croire, comme les historiens l'ont généralement avancé, que Marguerite et Hubert aient jamais séjourné dans la ville de Bruges. Pour s'inscrire en faux contre une tradition constante, il faut autre chose qu'une conviction intime. Si en effet il n'existait aucun document qui confirmât cette tradition, l'existence de cette tradition, constatée par Mr De Bast lui-même, est déjà un document, dont on n'invalide pas la valeur par une assertion dénuée de preuves. Mais il existe des documents, que Mr De Bast n'a pas connus, ou qu'il a méconnus.

Dès que l'on veut traiter une question qui de près ou de loin, se rattache à l'histoire de Gand, il est utile, indispensable même, de consulter la bibliothèque de M. Goetghebuer. Je ne l'ai jamais consultée, sans y

découvrir des notes intéressantes. Cette collection est riche, et la complaisance de Mr Goetghebuer est inépuisable; il a toujours les moyens et la volonté de rendre des services à ses amis.

Mr Goetghebuer m'a communiqué un petit extrait du registre de la confrérie de Notre-Dame, dont on peut, par induction, tirer un argument très spécieux. Le voici: *Sente Bamesse anno xiiij° en xxij, was Hubrecht Van Eyke, Guldebroeder van het Oser Vrouwe Gulden up de rade van den chore van Sint Jans te Ghend* (1). Hubert avait alors 56 ans, sa réputation était déjà faite, le renom de ses œuvres avait déjà fait accourir des disciples, et il était sans contestation et depuis plusieurs années, un grand peintre. Si Hubert avait en effet demeuré à Gand depuis au moins 12 à 15 ans, comme on le dit, cette confrérie se le serait associé depuis longtemps, et il n'aurait eu besoin d'aucune recommandation pour être reçu; la confrérie se serait cru honoré de pouvoir compter parmi ses membres un homme d'un pareil mérite: cette recommandation, *up de rade van den chore van Sint Jans*, et cette tardive admission, prouvent bien qu'Hubert ne demeurait à Gand que depuis peu; mais j'ai reçu une autre note beaucoup plus décisive et qui ne laisse aucun doute sur la vérité de la tradition.

Le droit d'issue consistait, entr'autres choses, dans l'obligation imposée à ceux qui n'habitaient ni la ville, ni sa franchise, et qui y acquéraient par succession des biens meubles ou immeubles, de payer une certaine redevance. Les personnes étrangères à la ville étaient seules soumises

---

(1) A la S. Bavon 1422, Hubert Van Eyke devint confrère de la confrérie de Notre Dame, sur la recommandation etc.

à ce droit. On ignore quel était le taux de ce droit à la mort de Hubert Van Eyck; il me suffit que les livres des comptes des droits d'issue de Gand de 1426, portent:

Van den hoire van Lubrecht Van Eyke . . vi s. gr.

Des héritiers de Hubert Van Eyke . . . . vi s. gr.

Le nom de Hubert est mal orthographié dans ce compte; mais cette erreur ne peut laisser aucun doute sur l'identité des personnes; elle prouve seulement que l'on n'était pas familiarisé avec ce nom, ce qui n'aurait pas été si Hubert avait occupé la ville depuis de longues années. Voici à présent les conclusions que nous sommes autorisés à tirer de cette note.

Les héritiers de Hubert étaient évidemment ses frères Jean et Lambert et sa sœur Marguerite; si cette famille avait habité Gand à cette époque, et si elle y avait obtenu droit de bourgeoisie, elle n'aurait pas été soumise à cette taxe; elle y était cependant, à la mort de Hubert, mais elle n'y était que provisoirement et en passant, pour l'achèvement d'un tableau capital, à la demande d'une riche famille. A la mort de leur frère ainé, ces frères et cette sœur sont obligés de payer un droit de succession. Ils en auraient été exemptés, s'ils avaient été bourgeois de la ville; ils n'habitaient donc pas la ville, ou ne l'habitaient que pour quelque temps.

D'un autre côté, la tradition atteste qu'ils habitaient Bruges avant la mort de leur frère et des documents officiels prouvent qu'ils l'habitèrent après sa mort et que Jean y acheva probablement le grand tableau de Gand. La question entre la prétention de Gand et les droits de la ville de Bruges ne peut laisser que peu de doutes dans l'esprit de ceux qui l'examineront sans préjugés.

Mais cette question n'a pas pour moi toute l'importance que d'autres y attachent. Que Jean seul ait habité Bruges et qu'Hubert ait habité Gand, qu'ils soient nés ici ou là, quelques lieues plus au nord, ou quelques lieues plus au sud, peu importe; le hasard du lieu de leur naissance est beaucoup moins important pour l'honneur d'une ville que le fait d'avoir été choisi de préférence pour être le séjour d'un homme de mérite, et la ville de Bruges qui cependant a été probablement le berceau de cette étonnante famille d'artistes, trouve beaucoup plus de titres à se glorifier d'avoir su apprécier le mérite et encourager les travaux des Van Eyck, que si des documents authentiques prouvaient qu'ils y sont nés, mais qu'ils ont dû chercher ailleurs les moyens de vivre, de se faire un nom et d'honorer leur patrie.

J'ai déja dit que Jean avait probablement achevé à Bruges, le grand tableau de Gand.

Voici mes motifs: Hubert mourut à Gand, le 18 septembre 1426, et laissa inachevé le grand tableau de l'Agneau. Jean refusa d'abord de parfaire l'œuvre entreprise par son frère. L'inscription du tableau témoigne que ce n'est qu'après bien des instances de la part de Josse Vydt, qu'il osa entreprendre ce travail. Ces hésitations nous mènent à l'année 1427, durant laquelle Jean commence probablement l'œuvre qu'il entreprend avec une si grande méfiance de lui-même.

En 1428, il est désigné par Philippe-le-Bon, pour accompagner l'ambassade que ce prince expédie en Portugal pour aller demander au roi Jean Ir, la main de sa fille Elisabeth. Les préparatifs du voyage ont dû le distraire notablement de son grand travail.

L'ambassade s'embarque à L'Écluse le 19 octobre 1428, et la négociation et les fêtes durent jusqu'au 30 sep-

tembre 1429. L'ambassade accompagnant l'épouse de notre comte, arrive à L'Écluse le 25 décembre 1429, et la princesse fait son entrée à Bruges le 8 janvier 1430.

Après son retour, Jean reprend son travail, mais au lieu d'aller demeurer à Gand, comme le disent plusieurs historiens modernes, il reste à Bruges. Les archives de l'église de St-Donat, nous prouvent qu'il y achète une nouvelle habitation.

C'est dans les comptes de cette cathédrale, que M. De Stoop a découvert ce document. De 1429 à 1430, Jean Van Milanen, paie à la cathédrale une rente de trente *schelen* par an, hypothéquée sur sa maison située au *Torre-Brugsken*. Il vend cette maison en 1430, à Jean Van Eyck, qui à son tour paie cette rente durant tout le temps qu'il occupe la maison, c'est-à-dire de 1430 à 1441, année de sa mort. De 1441 à 1443, elle est payée par sa veuve, qui, à son tour, vend la maison à Herman Reysseburch, qui la possède de 1444 à 1446. De 1447 à 1477, elle est possédée par Gérard Pluvier, et en 1784 elle vient en la possession de la famille Serweytens, qui l'occupe encore en ce moment.

Le grand tableau fut exposé le 6 mai 1432, de sorte qu'en additionnant le temps qu'il employa probablement à cette œuvre, on trouve de trois ans et demi à quatre ans, dont il est prouvé qu'il passa plus de deux ans à Bruges dans sa nouvelle demeure.

Une tradition locale porte que, antérieurement, les Van Eyck occupèrent une autre maison dans une des rues enclavées aujourd'hui dans le parcours du chemin de fer à Bruges, et que cette maison a été longtemps, en souvenir du séjour de ces peintres, ornée d'un buste. J'avoue cependant que je n'ai pas pu remonter à la source de cette tradition, ni vérifier, à ma satisfaction, si elle est bien constante.

Montfaucon nous rapporte qu'un Jean de Bruges peignit les miniatures d'une bible pour Charles V, roi de France. Le P. Le Long nous rapporte la même chose. Elle porte ces mots en latin: « Cette Bible a été peinte par ordre » de Charles V, roi de France, et le peintre qui en a » exécuté les miniatures est Jean de Bruges, peintre du » roi; » ainsi le dit l'abbé Rive, et il ajoute:

« Il y avait encore au bas de cette inscription une » pièce de 22 vers français; mais le P. Le Long et » l'auteur de la Bibliographie qui l'ont rapportée, comme » des gens qui n'ont des yeux que pour copier, ne se » sont pas apperçus qu'elle contient sept vers qui con- » trarient entièrement ce que porte l'inscription qui est » dessus:

Bible d'ystoires se garnie
D'une main pour truites et faites
Pour les quelles il en a faites
Plusieurs allees et venues
Soir et matin parmy les rues
Et mainte pluije sur son chief
A jusquil en soit venu a chief.

» Voilà, dit l'abbé Rive, un plaisant peintre du roi, qui s'en » va mesquinement dans les rues, en dépit du mauvais » tems et des pluies, gagner sa journée comme un misé- » rable manouvrier chez celui qui lui faisait peindre cette » Bible (ce qui certes ne peut s'appliquer au célèbre » Van Eyck), et qui dans le huitième vers prend le » nom de Jehan de Vaudetar, servant du roi. »

Voici ce que M. Scourion répondit à ces observations: « Malgré tout le respect que j'ai pour les grandes connaissances bibliographiques de l'abbé Rive, je suis loin de partager ses sentiments à ce sujet. Ce n'était pas sans doute, pour gagner sa vie chez celui qui lui faisait peindre cette

Bible, que le peintre des figures de cet ouvrage a parcourru les rues en dépit du mauvais temps, mais pour aller dans les diverses églises de Paris, tracer, d'après les tableaux qui s'y trouvaient, les esquisses dont il avait besoin pour ses compositions. Ce que portent les vers cités ne peut, dit-on, s'appliquer à notre Jean Van Eyck. Tout le monde doit en convenir, puisque l'inscription latine de la Bible ystoriaux, où il est dit: *Johannes de Brugis fecit hanc picturam,* est datée de 1371, et que la plus ancienne date que l'on ait jamais donnée à la naissance de Jean, ne va pas audelà de 1370.

D'après cette inscription, il serait possible que ce Jean de Bruges n'eût peint que la miniature en tête du livre, *hanc picturam,* et que le reste fût d'un artiste qui n'aura fini qu'à la date de 1472, indiquée dans les vers qui terminent l'ouvrage.

Mais qui sera ce *Johannes de Brugis,* puisque d'après la date de l'inscription, ce ne peut être Jean Van Eyck? Je vous avoue que je ne peux m'empêcher de penser que c'était le père de notre artiste. Les deux frères furent, suivant beaucoup d'auteurs, les élèves de leur père, et il n'est pas présumable qu'il y eût, à la fois, plusieurs peintres du même nom qui ne fussent pas de la même famille.

L'inscription qui est en tête de la Bible ystoriaux et qui est écrite dans une langue dont notre Jean Van Eyck se servait aussi pour les inscriptions de ses ouvrages, est ancienne; elle est claire et précise. Je crois qu'il faut avoir, pour s'inscrire en faux contre cette preuve, d'autres motifs que ceux qu'a allégués l'abbé Rive, dont l'intention, dans cette circonstance, n'aura été que de lancer un trait acéré au père Le Long, auteur de la Bibliographie des historiens de la France, comme à De Bure,

auteur de la *Bibliographie instructive*, contre lesquels l'ouvrage de l'abbé Rive — *La chasse aux bibliographes et antiquaires mal advisés* — était surtout dirigée. « La passion avait doncune part notable dans l'examen de l'abbé Rive et la passion peut être éloquente et spirituelle, mais gardez-vous d'exiger d'elle de l'impartialité.

L'inscription de cette Bible reste; il est incontestable qu'un *Johannes de Brugis* a fait au moins une miniature de cette Bible; mais aucune preuve péremptoire n'établit que ce Jean fût le père de nos Van Eyck; aussi n'en tirons-nous qu'un motif de probabilité; une supposition, si vous voulez; mais cette supposition que Johannes de Bruges a été le père de celui que l'histoire nomme souvent Jean de Bruges, est raisonnable; le lieu de séjour et de naissance et les dates s'accordent parfaitement. Il resterait à examiner, si cette Bible existe encore, s'il y a dans le style de cette miniature quelque relation avec le style des Van Eyck; car, dans ce cas, cette supposition y trouverait un degré de probabilité de plus.

Mais un point plus sérieux doit nous occuper à présent; la date exacte de la mort de Jean Van Eyck, a été découverte par Mr De Stoop. Cette découverte a jeté une confusion de plus dans l'histoire de l'école de Bruges, en venant prouver qu'Antonello de Messine, qui certainement a été un disciple des Van Eyck, n'est arrivé à Bruges qu'après la mort de Jean.

On trouve la rubrique suivante dans la COMPUTATIO JOANNIS CIVIS, CANONICI, DE BONIS FABRICE ECCLESIE BEATI DONATIANI BRUGENSIS ANNI 1440, FACTA CAPITULO ANNO 1441.

Compte pour l'année 1440 des revenus de la fabrique de l'église de St-Donat à Bruges, rendu au chapître l'an 1441, par Jean Civis, chanoine.

Receptum ex sepulturis mortuorum et redemptione funeralium.

Reçu pour les funérailles et l'inhumation des morts.

ITEM PRO SEPULTURA MAGISTRI JOHANNIS EYCK, PICTORIS, XII LIBRAS PARISIS (1).

Item pour l'inhumation de maître Jean Van Eyck, peintre, xii livres parisis.

Receptum ex campanis mortuorum.

Recettes provenant de la sonnerie des cloches de trépas.

ITEM EX CAMPANA MAGISTRI JOHANNIS EYCK, PICTORIS, XXIIII S. P.

Item du chef de trépas sonné pour maître Jean Van Eyck, le peintre, xxiiii S. P.

COMPUTATIO *Gualteri Diedolf, presbyteri canonici, de bonis fabrice ecclesie sancti Donatiani Brugensis anni 1442, facta capitulo anno 1443.*

Compte de Gautier Diedolf, chanoine, des biens de la fabrique de l'église de St-Donat de Bruges de 1442, rendu en 1443.

---

(1) La somme qui a été payée pour son enterrement et pour la sonnerie peut jusqu'à un certain point, indiquer la qualité du service avec lequel ce peintre a été enterré et peut-être par induction l'état de sa fortune. Je trouve dans cette rubrique du compte que le maximum pour frais d'enterrement était de 48 livres parisis; le plus grand nombre ne payait que 12 livres, et pour un enfant, les frais ne montaient qu'à 3 livres. Pour la sonnerie, le maximum était de 40 *schelen*, le coût ordinaire 24 *schelen* et le minimum 16 *schelen;* d'où l'on peut conclure qu'il a été fait un service de troisième classe, lors de l'enterrement du grand homme. (*Note de Mr De Stoop.*)

Receptum ex testamentis et legatis fidelium defunctorum.

Recettes du chef de legs pieux faits par des défunts.

ITEM EX TESTAMENTO JOHANNIS EYCK, PICTORIS, XLVIII S.

Item du testament de Jean Van Eyck, le peintre, xlviij S.

L'anniversaire de Jean se célébrait annuellement jusqu'à la révolution française, au mois de juillet; il est donc probable qu'il est mort au mois de juillet; mais en quelle année?

L'année commençait à cette époque, à la fête de Pâques; or, supposons que Jean Civis ait rendu ses comptes au mois de juillet 1441, nous trouvons dans son compte deux mois de juillet; l'année 1440 commençait le 27 mars et le mois de juillet suivant appartenait à l'année 1440; en 1441 la Pâque se célébrait le 16 avril, et le mois durant lequel *Civis* rendait ses comptes appartenait à l'année 1441, de manière que le compte ne décide pas en quelle année Jean mourut; seulement, il est sûr qu'il était mort au temps que ce chanoine rendit ses comptes. Si Jean était mort en 1440, on ne comprendrait pas pourquoi le paiement de son légat ne figure que dans le compte rendu en 1443.

Mais tout doute est résolu par l'inscription du tableau de l'académie de Bruges, qui représente la tête du Christ et qui porte les mots suivants:

JOHĒS DE EYCK, INVENTOR, ANNO 1440, 30 JANUARII.

Jean Van Eyck est mort au mois de Juillet 1440 ou 1441, mais d'après cette inscription, il vivait encore au mois de janvier qui suivait alors le mois de juillet

1440, il n'est donc mort qu'au mois de juillet 1441 ; et ce que les journaux en ont dit à l'insu de Mr De Stoop, est erroné.

Il est à regretter que ceux qui, par hasard, reçoivent communication d'une petite découverte, n'aient pas toujours assez de délicatesse pour laisser à son auteur le droit de la publier lui-même et de la publier exactement. Tous les journaux du pays et une foule de journaux étrangers ont reproduit cette imprudente annonce, qui fixait au mois de juillet 1440, la mort de notre fameux peintre.

Cette nouvelle, que tous les amateurs auront accepté pour véritable, les induira en erreur et une erreur se redresse si difficilement. Dans vingt ans et de la meilleure foi du monde, les historiens répéteront cette date fautive et des tableaux qui portent une date postérieure, passeront évidemment pour apocryphes. Des tableaux qui ont toujours passé pour être dus au pinceau de Van Eyck, seront attribués à d'autres. Ce sot empressement de publier les découvertes d'un autre avant qu'on les ait raisonnées et discutées, a presque toujours des conséquences nuisibles.

On a ôté à la nouvelle une partie de son intérêt; en la redressant à présent, on diminuera de la confiance qu'inspirait l'annonce, et cette date, pour tous ceux qui n'auront pas communication de cet article, pourra rester erronée ou douteuse.

Examinons à présent l'histoire d'Antonello de Messine. Il y a sur la plupart des circontances de la vie de ce peintre des versions qu'il est utile de discuter et de fixer.

Antonello, jeune peintre de talent, vit un des tableaux de Jean, et se décida à venir en Flandre pour apprendre la nouvelle méthode de peindre; il y vint et y resta long-

temps. A son retour, il importa en Italie la peinture à l'huile.

Tous ces faits sont hors de contestation, mais l'époque de son arrivée et de son retour, l'année de sa naissance et celle de sa mort, sont contestées.

Les uns font naître Antonello en 1414, les autres en 1447. Ce point a été complètement éclairci par l'auteur d'une Notice publiée à Messine en 1821 (1). Antonello naquit en 1421. Il était fils de Salvatori de Antonio, peintre et architecte. Voilà donc un point acquis à l'histoire et qu'il est utile de remarquer, parce que je m'en servirai pour établir un fait tout nouveau.

L'année de départ d'Antonello pour la Flandre, n'est pas officiellement connue, mais les biographes nous ont conservé quelques circonstances qui peuvent aider à fixer cette époque d'une manière assez sûre.

Les historiens affirment qu'il partit pour la Flandre après avoir vu dans le cabinet du roi de Naples, Alphonse, un tableau peint par Jean Van Eyck.

Cette circonstance serait tellement décisive, que, si elle était acceptée, il serait établi qu'Antonello n'a pas trouvé Jean Van Eyck, en vie, et n'a pu être par conséquent son disciple; car Alphonse n'est monté sur le trône de Naples qu'en 1442.

Je dois rendre hommage à Mr L. De Bast et exprimer ici la reconnaissance que nous ressentons pour les services qu'il a rendus à l'histoire de l'école de Bruges. Ce jeune savant, ravi trop tôt à ses amis et à ses études, aurait fini par débrouiller toute l'histoire de la peinture du xve

---

(1) Memorie de' pittori Messinesi e degli esleri che en Messina feo-rerono dal seculo xii sino al seculo xix ornate di retratti. In Messina 1821, 8o.

siècle. Il s'était occupé par prédilection, de cette partie de notre gloire nationale, et ses articles publiés dans le *Messager des sciences,* prouvent ce que nous aurions pu obtenir de son zèle, si, encouragé et aidé par des amis intelligents, comme il l'était, il avait pu continuer encore pendant quelques années ses investigations. Mr De Bast, comme tout écrivain d'ailleurs consciencieux, s'était formé pour cette histoire un système et tracé une chronologie auxquels il s'attachait avec un peu de partialité. Ses idées étaient souvent heureuses et des découvertes postérieures ont donné maintefois une sanction à ses conjectures.

Mr De Bast soutenait qu'Antonello était venu à Bruges de 1435 à 1442.

Je regrette vivement de ne pas avoir à ma disposition l'ouvrage imprimé à Messine en 1821, que je viens de citer. Je ne le connais que d'après ce que Mr De Bast en a bien voulu extraire et publier, mais il avait intérêt à n'y choisir que ce qui pouvait s'accorder avec son systême.

En 1435, Antonello n'avait que 14 ans. C'est un peu jeune pour un peintre et un peintre jouissant déjà d'une réputation. Cela s'est vu peut-être — mais il faut avouer qu'en histoire on n'admet pas ces sortes de suppositions, car si ce phénomène avait existé, l'histoire se serait empressée de l'inscrire sur ses tablettes et nous n'aurions pas eu besoin d'inventer cette supposition, pour la confirmation d'un systême.

Antonello n'est donc pas arrivé en 1435. A la mort de Jean Van Eyck, le peintre messinois avait à-peu-près dix-neuf ans. Cet âge n'est pas encore assez avancé pour l'accepter, surtout, lorsque des faits, constatés par des historiens à-peu-près contemporains, viennent en aide pour nous décider à fixer un âge moins tendre.

Je comprends parfaitement les motifs qui ont engagé Mr De Bast, à nier qu'Antonello, avant de se décider à faire le voyage de Flandre, ait pu voir un tableau de Jean dans le cabinet du roi Alphonse. Jean Van Eyck étant mort, d'après sa manière de voir, en 1442, et Alphonse n'étant monté sur le trône de Naples que cette même année, Antonello nécessairement, n'aurait pas été un disciple de Jean Van Eyck; la gloire de l'importation de la peinture à l'huile ne se rattacherait plus immédiatement aux Van Eyck, et l'écôle de Bruges perdrait une branche directe qui l'honorait; ainsi raisonnait Mr De Bast.

Je comprends donc ses efforts; mais je n'accepte pas ses preuves. Je veux autant qu'il le voulait, contribuer dans la limite de mes moyens, à la gloire des Van Eyck; mais l'assertion des Biographes, qui assurent qu'il avait vu un tableau de Jean Van Eyck avant son départ pour Bruges, dans le musée d'Alphonse, est accompagnée de trop de motifs de véracité, pour qu'il me soit possible de l'attaquer et de la contester.

Ces biographes, italiens eux-mêmes et presque contemporains, avaient sous la main beaucoup plus de moyens de vérifier l'exactitude de leurs renseignements, que nous n'en avons à présent pour refuser d'y croire. Ils étaient désintéressés, aucune partialité ne pouvait les animer; il leur était complètement indifférent qu'Antonello fût parti une année plus tôt ou plus tard; ils conviennent qu'il vint à Bruges et qu'il apprit des Van Eyck le secret de leur méthode; mais ils avancent aussi qu'il avait vu un tableau de Jean, à la cour d'Alphonse, avant son départ pour la Flandre, et rien que la réalité du fait n'a dû les engager à le dire. L'existence de ce tableau dans le cabinet du roi de Naples, à cette époque, est

confirmée par un auteur contemporain — Facius — dans son ouvrage — *De viris illustribus*, écrit en 1454 et 1456. Le tableau représentait l'Annonciation, S. Jerôme et S. Jean-Baptiste. A l'extérieur se trouvait le portrait de Baptiste Lomellinus. Vasari le mentionne aussi, ainsi que Morelli. Les tableaux peints à l'huile étaient rares à cette époque, à l'étranger. Les ducs de Bourgogne en envoyaient de temps en temps aux princes comme cadeaux.

Facius en mentionne trois; le premier est celui que je viens d'indiquer; le second représentait une femme au bain; il se trouvait chez le cardinal Ortavien; et le troisième était une représentation du monde, en forme circulaire.

L'existence de ce tableau dans le cabinet du roi de Naples, attestée par un contemporain, confirme cette autre circonstance rapportée par les biographes, que la vue d'un tableau de Jean Van Eyck, dans ce cabinet, décida du voyage d'Antonello, en Flandre, pour étudier cette méthode de peindre.

Le fait d'ailleurs cadre parfaitement avec tout le contexte de la biographie d'Antonello et je l'admets avec toutes ses conséquences; je l'admets sans nuire en rien à la gloire de l'école de Bruges.

Antonello nait en 1421; son père est son premier maître. A l'âge de 22 ans, déjà peintre d'un certain mérite, il voit à Naples un tableau de Jean. La perfection de la nouvelle méthode de peindre, excite l'enthousiasme du jeune homme et avec la vivacité si naturelle à ses compatriotes, il se sépare de sa famille et quitte sa patrie, où il compte bien ne rentrer que digne du grand maître qu'il allait voir, et sous lequel il se proposait d'étudier.

Lorsqu'on adopte ainsi les traditions historiques, les

dates des historiens et celles qui se trouvent inscrites sur les tableaux de ce peintre, tout s'accorde: dès que pour les besoins d'un systême préconçu, on commence à contester l'un ou l'autre de ces faits, toute harmonie cesse et la confusion augmente à chaque pas.

Dans le systême de Mr De Bast, Antonello arrive chez nous âgé de 14 ou 15 ans, de 19 ans tout au plus, étant déjà un peintre dont Jean, d'après cette version, admire les dessins. Il n'a pas vu le tableau de Jean au cabinet du roi de Naples; il ne reste pas longtemps en Flandre; il ne peint qu'un tableau à son retour, et vit ensuite trente ans sans rien produire.

Et remarquez que ce systême est de tout point contraire aux biographes italiens, dont quelques-uns sont presque contemporains; qu'il est contraire aux historiens de notre pays; qu'il est tout nouveau et inventé seulement pour les besoins d'idées préconçues.

De Bast n'allègue en faveur de son opinion qu'une seule preuve, et cette preuve, il l'avoue lui-même, a besoin d'être prouvée avant de pouvoir être acceptée pour telle.

Je la donne ici dans toute sa simplicité, mais aussi dans toute sa force, et je la discuterai impartialement.

Antonello, dit-il, doit être arrivé en Flandre de 1435 à 1442, car les biographes de ce peintre remarquent qu'il resta longtemps en Flandre; or, il existe chez nous un tableau de lui, daté de 1445 et peint en Italie; donc Antonello a dû venir en Flandre longtemps avant 1445; donc, en fixant l'époque de cette arrivée de 1435 à 1442, j'approche incontestablement de la date réelle.

Le tableau dont parle Mr De Bast, porte l'inscription suivante:

1445
antonellus
messaneus
me o° pinxt.

Le *facsimile* de cette inscription, se trouve à la page 344 du *Messager des sciences* de 1824.

Mr De Keversberg, observateur minutieux et consciencieux, qui avait vu le tableau longtemps avant Mr De Bast et qui l'avait décrit avec soin, au lieu de 1445, avait lu 1475. Mr Boisserée qui avait également examiné le tableau avant De Bast, y lut 1475. Après que cette date eut fait l'objet d'une longue discussion, Mr Boisserée écrit qu'aucune des preuves alléguées n'a pu le convaincre, et que jusqu'alors, il n'avait aucun motif de préférer la variante de Mr De Bast.

Le troisième chiffre est en effet douteux, mais la partie de l'art, dans ce tableau, qui dérive de l'école d'Italie, a un tel degré de développement, que l'examen du tableau seul suffirait pour le rapporter à 1475; ce sont les paroles de Mr Boisserée.

Dans ces sortes de discussions, lorsque les deux partis ont exprimé une opinion et qu'ils l'ont publiée, il est rare que l'on arrive à un résultat positif; les réfutations donnent naissance à de nouveaux arguments et l'on finit par se faire une espèce de point d'honneur de ne pas céder.

Mr De Bast fit remarquer à Mr Boisserée les mots — *me oleo pinxit.* — Ces mots dit il, employés en 1445, sont un renseignement historique très significatif et d'une

grande importance, mais employés en 1475, ils ne sont plus qu'une inutilité presque niaise.

Les besoins de la discussion font trouver de pareils arguments, mais celui-ci, certainement, n'a rien de fondé.

Tous les biographes d'Antonello remarquent qu'il resta longtemps en Flandre. Le retard qu'il mit à rentrer dans son pays fut donc si long, qu'il étonna ses concitoyens.

Mais si Antonello était retourné en Italie de 1444 à 1445, et arrivé par conséquent en Flandre de 1440 à 1441, à l'âge de 19 à 20 ans, un séjour de quatre ou cinq ans aurait-il donc paru si énorme pour que les biographes eussent unanimement exprimé l'étonnement que cette absence prolongée inspirait à sa patrie? Aurait-on pu faire passer cette absence pour un oubli de la patrie?

Ce retour avant 1445, est donc peu probable; son arrivée en Flandre avant l'âge de 20 ans, eut-elle en effet eu lieu, ce que l'on conteste avec justice, une absence de quatre ans n'aurait pas pu motiver l'espèce d'accusation que ses compatriotes ont lancée contre lui à cause de cette absence.

La date de 1445 pourrait encore être acceptée, si ce tableau avait été peint en Flandre; mais le tableau, tout le prouve, a été peint en Italie.

Il appartenait primitivement à la famille Maelcamp; il fut vendu à la mortuaire de Mme Maelcamp de Balsberghe, née Nieulant, à Gand. Mr Van Rotterdam en fit l'acquisition, et le vendit en suite à M^r^ le chev. Florent Van Ertborn. La tradition de la famille Maelcamp portait qu'un de leurs ayeux l'avait acheté en Italie. La qualité du bois dont est fait le panneau le prouve également. Mr Van Ertborn l'ayant fait examiner par deux

habiles ébénistes, ceux-ci ont déclaré que le panneau était fait de châtaignier sauvage, étranger à la Belgique.

Les tableaux de ce peintre, connus en Italie, sont assez nombreux, mais les plus anciens portent la date de 1470.

Si Antonello se trouvait déjà en Italie en 1445, comment expliquerait-on qu'il n'y a plus, dans ce pays, aucun tableau de lui qui soit connu, avant 1470.

La date de 1445 est inexplicable, tandis que lorsqu'on admet celle de 1475, tous les faits se classent dans une harmonieuse concordance.

Antonello vient en Flandre vers 1443; il y reste longtemps, et cette longue absence explique pourquoi l'on ne trouve de ses tableaux en Italie, que datés de 1470.

Si on lit cette date comme MM. De Keversberg et Boisserée, le tableau portant une date contestée est de l'époque de ses autres tableaux, et les mots — *me oleo pinxit* — ont un sens fort naturel. Ils ne sont ni une inutilité, ni une niaiserie, mais un renseignement qui devait intéresser les Italiens.

Antonello introduit cette méthode de peindre en Italie. La date de cette introduction n'est pas fixée; mais un autre fait — l'absense de tout tableau peint en Italie, par ce peintre, avant 1470, — semble demontrer que cette introduction a dû avoir lieu vers ce temps. Évidemment, cinq ans après l'introduction de cette méthode de peindre, on n'est pas niais pour avoir inscrit sur son tableau — *me oleo pinxit.*

Toute la discussion sur ce point peut donc être analysée en ces termes, qui prouveront combien l'opinion de Mr De Bast est peu fondée.

Mr De Bast fait naître Antonello en 1414, et les documents officiels attestent qu'il est né en 1421.

Pour qu'Antonello puisse passer pour disciple de Jean, Mr De Bast le fait arriver en Flandre de 1435 à 1442, c'est à-dire qu'il fait d'Antonello, âgé de 14 ans, un peintre renommé, ce qui n'est pas, parce que si ce phenomène avait existé, les historiens l'auraient évidemment annoté.

Il y avait en Italie, à l'époque d'Antonello, trois tableaux de Jean Van Eyck; un de ces tableaux se trouvait à Naples, dans le musée du roi Alphonse, et tous les biographes assurent que la vue de ce tableau engagea notre peintre messinois à partir pour la Flandre; mais Mr De Bast conteste cette circonstance et ses motifs sont tous puisés dans sa conviction qu'Antonello avait été disciple de Jean; que Jean étant mort à l'époque que l'on prétend qu'il a vu un de ses tableaux, Antonello était nécessairement arrivé en Flandre avant qu'Alphonse fut monté sur le trône de Naples. C'est contester des faits positifs, entourés de tous les motifs possibles de probabilité, par une supposition imaginée dans l'intérêt d'un système forgé contre l'opinion générale, quatre siècles après que les faits sont arrivés.

L'âge connu d'Antonello et le témoignage des historiens engagent donc à conclure qu'il n'est venu à Bruges que postérieurement à la mort de Jean. Les biographes cependant sont unanimes à assurer qu'il était disciple de Van Eyck. Il nous reste donc à expliquer ces faits qui semblent contradictoires, et à montrer qu'ils se concilient parfaitement.

Le corps de Jean fut d'abord inhumé dans le pourtour extérieur de l'église de St-Donat; mais l'année suivante, il fut transféré à l'intérieur de l'église, et enseveli avec la permission de l'évêque, dans une chapelle, près des fonts baptismaux, à quelques pas, vers l'ouest, du lieu

où se trouve à présent sa statue. Ceci résulte d'un extrait des *Acta capitularia* de cette église.

EADEM DIE (21 MARTII 1442) AD PRECES LAMBERTI FRATRIS, QUONDAM JOHANNIS DE EYCK SOLEMNISSIMI PICTORIS, DOMINI MEI CONCESSERUNT QUOD CORPUS IPSIUS QUOD JAM SEPULTUM IN ECCLESIE AMBITU TRANSFERATUR DE LICÊNTIA EPISCOPI, ET PONATUR IN ECCLESIA JUXTA FONTES, SALVO JURE ANNIVERSARII ET FABRICE.

Le même jour (21 mars) à la demande de Lambert frère de feu Jean Van Eyck, peintre très-célèbre, mes seigneurs ont permis que son corps, qui, maintenant est enterré dans le pourtour extérieur de l'église, soit transféré avec la permission de l'évêque et placé dans l'église près des fonts baptismaux sauf les droits de l'anniversaire et de la fabrique.

L'existence de ce frère des Van Eyck était généralement inconnue jusqu'à ce que Mr Gachard, dans son « Rapport au ministre de l'intérieur sur les archives de » la chambre des comptes à Lille, » eût cité l'extrait suivant du compte de Jean Abonnel, de l'année 1431, fol. 54 v°.

« A Lambert De Heck (Van Eyck) frère de Johannes » De Heck, peintre de monseigneur, pour avoir été à » plusieurs fois devers mon dit seigneur, pour aucunes » besognes que mon dit seigneur voulait faire faire. »

Mais ce frère était-il peintre? a-t-il pu être le maître d'Antonello? Voilà une question toute nouvelle, mais le fait, si on pouvait l'établir, donnerait la clef de plusieurs difficultés; je vais donc essayer de le rendre probable, si non de le prouver.

Le grand tableau des Van Eyck, conservé à Gand,

portait une inscription comme plusieurs autres tableaux de Jean.

Peu de temps avant l'irruption des iconoclastes vers le milieu du XVIe siècle, un jurisconsulte éclairé, plein de zèle pour la conservation de nos antiquités nationales, Christophe Van Huerne, avait heureusement recueilli à Gand et dans toute la Flandre, un nombre immense d'inscriptions.

Parmi ces inscriptions se trouve celle qui occupait la bordure du tableau de l'Agneau; elle était ainsi conçue:

PICTOR HUBERTUS E EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUS QUOD JOANNES ARTE SECUNDUS
FRATER PERFECTUS JUDOCI VYDT PRECE FRETUS
VERSU SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TUERI.

Mr Cornelissen, n'a été étranger à aucune des questions artistiques qui ont été agitées de son temps, et il a su jeter de nouvelles lumières sur toutes ces questions, soit en publiant lui-même des articles dont la plupart font encore autorité, soit en donnant des conseils et en inspirant des jeunes gens qui désiraient entrer dans la carrière des lettres.

Mr Cornelissen vint à Bruges, pour examiner lui-même le recueil de Mr Van Huerne. Il se convainquit facilement que Christophe Van Huerne n'avait recueilli ces inscriptions que comme devant lui servir de matériaux pour un autre ouvrage dont il s'occupait, mais que les dissentions religieuses, survenues à cette époque, avaient interrompu; ces inscriptions en conséquence étaient copiées à la hâte; quelques mots étaient abréviés d'après une sténographie que tout copiste invente pour abréger son travail, et des mots semblaient y avoir été ajoutés pour l'intelligence du texte.

Dans l'inscription dont il s'agit, les mots étaient bien conservés, mais soit que Van Huerne eût négligé la ponctuation, soit qu'en effet, l'auteur de l'inscription ne l'eût pas soignée, ce qui était très-commun à cette époque, le manuscrit n'en donne aucune trace; la ponctuation y est cependant nécessaire pour fixer le sens.

Voici comment M. Cornelissen pense que l'inscription avait été primitivement composée et probablement figurée. Je cite d'autant plus volontiers l'opinion de M. Cornelissen, qu'il est incontestablement le premier latiniste de son époque:

PICTOR HUBERTUS, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT PONDUS, QUOD JOHES, ARTE SECUNDUS,
FRATER PERFECTUS, JUDOCI VYDT PRECE FRETUS;
VERSU SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TUERI.

Cette inscription signifierait donc:

Le peintre Hubert, le plus grand qui ait jamais existé, a commencé l'ouvrage; son frère Jean, le second de son art, l'a achevé, à la prière de Josse Vydt; ce vers (qui est un chronogramme) *vous indique que les tableaux achevés furent exposés à la vue du public le* 6 *mai* (1432).

Avec la conscience qu'il a mise dans toutes ses discussions sérieuses, M. Cornelissen ajoute en note que très-certainement il n'oserait pas garantir l'exactitude de la ponctuation, *Johes, arte secundus, frater perfecit*, mais, dit-il, après le *major quo nemo repertus*, le *arte secundus* n'est-il pas amené par l'économie naturelle de la phrase?

J'hésiterais sans doute, à soutenir une opinion contraire à celle qu'exprimerait positivement M. Cornelissen, mais dans ce cas-ci, il ajoute à cette première lecture la version suivante: J'avouerai, dit-il, qu'on peut ponctuer

et écrire comme s'il y avait — *Johes secundus frater, arte perfecit*, et j'adopte cette version d'autant plus volontiers, qu'elle exprime un sentiment beaucoup plus conforme à la modestie dont en toute occasion Jean a fait preuve.

Avant d'entreprendre d'achever le tableau commencé par son frère, il hésite longtemps; il faut que Josse Vydt insiste lui-même, pour qu'il l'entreprenne; et les motifs de son hésitation sont exprimés dans le premier vers; il hésite parce qu'il s'agit d'achever l'œuvre du premier peintre de l'univers.

Après cette déclaration, peut-on raisonnablement soutenir qu'il ait dit de lui-même: *Jean, le second peintre après son frère, l'a achevé:* ce serait comme s'il avait dit: depuis la mort de mon frère, *moi qui suis le premier peintre de l'univers, j'ai achevé ce tableau.* S'il se reconnaissait ainsi — *le premier peintre du monde,* sa déclaration ne brillerait d'abord pas par la modestie, mais ensuite elle rendrait son hésitation ridicule et Jean avait trop de talent pour qu'on lui suppose tant de fatuité.

Nous adoptons donc la lecture suivante comme la seule convenable, *Johes, secundus frater, arte perfecit.* — Jean, le second frère, a achevé cette œuvre, et en disant — Jean, le second frère, — il semble indiquer qu'il avait encore un frère qui était le troisième. Ce frère était Lambert, que nous venons de retrouver. Cette désignation aurait été inutile, s'il n'en avait pas eu un autre et ces mots — *le second frère l'a achevé* — n'auraient pas de sens parfait, si le troisième frère n'avait pas été peintre; ou, en d'autres termes, il aurait été niais de dire — le second frère l'a achevé, — si le troisième n'avait pas été en état de peindre également. — Ces mots sont une garantie contre toute prétention du troisième frère,

ou une précaution contre l'erreur de ceux qui pourraient attribuer son travail au pinceau de son frère.

Depuis que M. Cornelissen a proposé cette lecture, on a découvert sous la couleur verdâtre dont les deux cadres sont peints, au côté extérieur des volets, quelques traces de lettres. Après avoir fait enlever la couleur avec précaution on vit apparaître très-lisiblement l'inscription suivante:

PICTOR HUBERTUS AB EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT; PONDUSQUE JOHANNES ARTE SECUNDUS
Suscepit lœtus JUDOCI VYDT PRECE FRETUS
VERSU SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TUERI.

Jean, le second de son art, a achevé avec plaisir ce travail.

Le troisième vers est le seul des quatre qui soit mutilé, le commencement y manque totalement. Le Dr Waagen voulant retrouver à la césure du troisième vers le mot qui pût rimer avec le dernier mot du vers — *fretus* — propose de lire — *suscepit lœtus*. Il allègue quelques motifs de convenance en faveur de sa lecture, mais je ne peux pas les accepter. Est-il croyable que Jean ait dit qu'il avait accepté avec plaisir d'achever cette œuvre, lorsque dans le second membre de ce vers, il assure qu'il ne l'a osé entreprendre que sur les instances de Josse Vydt? Cette méfiance de lui-même, ces instances qui ont été nécessaires pour le déterminer à accepter cette tâche, semblent indiquer tout autre sentiment, que le plaisir avec lequel il aurait osé parfaire l'ouvrage incomplet de son frère.

Le commencement de ce troisième vers a disparu, lorsqu'on a renouvellé la serrure qui ferme les volets, car on a eu alors la maladresse de creuser l'endroit du cadre où

elle devait s'adapter et on a emporté les premiers mots du vers. Mais Christophe Van Huerne qui a vu l'inscription, très-probablement, avant qu'on eut renouvelé cette serrure, a lu FRATER *perfecit*, qui donnent un meilleur sens, un sens plus conforme à tout le contenu et nous l'adoptons de préférence.

L'argument que je tire de cette inscription, n'a qu'une valeur relative; mais je vais le combiner avec d'autres faits qui auront peut-être le bonheur de convaincre davantage.

Au moyen-âge, chaque communauté chargeait ordinairement un de ses membres d'annoter les faits qui venaient à la connaissance des religieux. On se contentait souvent de la simple indication du fait, sans commentaire, sans suite; les faits les plus importants n'y trouvent quelquefois qu'une ligne, c'était un signe mnémonique que l'on y déposait; les circonstances, les causes et les suites, tous les détails enfin qui devaient l'entourer et l'expliquer, étaient confiés à la tradition de la communauté.

L'autorité de ces documents n'est donc pas absolue, leur exactitude ne se trouve ordinairement que dans le fait principal. Les renseignements d'ailleurs devaient être bien souvent incomplets, la difficulté de communication et l'absence de publicité augmentaient les chances d'erreur quant aux faits secondaires, à un point que nous apprécions mal, par suite de la facilité des relations qui existent entre les différentes localités d'un pays, et l'immense publicité obtenue au moyen de la presse.

Ypres possédait dans ses murs une communauté de frères gris. Les membres s'étaient occupés de conserver les souvenirs de leur époque, et chaque génération avait déposé successivement dans ce volume quelques rares faits

qu'elle jugea dignes d'occuper les conversations des frères ou de mériter l'attention des âges futurs.

Ce manuscrit fut vendu avec tout le mobilier des frères, par les iconoclastes en 1578; Thomas De Raeve, chirurgien à Ypres, l'acheta et s'en servit de noyau pour les Annales de la ville, qu'il eut le bon esprit de rédiger. L'ouvrage passa ensuite entre les mains d'un nommé Ramaut, instituteur, mort en 1781, qui en forma un recueil de huit volumes in-folio, en y ajoutant tout ce qu'on avait écrit et imprimé sur sa ville natale. Mr Lambin continua ce travail avec un zèle et une exactitude qui ont donné à cet ensemble de documents une grande valeur.

Dans la partie qui appartient à la rédaction des frères, se trouve la note suivante:

« En l'année 1445, maître Jean Van Eyken, peintre renommé, peignit à Ypres ce magnifique tableau, que l'on plaça dans le chœur de St-Martin, à la mémoire du révérend Nicolas Malchalopie (Van Maelbeke), prieur ou abbé du cloître de St-Martin, enterré devant ce monument (1). »

Ce tableau fut exécuté du vivant du donateur, mais resta inachevé et fut mis en place dans cet état.

Mr De Bast qui croyait pouvoir assurer que Jean était mort en 1445, supposait que la mort avait empêché ce peintre de finir son ouvrage; mais depuis que nous connaissons la date réelle du décès de Jean, ce document

---

(1) Anno 1445, heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, t'welcke gestelt wiert in den choor van St-Maertens, tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie (Van Maelbeke), abt ofte proost van St-Maertens klooster, die daer voor begraven ligt.

trouvé dans une chronique des Frères gris, sert à prouver que ce tableau n'est pas de Jean. Un peintre commença ce tableau en 1445, le fait est incontestable; ce peintre était nommé Van Eyck, ou van Eycken, les frères devaient le savoir; c'était à quelques pas de leur couvent que l'artiste travaillait, mais ils se sont trompés sur le prénom, ce qui s'explique bien. Il y a plusieurs exemples de pareille confusion dans les noms. Le point important qui résulte de cet extrait du mms. des frères, c'est qu'un tableau fut commencé en 1445; que ce tableau resta inachevé à la mort du donateur, en 1447, et que le peintre se nommait Van Eyck.

Je prends la description de ce tableau dans le curieux article que Mr le Dr De Mersseman a publié sur les Van Eyck, dans la Biographie des hommes remarquables de la Flandre Occidentale, tome III.

« Ce monument, intéressant à plus d'un titre, avait été commandé par Nicolas Van Maelbeke, prévôt de l'église collégiale de St-Martin d'Ypres et était destiné à orner cet antique édifice. Quoique incomplète, cette œuvre fut conservée avec un grand soin et traversa toutes les vicissitudes et les agitations du seizième et du dix-septième siècle, sans subir la moindre atteinte. A la fin du siècle passé, peu de temps avant l'invasion des troupes de la république française, le dernier évêque d'Ypres, effrayé par la nouvelle des dévastations que ces soldats exerçaient partout sur leur passage, et craignant que le tableau de Van Eyck ne se perdît au milieu des troubles que l'avenir présageait à notre pays, le fit déposer dans son palais, pour le sauver. Les événements obligèrent bientôt le prélat à s'exiler du pays; son palais et son mobilier, parmi lequel se trouvait le panneau de Van Eyck, furent vendus à l'encan comme biens du domaine, et le

tableau fut adjugé à un boucher d'Ypres, à peu près, pour la valeur du bois. La tradition assure que ce précieux monument allait être converti en rayons pour l'échoppe du boucher, lorsque Mr Walweyn survint et l'acquit à un prix qui flattait la cupidité du détenteur, mais qui était bien loin d'atteindre la valeur de l'objet. Ce fut à Mr Walweyn, d'Ypres, que MM. Bogaert achetèrent cette œuvre échappée, comme par miracle, à la destruction. L'histoire de ce monument, telle que nous venons de la rapporter, est attestée par plusieurs contemporains du fait, et par conséquent ne peut admettre le moindre doute.

» Le tableau est un triptyque cintré. La pièce principale a 70 pouces de France de hauteur, sur 42 de largeur; elle représente, au milieu d'un temple bâti en plein cintre, d'un joli style, et sur un tapis d'une grande richesse de couleur, la sainte Vierge debout, qui porte, dans ses bras, l'enfant Jésus entièrement nu, excepté cependant le milieu du corps, qui est couvert d'une gaze transparente comme du cristal. La madone, d'un beau type, a la tête ceinte d'une couronne d'or garnie de pierreries; de longs cheveux chatains ondoient sur ses épaules; un manteau d'écarlate, orné d'une broderie d'or et de pierres précieuses, descend jusqu'à terre et enveloppe toute la figure dans ses plis gracieux et d'un style parfait. La madone regarde avec bienveillance et semble signaler à l'enfant Jésus, un beau vieillard agenouillé devant elle, c'est le portrait du donateur. Le prévôt est revêtu de ses habits sacerdotaux; la chape d'une riche étoffe bleue brodée d'or, est bordée par devant, de splendides broderies figurant les douze apôtres; le prêtre tient d'une main un livre d'heures, de l'autre main, il s'appuie sur une crosse pastorale dont le bâton est garni de fleurs de lis et dont le sommet

richement ciselé, est dominé par la statuette de St-Martin à cheval. A travers les arcades à plein jour, se développe, sur une grande étendue, un paysage gracieux, où règne une grande variété d'objets peints avec la dernière perfection et dont l'horizon est terminé par de vertes et riantes collines: c'est un site, enfin, tel que les environs de la ville d'Ypres en présentent. Autour du cadre qui fait corps avec le panneau, se trouve la pieuse invocation ci-dessous écrite en lettres gothiques: *Sancta Maria succure miseris, juva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto fœmineo sexu, sentiant omnes tuum juvamen, quicumque celebrant tuam commemorationem. Hæc virgo Maria, ex semine Abrahæ orta, ex tribu Juda, virga de radice Jesse, ex stirpe David, filia Jerusalem, stella maris, ancilla Domini, regina gentium, sponsa Dei, mater Christi, conditoris sancti Spiritûs sacrarium.*

» Les volets sont couverts de peintures en dedans et au dehors; les deux surfaces sont horizontalement divisées en deux compartiments.

» Sur la surface interne du volet qui est à gauche du spectateur, est représenté, dans le compartiment supérieur, un buisson ardent au sommet duquel, parmi des flammes, se montre le Père éternel ceint de la thiare, tenant le globe de la main gauche et bénissant le monde de la main droite. Cette partie est achevée, mais le paysage est peint de manière à faire croire qu'un autre pinceau que celui du grand maître a voulu tenter de la terminer; l'eau est surtout traitée de manière à ne laisser que peu de doute à cet égard. Sur la baguette qui sépare les deux compartiments se trouve écrit: *Rubus ardens et non comburens.* La partie inférieure de ce côté, figure l'apparition de l'ange à Gédéon; ce sujet est à peine esquissé, on n'y

voit guères de couleurs; le trait seul des figures est tracé en lignes noires et fermement dessiné; l'inscription porte: *Vellus Gedeonis.*

» Le compartiment supérieur de la surface interne du volet opposé représente un portique d'une architecture riche et chargé d'ornements. L'examen attentif de ce panneau démontre que la main du grand peintre a achevé cette portion; les statuettes contenues dans les niches nombreuses de l'édifice sont d'une grande délicatesse et trahissent cet admirable fini qui caractérise les œuvres des Van Eyck. Dans une espèce de médaillon qui ressort sur le ciel bleu, on voit Adam et Éve sous l'arbre. La baguette qui sépare ce côté du volet, porte l'inscription: *Porta Ezechielis clausa.* Le second compartiment figure Aaron debout; mais le sujet n'est que dessiné au trait: on n'y distingue pas de couleurs; on lit en bas la légende: *Virga Aaron florens.*

» Quand le triptyque est fermé, la face externe des volets divisée en quatre compartiments, est couverte de grisailles peintes sur un fond gris pourpre. Quoique les panneaux soient divisés, comme nous venons de l'indiquer, l'ensemble représente néanmoins un seul sujet: la sibylle prédisant à l'empereur Auguste la naissance de Jésus-Christ.

» Voici comment les personnages de cette scène sont groupés: à gauche, dans le panneau supérieur, au milieu d'un nimbe irisé, se trouve un groupe de trois anges embouchant des trompes et inspirant la sibylle qui se trouve dans le panneau inférieur du même côté; celle-ci, dans une attitude extatique, montre du doigt la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, occupant le centre d'un nimbe irisé dans le panneau supérieur droit; en bas, et du même côté, se trouve Auguste, contemplant, les mains jointes, la vision que la sibylle lui fait voir.

» La figure de la sibylle et celle d'Auguste sont achevées et touchées avec tant de supériorité, qu'il est impossible de ne pas les attribuer à Jean Van Eyck; mais il n'en est pas de même du groupe des trois esprits célestes et de celui de la sainte Vierge; quoiqu'achevées, ces parties sont évidemment peintes par un pinceau moins habile et trahissent la main d'un élève ou d'un artiste d'une époque plus récente.

» La face externe des volets a souffert; des écailles en sont tombées par-ci, par là; mais les parties essentielles en sont peu endommagées. »

La tradition semble constater d'une manière très-satisfaisante que le tableau conservé par Mr Bogaert, est en effet l'œuvre qui a été primitivement exposée dans l'église de St-Martin; cependant, il est resté des doutes à plusieurs amateurs distingués, que le peintre soit bien Jean Van Eyck. Mr Boisserée ne croyait pas qu'il fût de la main de Jean. Mr Passavant émet l'opinion que ce ne peut être qu'une copie. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Jean Van Eyck. Le premier plan est éclairé par une autre lumière que le fond, inadvertance que ce fameux peintre n'aurait pas commise. Cependant le docteur Waagen, pendant son dernier voyage à Bruges, examina le monument avec la plus scrupuleuse attention et son œil si expérimenté et si habile n'hésita pas à reconnaître le style propre des Van Eyck, dans plusieurs parties de l'œuvre.

Ces différences d'appréciation peuvent, si non se concilier, du moins s'expliquer très-raisonnablement en admettant qu'il a été peint par Lambert Van Eyck. Un témoignage contemporain, prouve que le tableau est l'œuvre d'un Van Eyck; la découverte de l'année de la mort de Jean démontre qu'il n'a pas été ce peintre du

nom de Van Eyck, à qui Ypres devait ce tableau: d'ailleurs de l'examen de la peinture, il semble résulter qu'on y découvre plusieurs particularités de style qui empêchent de l'attribuer à Jean. D'un autre côté, l'autorité du Dr Waagen seule suffirait pour prouver qu'il y a dans l'œuvre le caractère propre du style des Van Eyck, si déjà les hésitations et les doutes mêmes des autres amateurs qui ont étudié le tableau, ne prouvaient pas qu'il y a probabilité en faveur de cette opinion.

On hésite sans doute à accepter tout d'abord des opinions de cette nature; mais les faits connus et reconnus pour constatés, s'accordent en ceci avec le raisonnement; car quels motifs pourrait-on alléguer pour douter que Lambert ait été en effet peintre? Il apparait dans le compte du duc de Bourgogne que j'ai cité, dans la rubrique où il est parlé d'un autre peintre — *Hue de Boulogne.* — Il y est dit qu'il avait été appelé « à plusieurs fois devers » mon dit seigneur, *pour aucunes besongnes* que mon » dit seigneur *voulait faire faire.* »

Lambert naît dans une famille de peintres, et, on le sait, la naissance décidait presque toujours de la vocation; ce n'était pas alors comme de nos jours, où les fils suivent rarement l'art ou le métier de leurs parents; les corps de métiers étaient organisés de manière à ce que les parents trouvassent des avantages à former tous les membres de leurs familles au même art, au même métier.

Serait-il raisonnable de supposer que l'éducation artistique de Lambert eût reçu une autre direction, lorsqu'on sait que ses frères avaient formé leur sœur Marguerite à l'art du dessin? Né dans une famille dont tous les membres sont peintres, il est donc beaucoup plus probable que Lambert a suivi la même carrière.

Lambert ne brilla pas de son temps, ou du moins il fut éclipsé par son frère Jean; mais dès sa tendre enfance il aura reçu les inspirations du génie de la famille et cela expliquerait pourquoi on retrouve le caractère de style des Van Eyck, dans un tableau que l'ensemble ne permet pas d'attribuer à Jean.

Cette probabilité devient plus grande encore, lorsque toutes les traditions et tous les faits de cette époque se combinent.

Antonello de Messine s'est reconnu pour disciple d'un Van Eyck; c'est d'après ses assertions que la tradition de ce fait s'est établie; c'est lui qui a publié le fait, et c'est d'après lui que les biographes ont accepté le fait; mais il n'a pu être le disciple de Jean, mort à l'époque de son arrivée en Flandre; c'est donc sous Lambert Van Eyck qu'il s'est formé; c'est dans ses ateliers qu'il a appris le secret de la nouvelle méthode de peindre.

Les ouvrages de Hemling, dit Mr Boisserée, ont la plus frappante ressemblance avec ceux des frères Van Eyck; mais Hemling n'a pas été disciple de Jean, tout le prouve; ne pourrait-il pas avoir été disciple de Lambert? Ce sont là en effet des suppositions qui étonnent par leur nouveauté, mais la discussion finira par les faire accepter; elles seules expliquent une série de questions qui ne trouvent pas ailleurs de solution satisfaisante.

Il est probable aussi que l'attention ayant été attirée sur ce fait nouveau, on retrouvera parmi les tableaux en nombre qui passent encore sous la dénomination vague — de l'école des Van Eyck, — des œuvres qui par l'analogie du style avec le tableau d'Ypres, pourront aider à confirmer ce que j'avance ici. Il est indispensable d'examiner avec attention si les cadres ne portent pas

d'inscriptions, ou si les tableaux eux-mêmes n'offrent pas des traces de signatures et de monogrammes.

La marche que j'ose conseiller aux efforts des historiens et des biographes de l'école de peinture de Bruges, aurait un but éminemment utile à l'éclaircissement de l'histoire de cette école et obtiendrait probablement un résultat désiré.

Si Lambert n'a pas continué l'école des Van Eyck, elle finit brusquement en 1441, et ne laisse que deux ou trois disciples, — Pierre Christophsen, — dont on ne connait que quatre tableaux, — Gerard Vander Meire, — disciple fort peu brillant, et peut-être un Roger de Flandre, qui peignit en 1445, 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. Ce point de vue que je suggère à l'attention des savants, exigerait beaucoup de recherches et des connaissances spéciales, et serait digne du zèle et du talent du Dr Waagen.

L'histoire de l'école de Bruges n'est pas encore faite, il n'en existe jusqu'ici que des fragments; je fais des vœux bien sincères pour qu'un jour on parvienne à les coordonner et à combler les lacunes qu'elle présente; dans ma conviction la découverte de Lambert Van Eyck est un pas immense vers ce but.

LISTE

DES

TABLEAUX ATTRIBUÉS AUX VAN EYCK.

La publication de cette liste ne rentrait pas primitivement dans le cadre que je me proposais de remplir; je cède aux pressantes sollicitations de mes amis; mais je suis le premier à me convaincre qu'elle est très-incomplète, et que même elle ne sera possible qu'après que l'on aura contrôlé et adopté l'analyse des caractères propres au style de Jean et de Hubert, publié par le Dr Waagen. Alors seulement on pourra décider en connaissance de cause; jusqu'à ce moment, on n'a pour la plupart de ces tableaux qu'une tradition vague ou le désir intéressé de leurs possesseurs.

Les tableaux signés et datés sont en petit nombre; je ne suivrai donc pas l'ordre chronologique. J'ai classé ces ouvrages d'après les pays où ils se trouvent, et j'indique les autorités sur lesquelles je m'appuie pour les adopter dans cette liste.

Les notions les plus anciennes sur les tableaux de J. Van

Eyck qui me soient connues, remontent aux années 1455 et 1456, et se trouvent dans l'ouvrage de Facius: *De viris illustribus* (Firenze, 1745, p. 46). Ce sont les suivants:

1° Un tableau, que le roi de Naples Alphonse I possédait, et qui représentait l'Annonciation, S. Jérôme et S. Jean-Baptiste. Sur l'extérieur des portes, se trouve le portrait de Baptiste Lomellinus. Vasari en parle aussi, ainsi que Morelli, p. 116.

2° Un bain de femme, qui appartenait alors au cardinal Ortavien: Vasari nous apprend qu'il passa de là dans la collection du duc Frédéric II, à Urbin.

3° La représentation du monde, en forme circulaire, que J. Van Eyck peignit pour le duc Philippe de Bourgogne.

Dans l'ouvrage intitulé: *Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI, scritta da un anonimo di quel tempo, publ. da D. Jacopo Morelli* (Basano, 1800), sont cités les tableaux suivants de J. Van Eyck:

4° La parabole du Nouveau Testament, où le Seigneur demande compte à ses serviteurs. Les figures sont de moyenne grandeur. Ce tableau, peint en 1440, se trouve chez Camillo Lampognano, à Milan. (Morelli, p. 45).

5° Un petit paysage avec des pêcheurs, qui prennent une loutre, deux personnes regardent la pêche. Peint sur toile et conservé dans le cabinet de Leonino Tomeo, à Padoue. (Morelli, p. 14).

6° S. Jérôme. Un petit tableau dans le cabinet d'Antonio Pasqualino, à Venise, apparemment le même que possédait Laurent de Médicis, du temps de Vasari, et à propos duquel Calandra écrit au duc de Mantoue, en 1531, qu'il l'a suspendu dans un de ses salons (Voyez *Pungileoni: Elogio storico di Rafaello santi*, p. 182); il est maintenant à Stratton, maison de campagne de sir Thomas Baring. (V. Waagen, *Kunst und Kunstler in England*, II, p. 513).

BELGIQUE.

1. — 1420. Le grand tableau d'autel — dit l'Agneau mystyque, — conservé en partie à l'église cathédrale de St-Bavon à Gand. De 1420 à 1432.

Commencé par Hubert et achevé par Jean. On a dit que le roi de Prusse a acheté six volets de ce tableau pour la somme de 100,000 Thalers (400,000 F^s^), la vérité est que S. M. en a acheté dans une collection qu'elle a payée 500,000 Thalers (plus de 2 millions de F^s^); on ne peut donc pas déterminer au juste le prix auquel, à eux seuls, ces volets ont été évalués. Il parait cependant que le vendeur les avait portés à 400,000, dans l'estimation de sa collection.

2. — 1434—36. Tableau d'autel provenant de l'église de St-Donat à Bruges et qui se trouve actuellement à l'académie de Bruges.

Le cadre porte l'inscription suivante:

A gauche: *Solo ptu non^s^ Frm - mers^s^ viv^s^ reddit^s^ - + renat^s^ archos prm. remis constituitur - qui nuc Deo fruitur.*

En haut: *Hec e speciosior sole + sup oem stelarū dispostcoem luci copta iventur por . cador e eni lucis eterne + Speclm sn macla Di maies.* ^tis^.

A droite: *Natus Capadocia xpo militavit - mundi fuges ocia - cesus triumphavit hic draconem stravit.*

En bas: *Hoc op^s^ fecit fieri magr Georgi De Pala huj. ecclese canoni p. Johanne De Eyck. Pictore et fundavit hic duas capellias de grmio chori Domini* M CCCC XXX IIJ *cpt an* 1436.

J'ai joint à cet article un dessin de ce tableau.

Le Dr Waagen avait déjà publié cette inscription: La première partie à gauche se rapporte à St-Donat: *Solo partu, nonus fratrum, mersus vivus redditur, renatus archos* (*archiepiscopus*) *Remis constituitur Qui nunc Deo fruitur.* L'inscription de la bordure en haut se rapporte à la sainte Vierge: *Hec est speciosior sole et super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis eterne, speculum sine macula Dei majestatis.* La troisième inscription sur la bordure à droite se rapporte à S. George: *Natus*

NEC E SPECIOSIOR SOLE SVO OEM STELLARV DISPOSITO EM LVCI OPTATA VEITVR POR CADORE ENI LVCIS ETERNE SPECLM SNM MALLADI MAIES-

NATVS IAPADOCIA XPO MILITAVIT MVNDI VGE SOLIM CESVS TRIVMPHAVIT HIC ORATIONEM STRAVIT

SOLO QTV NON FAMMERS SVV REDDIT FRENAT CARLHOS PAM REMIS CONSTITVITVR DIVINV DEO ARVITVR

Hoc op fuit fieri ma qd gi de pata hu cuiell comon p lohanne de epis pictore et huiusmodi hic duas capellas de eyno chum dmini. qd ccc xxxiiij opt an 1436

Cappadocia etc. et la dernière, sur la bordure inférieure, contient le nom du donateur et du peintre et l'année où le tableau a été achevé. Dans les angles du cadre se trouvent alternativement les armoiries du chanoine Van der Pale et ceux du doyen du chapître de St-Donat, Rudolphus De Meyer.

3. — 1437. Ste. Barbe, peinte en grisaille, dans la collection de Mr Van Ertborn à Anvers.

Kunstblatt, 1833, p. 329. Ce tableau est traité comme un dessin à la plume, le ciel est un peu bleu. Il y a des copies de cet ouvrage à l'académie de Bruges et dans la collection de Wicar à Lille. Mr Passavant, *Messager*, 1842, p. 208.

4. — 1439. Un petit tableau représentant une Madone, de la collection de Mr Van Ertborn, à Anvers, se trouve maintenant au musée d'Anvers.

Messager, 1835, p. 1, et *Kunstblatt*, 1841, p. 10. On en trouve une gravure dans le *Messager*, 1835. Il a 22 centimètres de hauteur et 16 de largeur. Le cadre porte l'inscription: ΑΛΣ ΙΧΗ ΧΑΝ, et en dessous: *Johes De Eyck me fecit* † *9plevit ano* 1439. On prétendait que l'inscription signifiait: *Amate Jhesum Xantissimum.* Mr Mertens y lit trois mots flamands écrits en caractères grecs: ALS ICK KAN. C'est la première partie du proverbe: *Als ik kan niet als ik wil.* Mr Michiels cite ce tableau sous le No 43.

5. — 1439. Portrait de la femme de Van Eyck. A l'académie de Bruges.

Messager, 1825, p. 115, avec le dessin au trait. En haut de la bordure se trouve l'inscription suivante:

Cojux ms Johes me 9plevit 1439 11 *junii.*

Conjux meus Johannes me complevit 1439 11 *junii.*

Et en bas: *Etas mea triginta trium annorum.* ΑΛΣ ΙΧΗ ΧΑΝ.

6. — 1440. La Tête du Christ. A l'académie de Bruges.

Il porte les inscriptions suivantes: *Jhesus via. Jhs veritas. Jhesus vita.* Et en bas: *Speciosa forma p. filius Hoim.* ΑΛΣ ΙΧΗ ΧΑΝ. *Johes De Eyck inventor*, *anno* 1440, 30 *januarii.*

7. — 1445. Tableau d'autel de l'église de St-Martin, à Ypres, peint par Lambert Van Eyck.

A Bruges, chez Mr Bogaert-Dumortier. La description de ce tableau se trouve dans l'article précédent et dans le *Messager*, 1824, p. 451. *Mess.* 1825, p. 168.

8. — Adoration des mages, à Courtrai, chez feu Mr Martens-Van Rotterdam.

Le propriétaire de ce tableau en a fait faire une lithographie par Mr Ch. Belloin. Un dessin au trait en a été gravé par Mr Ch. Onghena. Ce tableau était présenté en loterie, lorsque la mort a surpris son propriétaire. Voir la brochure: *L'adoration des mages de Jean Van Eyck, chef-d'œuvre de la peinture à l'huile* etc. Courtrai, chez Mussely-Boudewyn, en français et en anglais.

9. — Une petite madone esquissée, assise sur un trône donnant le sein à l'enfant.

Mr Passavant, *Messager*, 1842, p. 211.

10. — Repos de la sainte Famille, pendant la fuite en Égypte. A Anvers, au musée Van Ertborn.

« On attribue ce tableau à Marguerite Van Eyck, assertion » dont on avait, à ce qu'on m'assurait, des preuves certaines. » La manière est tout-à-fait dans le genre des Van Eyck, mais » moins vigoureuse; par conséquent, je suis porté à croire » que les indications qu'on en donne sont vraies. » Mr Passavant, *Messager*, 1842, p. 211.

11. — Ève assise devant une grotte et nourrissant un enfant, pendant que trois autres jouent autour d'elle. Se trouvait dans le cabinet de Mr Burtin, à Bruxelles, et étaif attribué à ..?.. Van Eyck.

Mr Passavant, qui a vu depuis ce tableau chez le prof. Rossini, à Pise, prétend que c'est une œuvre médiocre de l'ancienne école flamande.

ANGLETERRE.

12. — 1421. Le sacre de S. Thomas Becket, comme archevêque de Cantorbery. Par Jean Van Eyck.

Ce tableau appartient au duc de Devonshire. Le Dr Waagen, K. u. K. in England, II, p. 435.

13. — Marie avec l'enfant Jésus, assise sous le portail d'une église gothique.

Ce tableau provient de la collection de M. Aders, et se trouve dans le cabinet de M. Rogers, à Londres. Waagen. K. u. K. in England. *Messager*, 1842, p. 210.

14. — La Vierge Marie debout, tenant l'enfant dans ses bras; et sainte Barbe qui lui recommande le donateur, un ecclésiastique, en robe d'office.

A la maison de campagne de Lord Exeter, à Burlegthouse. Ce petit tableau est achevé comme une miniature. Waagen, K. u. K. in E. II, p. 185. *Messager*, 1842, p. 210.

15. — Portraits d'Hubert et de Jean Van Eyck, provenant de la galerie d'Orléans.

Furent vendus à Londres 10 L. 10 Sh. Waagen K. u. K. in England I, p. 561.

16. — Saint Jérôme.

C'est le même tableau que Laurent de Médicis possédait quand Vasari le décrivit, et que l'anonyme de Morelli a vu depuis dans le palais Pasqualino, à Venise. Il parait qu'il passa en Angleterre avec la galerie du Duc de Mantoue. Voir la lettre d'Ypp. Calandra au duc de Mantoue publiée par M. Passavant, dans son ouvrage sur Raphaël, tome II, p. 306. Il orne maintenant la collection de sir Thomas Aaring à Stratton.

17. — La naissance du Christ, par Jean Van Eyck.

Dans le Wiltshire. Michiels, sous le No 39.

18. — La Vierge et l'enfant: autour d'eux s'élève un monument où les sept joies de Marie sont représentées en bas-reliefs.

« Ce tableau, qui est selon toute apparence de Jean Van » Eyck, a été attribué à Hemling. On le voit dans la collec- » tion du poète Rogers à Londres. Michiels, sous le N° 40.

19. — Marie assise sur le gazon, lit dans un livre; Jésus, assis devant elle, sur un coussin de velours noir, se tourne du côté de Ste-Catherine, agenouillée à gauche et tenant un anneau, etc.

Collection de M. Aders. Passavant le croyait de Marguerite Van Eyck, mais la technique prouve qu'il est de la seconde moitié du xve siècle et a été peint dans le Brabant.

20. — Marie assise, portant son fils sur ses genoux; un ange offre une pomme au Messie; de l'autre côté, un ange joue de la musique. A droite un donateur recommandé par Ste-Catherine; à gauche sa femme et ses filles.

On croit que ces personnages représentent la famille de Lord Clifford.

Horace Walpole, dans ses Anecdotes sur la peinture en Angleterre, l'attribue à Jean Van Eyck. Il est seulement de son école. Il se trouve à Chiswick, près de Londres, dans la villa du comte de Devonshire. Michiels, sous le N° 104.

21. — Un triptyque représentant la Vierge et l'enfant. Sur le volet droit se trouve Ste-Agnès et sur le volet gauche, S. Jean. Par Jean Van Eyck.

A Alton tower, résidence du comte Shrewsbury.

22. — Ste-Barbe, figure à demi-corps, par Jean Van Eyck.

Dessin exposé au *British museum*. C'est la seule œuvre des Van Eyck que ce musée possède.

23. — La tête de St-Jean dans un plat d'or.

Dans la collection Aders. Passavant l'attribue à Jean Van Eyck; on en trouve des répétitions à Cologne et dans les Pays-Pas. Michiels, sous le N° 128.

24. — Portraits d'un homme et d'une femme qui se tendent la main et sont unis par la fidélité.

Marie d'Autriche, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, ayant trouvé ce tableau chez un barbier, lui donna en échange une place qui rapportait 100 florins. On a placé dans le *National gallery* de Londres un panneau que l'on croit être celui dont nous nous occupons, retrouvé à Bruxelles par le major-général Hay, après la bataille de Waterloo; l'inscription est: JOHNINES DE EYCK, HIC, 1438. Ces mots qui n'ont aucun sens, nous font douter de l'authenticité du tableau; Jean ne signa jamais *Johnines*.

25. — Une Ste-Famille.

Tableau précieux, conservé à Corsham-House près de Bath. *Biographie des hommes remarquables de la Fl. Occ.* tome III, p. 191.

26. — Diptyque représentant la nativité et l'adoration des bergers.

A Wilton House, chez lord Pembroke.

FRANCE.

27. — Le bréviaire du duc de Bedford.

Conservé dans la bibliothèque nationale de Paris. Les miniatures sont des frères Van Eyck et de leur sœur Marguerite. M. le Dr Waagen est le premier qui les ait attribuées aux Van Eyck et sa décision est acceptée, *Kunst und kunstler in England und Paris*, III, p. 351.

28. — Grand tableau d'autel en neuf panneaux, qui représente le jugement dernier. Il contient audelà de 70 figures. Le Christ, revêtu de pourpre, trône sur l'arc-en-ciel.

Le chevalier Nicolas Rollin fit don de ce tableau à l'hôpital de Beaune en 1433. Jusqu'ici il est incertain s'il est dû au pinceau de Jean Van Eyck ou à un de ses élèves. *Kunstblatt* 9 nov. 1837. *Kunstblatt de Kugler:* Museum 1837. Passavant dans le *Messager*, 1842, P. 211.

29. — La Vierge, couronnée par un ange, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui bénit le donataire agenouillé devant lui.

Au musée de Paris. D'après le *Musée Napoléon*, de Filhol, il se trouvait autrefois à Autun. C'est un petit tableau des plus soignés de Jean Van Eyck.

30. — L'Annonciation. Attribuée à Jean Van Eyck.

Au musée de Dijon.

31. — Les noces de Cana.

Musée du Louvre, mais l'originalité en est douteuse.

32. — Tableau attribué à Jean Van Eyck, par Mr A. Taillandier. — On voit dans la salle de la cour royale de Paris, où se tiennent les audiences solennelles et où siége la première chambre, un ancien tableau, ayant 3 mètres 30 centimètres de largeur, sur 2 mètres 28 centimètres de hauteur, dont le sujet principal paraît être un Christ en croix. Dieu le père est représenté, suivant l'usage, sous la forme d'un vieillard à barbe blanche, au-dessus du Christ, dans la partie ogivale du cadre. Le Saint-Esprit, sous la figure d'une colombe, est placé entre le père et le fils, et concourt ainsi à former la Trinité chrétienne. Au côté droit du Christ, sont représentées les saintes femmes dont l'une surtout, la mère du Sauveur, paraît accablée de douleur. A gauche de Jésus en croix, on voit saint Jean l'évangéliste, le disciple bien-aimé, contemplant avec une admiration toute mystique le divin sacrifice. Puis saint Denis décapité, revêtu du costume des évêques, portant sa tête dans ses mains; puis enfin Charlemagne, avec ses habits impériaux, le manteau écarlate fleurdelisé, un bonnet à forme conique sur la tête, tenant un glaive dans la main droite et un globe dans la main gauche.

LITKBZU

A droite du Christ, après le groupe des saintes femmes, saint Jean-Baptiste est représenté portant un livre ouvert dans ses mains, qui soutiennent aussi un agneau appuyé sur sa poitrine. Le dernier personnage, vu de ce côté, est un roi de France, au manteau bleu fleurdelisé, la couronne sur la tête; tout annonce que c'est saint Louis. Ces divers personnages peuvent avoir chacun un mètre de hauteur.

Tel est le plan principal du tableau dont nous entreprenons la description.

Au second plan, derrière saint Denis, est un groupe composé d'abord d'un personnage revêtu d'une robe à fond d'or broché; il semble regarder avec dédain le saint martyr; à côté de lui, mais tournant presque entièrement le dos, est le bourreau avec son glaive encore teint de sang, puis quelques autres personnages qui paraissent s'entretenir avec les précédents du spectacle du miracle du saint décapité, portant sa tête dans ses mains.

Sur le dernier plan, derrière le Christ, est une cité qu'on reconnaît pour Jérusalem, bien que le croîssant soit placé au-dessus des principaux édifices. Sur la droite du Christ, le même plan représente les deux rives de la Seine, prises entre l'hôtel de Nesle et le Louvre, telles qu'elles étaient au xve siècle; à gauche, la façade extérieure du palais, à la même époque. Un personnage vêtu de noir est aperçu dans l'intérieur, et un pauvre stationne sur les marches. Enfin, çà et là se trouvent quelques bourgeois et un militaire, habillés comme on l'était alors et portant des souliers à la poulaine (1).

---

(1) On nommait *poulaines* les longues pointes qui terminaient les souliers que l'on appelait, dans le latin de cette époque, *calcei polani*. On croit que ce nom provenait

Avant la révolution, ce tableau était placé dans la grand'chambre du Parlement; il en disparut pour aller au Musée du Louvre où les livrets de cette époque l'attribuaient à Albert Durer. M. le premier président Séguier l'ayant demandé à Napoléon, en 1811, pour la Cour impériale, il figure depuis lors dans la salle où on le voit maintenant.

Comme objet d'art, le tableau dont il s'agit offre un très grand intérêt; il en offre aussi un non moins vif par les souvenirs historiques qu'il rappelle.

La première question à examiner est celle de savoir à quel maître il doit être attribué.

Une tradition parlementaire fort ancienne fait remonter ce Christ à Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, qui passe pour l'inventeur de la peinture à l'huile.

Ce tableau traversa les diverses restaurations que nous venons de rappeler. Placé, suivant toute apparence, pendant le règne de Charles VII, il se voit dans une gravure fort curieuse de Poilly, représentant Louis XV tenant son lit de justice pour la première fois, le 12 septembre 1715, et est parvenu jusqu'à nous, témoin muet de tant de révolutions et de vicissitudes.

Ainsi que nous l'avons dit, ce tableau, lorsqu'il fut transféré au Musée, fut attribué à Albert Durer dans le livret rédigé cependant par M. Denon, ou tout au moins sous sa direction. Nous devons ajouter que M. Dulaure, dans son *Histoire de Paris*, dit aussi que le crucifix qui se voyait dans la grand'chambre avait été peint par Albert Durer. Enfin, M. Heller, dans le tome II de son livre sur la vie et les ouvrages d'Albert Durer (Leipzig, 1831), attribue aussi ce tableau au maître de Nuremberg. Mais il ne l'a pas vu, et il n'en parle que d'après le livret du Musée, de 1806.

---

de ce que cette mode était d'origine polonaise, car la Pologne s'appelait alors *Poulaine*. Dulaure, toutefois, lui donne une autre origine. Il dit (*Histoire de la Barbe*, p. 4), que Geoffroi Plantagenet, comte d'Anjou, ayant au bout du pied une excroissance de chair assez considérable, imagina de la voiler au moyen de souliers dont le bout recourbé était de la longueur nécessaire à son incommodité. Il fut imité par les élégants de son temps. De là vint la mode de poulaines. Ces pointes étaient longues d'un demi-pied pour les gens du peuple, d'un pied pour les riches et de deux pieds pour les princes, d'où serait venu le proverbe *être sur un grand pied*. Cette mode durait encore en 1467, ainsi qu'on le voit dans l'avant-dernier chapitre de Jacques du Clercq, continuateur de Monstrelet, où il est dit: « Les nobles et les riches portoient longues pouillainnées à leurs solliers, de ung quartier ou quartier et demi de long. » Cependant cet usage avait été prohibé, on ne sait trop pourquoi, par les sermons des prédicateurs, les conciles et les ordonnances des rois qui les appelaient *poulaines de Dieu maudites*.

Nous sommes convaincu que c'est là une erreur; la physionomie des personnages a plus d'onction et de finesse que Durer n'en imprimait ordinairement à ceux qu'il représentait. La tête du saint Jean-Baptiste, notamment, a une expression suave qui pourrait la faire prendre pour l'œuvre d'un de maîtres italiens les plus célèbres. Tout, dans ce tableau, rappelle la grande composition de Gand, et non la manière si remarquable d'ailleurs d'Albert Durer, si, par exemple, nous en prenons pour type les figures de l'histoire de la Vierge, de la Passion et de l'Apocalypse qu'il composa en 1511, et qui furent gravées sur bois par divers maîtres. Ce qui nous paraît décisif encore, en faveur de l'opinion qui attribue ce tableau à Jean Van Eyck, ce sont les costumes qui appartiennent au temps de Charles VII et non à l'époque de Louis XII et de François Ier, sous les règnes desquels le grand artiste de Nuremberg vivait. Enfin on se demande comment Albert Durer aurait pu faire ce tableau pour la destination qui lui était donnée. Ce peintre n'est jamais venu en France; il existait alors peu de rapports entre sa patrie et la nôtre, tandis qu'il y avait beaucoup de relations entre la Flandre et la France, ce qui explique comment Jean Van Eyck a pu être chargé de ce travail.

Lorsque le tableau qui nous occupe fut restauré, en 1842, par M. de la Roserie, cet habile artiste remarqua sur le collet d'un des personnages, des caractères pouvant former les mots *Jean de Bruges* ou *Joannes Brugensis*. Nous avons fait faire le *fac-simile* de la broderie qui paraît offrir ces caractères; il est placé au-dessus de la gravure jointe à cette Notice, et nous devons dire que les avis des savants qui ont examiné cette broderie, tant sur le tableau lui-même que d'après le *fac-simile*, sont fort partagés. Les uns, en effet, présument bien lire le commencement de *Brug* à la suite de quelques lettres indéchiffrables; d'autres croient que ce sont des dessins fantastiques d'une broderie, mais non des caractères. Dans l'une et dans l'autre hypothèse, nous ne pensons pas qu'on puisse y voir la signature de Jean Van Eyck. Nous ne croyons pas en effet que les peintres de cette époque, et notamment les frères Van Eyck, fussent dans l'usage de signer ainsi leurs tableaux; d'ailleurs ce n'est qu'après sa mort que Jean Van Eyck a été appelé Jean de Bruges. S'il eût voulu signer son œuvre, il y aurait donc mis son nom de famille, et non celui de la ville qu'il habitait.

Le tableau qui nous occupe ne contient aucun monogramme

ou signe distinctif du peintre, à moins qu'on ne veuille reconnaître pour des caractères les dessins de la broderie dont j'ai parlé plus haut; on ne pourrait, du reste, rien induire de ce qu'aucune inscription ne se trouve sur le cadre. Ce cadre, en effet, faisait corps avec la boiserie; il n'aurait donc pu contenir aucune inscription de ce genre.

Il nous reste à rechercher, comment ce tableau a pu arriver au parlement, et à cet égard, nous n'avons encore que des conjectures à présenter. Une tradition parlementaire, transmise à M. le premier président Séguier, par feu M. Barbier d'Ingreville, conseiller-clerc, le faisait remonter à 1380, ou tout au moins à une époque antérieure à 1400. C'était évidemment une erreur, puisque les premiers ouvrages de Jean Van Eyck ne remontent pas au-delà de 1420. Pour éclaircir cette question, nous avons feuilleté les registres du parlement, mais nous n'y avons absolument rien trouvé.

Jean Van Eyck était le peintre favori de Philippe-le-Bon. Ce prince, attaché trop longtemps au parti qui voulait imposer le joug de l'Angleterre à la France, assista le 10 octobre 1429, à une séance du Parlement de Paris, qui alors était composé de magistrats dévoués aux Anglais. Serait-ce pour donner à ce grand corps, dont il faisait partie comme pair du royaume, un témoignage de son estime, qu'il aurait fait faire, par son peintre Jean Van Eyck, le Christ qui s'y voyait depuis? ou plutôt n'aurait-il pas amené Jean Van Eyck avec lui à Paris, lorsqu'il y fit sa solennelle entrée le 14 avril 1435, et ne l'aurait-il pas chargé alors de faire ce tableau qu'il destinait au parlement, en souvenir de l'accueil si plein d'enthousiasme qu'il reçut des Parisiens?

On peut croire encore que Charles VII, rentré à Paris, après le traité conclu à Arras, le 21 septembre 1435, et par lequel Philippe-le-Bon abandonna la cause des Anglais pour se rallier à celle de son souverain légitime, fit faire, par le plus habile artiste de son temps, un tableau destiné à orner la salle principale du Parlement, qu'il venait de réintégrer à Paris, le 6 novembre 1436.

Encore une fois, ce sont là des conjectures, mais qui sont loin de nous paraître invraisemblables. Ce qui est évident pour nous, c'est que le tableau avait été fait pour la destination qu'il avait reçue. C'était la Trinité que l'on avait ainsi placée au centre de la salle principale où se rendait la justice, comme pour rappeler aux juges et aux justiciables, que la religion seule devait inspirer leurs actions. Puis venaient les personnages

les plus vénérés du Nouveau-Testament; puis saint Denis, l'apôtre de la France; puis enfin, les deux monarques, les deux plus grands *justiciers* qui eussent jusqu'alors figuré dans notre histoire.

Le martyre de saint Denis, ce groupe placé derrière, et où l'on voit, à côté du bourreau, le juge qui sans doute prononça la condamnation, ne sont-ce pas là autant d'allusions adressées à la conscience des magistrats, pour leur demander de ne jamais condamner l'innocent.

Le tableau de Jean de Bruges est donc, nonseulement précieux comme œuvre d'art, mais encore comme une représentation des idées morales et religieuses qui régnaient à l'époque où il fut fait.

Ajoutons quelques mots à l'histoire de ce tableau.

Rétabli, ainsi que nous l'avons dit, en 1811, sur la demande de M. le président Séguier, dans la salle principale du corps qui, dans nos nouvelles institutions, tient la place qu'avait jadis, sous le point de vue judiciaire au moins, le Parlement de Paris, il y est resté depuis. Malheureusement la décoration de cette salle n'est nullement en rapport, ni avec le tableau, ni avec son beau cadre à formes ogivales et à dentelures élégantes. Le 20 décembre 1815, jour de l'évasion de Lavalette, des ouvriers qui travaillaient dans cette partie du Palais, occasionnèrent un incendie qui manqua de réduire en cendres l'œuvre de Jean de Bruges; en 1831, après le sac de l'archevêché, on crut prudent de faire disparaître ce Christ, et il a été rétabli il y a quelques années, à la place où il se trouvait précédemment.

NAPLES.

33. — Adoration des mages, envoyée par Jean Van Eyck au roi Alphonse.

Il se trouve dans l'église du Castello Nuovo, à Naples.

34. — La descente de la croix.

Dans la chapelle de St-Dominique, à Naples; attribuée jadis à Zingaro, mais faite par Van Eyck, selon Hirt et Michiels, sous le N° 79.

35. — S. Jérôme.

Au *Museo Borbonico*, à Naples, où on l'attribue à Nicol' Antonio del Fiore, et qui pourrait bien être le même qui appartenait à Laurent de Médicis, et qui avait été peint par Van Eyck. Michiels, N° 118.

ESPAGNE.

36. — 1438. Deux aîles d'un tableau d'autel, qui passèrent de l'Escurial dans le Musée de Madrid. L'une représente S. Jean-Baptiste debout, qui tient sur le bras un livre sur lequel repose un mouton. Le fondateur Henri Werlis, de Cologne, est agenouillé devant lui. Il a une chape brune et des sandales de la même couleur. A travers la fenêtre de la voûte en bois, on voit des prairies, et dans le lointain des montagnes couvertes de neige. L'appartement est partagé en deux pièces par une cloison en planches, à laquelle est appendu un miroir de forme ronde, qui réfléchit plusieurs objets et deux moines. Cette glace complète d'une certaine manière le tableau, en ce qu'elle représente la partie de l'appartement que la toile ne contient pas. — L'autre (l'aile gauche) représente Ste-Barbe. Elle est assise, un livre à la main, sur un banc à ornements gothiques. Sa robe est rouge, pointillée d'or et son manteau de velours bleu, bordé de fourrure. Près de la fenêtre ouverte se trouvent des lis dans un vase d'étain. Un grand feu dans la cheminée jette ses reflets sur tous les objets. Le fond du tableau est un paysage, et près d'une tour on voit la décapitation de la sainte. Tout dans ce tableau est exécuté d'une manière supérieure et mérite la plus grande admiration. Vers le bas du tableau, sur une bande se trouve l'inscription suivante, en lettres gothiques:

(la partie du milieu que portait le principal tableau, qui n'est point connu jusqu'ici, contenait sans doute le nom de l'artiste): *Anno milleno C. quater X. ter et octo, hic fecit effigi . . . . . ge mêster Henricus Werlis, mgr. Colon.* — Je dois cette notice à Mr Frasinelli, qui demeura long-temps à Madrid. Nulle part je n'avais rencontré une description de ce tableau.

Mr Passavant, *Messager*, 1842; p. 208.

HOLLANDE.

37. — 1437. La fondation d'une église, avec la construction de la tour déjà très avancée. Sur l'avant-plan est assise une Vierge martyre tournant de la main droite une page d'un livre, placé sur ses genoux et tenant de la gauche la palme. On suppose que c'est Ste-Agnès.

Ce tableau est peint à l'huile et en grisaille. Le dessin est fait par hachures sur un fond blanc, jauni par le temps; il ressemble parfaitement à un dessin à l'encre de la chine. Le panneau est enchâssé dans un cadre, au bas duquel est écrit: *Johes de Eyck me fecit* 1437. Il était parfaitement conservé à l'époque où il appartenait à Mr Enschedé, qui en 1769, le fit graver de la grandeur du tableau (15 pouces sur 10; y compris le cadre). La gravure fut exécutée par Corn. Van Noorde, de Harlem, dans la manière de Ploos van Amstel. Il y a quelque probabilité que ce tableau est le même que Van Mander dit avoir vu chez son maître Lucas de Heere à Gand.

Un beau dessin à la plume s'en trouve à l'academie de Bruges, et une petite lithographie dans le *Messager*, 1823, p. 155.

38. — L'Annonciation.

Volet d'un tableau d'autel provenant de Dijon, où Mr Nieuwenhuys l'acheta en 1818.

Cabinet du roi de Hollande.

39. — Une petite madone en esquisse.

Cabinet du roi de Hollande. (*Kunstblatt*, 1833, p. 330).

40. — Vue d'une église remplie de personnages.

Musée d'Amsterdam.

41. — Une Vierge environnée de plusieurs saints.

Musée d'Amsterdam.

42. — Une adoration des mages.

Tableau remarquable. Musée d'Amsterdam.

AUTRICHE.

43. — Portrait de Josse Vydt, le donateur du grand tableau de la cathédrale de Gand.

Galerie du Belvédère à Vienne.

Ce portrait n'est pas tout à fait de grandeur naturelle; il le représente dans un âge avancé, le front chauve et tenant la tête un peu vers le côté gauche. Son habit rouge est bordé d'une bande étroite de fourrure.

Le cabinet de gravure de Dresde, possède un dessin superbe de ce portrait. Il est reproduit d'une manière simple, mais plein d'expression; les ombres sont hardiment tracées. La feuille contient plusieurs chiffres et inscriptions qu'on n'a pas pu expliquer. Mr Passavant.

44. — Portrait du doyen Jean de Leeu. Il est vu de côté et tourné à gauche; sa main est ornée d'une bague. Son habit et son bonnet sont de couleur noire.

Galerie du Belvédère à Vienne.

Peint sur panneau de la hauteur de 11 centimètres, largeur 10 centimètres. Le cadre porte en lettres jaunes, l'inscription suivante:

JAN DE (*Leeuw* représenté par un lion assis)
OP SANT ORSELEN DACH
DAT CLAER ERST MET OGHEN SACH. 1401.
GHECONTERFEYT NV HEEFT MI JAN (Van Eyck)
WEL BLYCT WANNEER BEGA(n). 1436.

45. — Deux volets d'un triptyque, ou autel de voyage. Exécuté, selon toute apparence pendant le séjour du peintre en Espagne. Il représente Jésus crucifié entouré des deux larrons. Le chef plonge sa lance dans le côté du Christ. Parmi les cavaliers qui entourent la croix, où souffre Jésus, on reconnait les deux Van Eyck. Sur le premier plan, S. Jean et quelques femmes soutiennent la Vierge tombée en syncope. Madeleine se tord les mains. A droite se trouve une femme qui semble un portrait lequel pourrait bien être celui de Marguerite. Dans le fond se déroulent un paysage et la ville de Jérusalem; l'autre volet représente le jugement dernier.

Peint peut-être par ordre du duc de Bourgogne, mais qui passa depuis en Espagne, où l'ambassadeur Tatischeff, l'acheta d'un monastère. Par malheur le tableau du milieu, représentant l'adoration des mages, lui échappa. De sorte qu'il n'acheta que deux volets dont l'un représente le Christ en croix, l'autre le jugement dernier.

On y trouve les portraits d'Hubert, de Jean et de Marguerite. Cabinet de Von Tatischeff, à Vienne. Il est décrit plus au long par Mr Passavant, *Messager des sciences*, 1841, p. 299.

46. — La Vierge tenant l'enfant Jésus contre la poitrine; elle est placée dans un baldaquin, la couronne sur la tête, et couverte d'un manteau bleu qui descend jusqu'à terre. On remarque à côté, la chûte de nos premiers parents, et dans la partie supérieure, Dieu le Père. Un tapis rouge, brodé en fil d'or, couvre les dalles.

C'est un petit tableau très-précieux et d'une exécution soignée, sa hauteur est de 7 centimètres, largeur 4 centimètres 6 millim. Belvedère de Vienne.

47. — Pendant du précédent, une Ste-Catherine, ibidem.

Il est attribué à Hubert, quoique ce soit une figure des plus gracieuses et des mieux exécutées. La manière lêchée dont il est traité, ne s'accorde nullement avec celle d'Hubert qui était

grande et large, ni ce coloris clair avec le ton brun qui règne généralement dans les tableaux de ce maître. Mr Passavant.

48. — Adam et Ève dans le paradis terrestre, au moment où le serpent les tente.

Ambraser Sammlung, à Vienne. Cette galerie possède encore un autre tableau de Van Eyck, dont je n'ai pas trouvé le sujet.

49. — Triptyque. L'adoration des mages. Le tableau du milieu a la hauteur de 15 centimètres, sur une largeur de 12 centimètres, et représente la Vierge en manteau bleu, tenant l'enfant sur ses genoux; le donateur couvert d'un manteau de soie rouge agenouillé devant lui. Près de lui est posé le vieux roi. Deux bergers regardent par la fenêtre, et à droite on aperçoit des bœufs et un âne. Sur le tableau latéral de gauche on voit le jeune roi et le roi Maure; sur celui de droite, un chanoine recommandé par S. Étienne, au milieu d'un paysage.

Ce tableau se trouve dans la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne; malheureusement il est un peu endommagé. Mr Passavant, *Messager*, 1841, p. 304.

50. — La descente de la croix. Par Jean Van Eyck.

Collection du prince Esterhazy, à Vienne. Michiels, sous le No 78.

PRUSSE.

51. — Six panneaux qui formaient les volets du célèbre retable de Gand, représentant l'Agneau mystique.

Musée de Berlin.

Les circonstances qui favorisèrent l'enlèvement de ce monument unique dans le monde, sont trop connus et la conduite des personnes qui se rendirent coupables de cette odieuse aliénation a été trop souvent flétrie, pour que nous ajoutions un blâme de plus à celui qui partit de tous les coins du pays, dans le premier moment d'indignation.

52. — Le jugement dernier. Le volet gauche représente l'enfer; et le volet droit, l'entrée des bienheureux au ciel.

Triptyque. La plus grande des compositions de Van Eyck, après le retable de Gand; elle est célèbre dans le monde entier, c'est une œuvre de génie pour la composition, et une œuvre étonnante de patience pour la perfection des détails.

Ce tableau est conservé dans l'église de notre Dame à Dantzig.

53. — Marie et l'enfant divin, qui joue avec un oiseau; un paysage les environne et Joseph se tient devant eux.

Collection de Mr Bettendorf, à Aix-la-Chapelle.

54. — Adoration des mages; face interne d'un volet.

Collection de Mr Lyversberg, à Cologne. Michiels sous le No 65.

55. — Une tête de Christ exécutée en 1438.

Musée de Berlin. Michiels, sous le No 70.

56. — Peinture authentique, sujet inconnu.

Le tableau appartient au baron de Merning, à Cologne.

BAVIÈRE.

57. — Marie avec l'enfant Jésus.

Galerie Wallenstein, que possède le roi de Bavière.

58. — L'adoration des mages.

On prétend que deux des rois offrent les portraits de Philippe-le-Bon et de Charles le Téméraire. Ce tableau est conservé dans la Pinacothèque de Munich.

59. — S. Luc, sous les traits d'Hubert Van Eyck, peignant la Vierge, qui pose avec son fils devant lui. Par les intervalles des colonnes sur lesquelles s'appuie l'édifice, on aperçoit un fleuve et ses deux rives. Demi-nature.

Collection Boissérée, à la Pinacothèque de Munich. Strixner a reproduit ce tableau. Passavant le croit de Rogier de Bruges. Michiels, 135.

60. — S. Luc agenouillé, se préparant à faire le portrait de la Vierge.

Tableau que possédait Mr Hauber, peintre et professeur, à Munich, mort en 1835. Il a la plus grande ressemblance avec le précédent, dont il n'est qu'une répétition modifiée. En conséquence, beaucoup de personnes le regardent comme un ouvrage des Van Eyck. Il a certainement la beauté d'un original, et passerait pour tel, sans le S. Luc de la collection Boisserée.

61. — Triptyque figurant l'adoration des mages, l'annonciation et la présentation au temple.

Il provient de la collection Boisserée, à la Pinacothèque de Munich.

62. — Le portrait du cardinal Charles de Bourbon.

De la collection Boisserée, à la Pinacothèque de Munich.

63. — La Vierge ayant l'enfant sur ses genoux. S. Joseph est debout près d'elle et l'on voit à une certaine distance les trois rois s'avancer vers l'enfant.

Dans la collection de Schlieshiem, en Bavière.

SAXE.

64. — Un petit tableau d'autel. Guariendi pense que c'était l'autel de voyage de Charles V. Sous une arche en plein-cintre, est assise la mère de Dieu, avec l'enfant Jésus sur les genoux. Les tableaux latéraux représentent: celui de droite, Ste-Catherine; celui de gauche: l'archange Michel, près duquel est agenouillé le donateur, couvert d'un large manteau vert. A l'extérieur, l'Annonciation est représentée en grisaille: d'un côté l'ange et de l'autre la Vierge

Marie. Cette figure, d'un grand fini, est entourée d'une inscription en l'honneur de la Sainte-Vierge.

Dans la galerie de Dresde. *Messager*, 1842.

65. — Un panneau attribué à Jean. Il figure la madone; Ste-Anne, assise, présente une poire à l'enfant Jésus.

Galerie de Dresde.

DANEMARCK.

66. — Petit portrait signé *Johannes et Hubertus Van Eyck fecerunt.*

Il appartient à Mr De Kroustern, à Nembs, près de Ploen, dans le Holstein.

Le Dr Waagen mentionne encore sept autres œuvres de Van Eyck, aux pages 15, 16, 17, 18, 19 de cet article.

L'article sur Van Eyck était écrit et composé lorsque j'ai reçu de Mr Goetghebuer les notes suivantes sur la famille des Van Eyck. Je regrette vivement de ne pas avoir pu obtenir en temps utile, les termes de ces notes copiés sur l'original flamand. Je ne doute pas de la conformité de la traduction avec les inscriptions primitives, mais dans une discussion qui froisse des opinions reçues, on ne peut s'entourer de trop de précautions contre les préjugés.

Ces notes tendent à confirmer l'opinion que j'ai émise que le mot *Van Eyck* était un nom de famille et ne prouvait nullement qu'il était né à Eyck.

D'un autre côté, elles semblent devoir faire modifier la supposition que j'ai faite que les Van Eyck sont ori-

ginaires de Bruges et que leur père pourrait bien être ce Jean de Bruges, qui peint une miniature en 1371, à Paris. Je le repète, j'attache peu d'importance à ce fait; car, après tout, il n'en restera pas moins vrai que, à la mort de Hubert, sa famille ne demeurait plus à Gand et que Jean, le plus renommé de ses membres comme probablement d'autres encore, habitait la ville de Bruges qu'il affectionnait au point qu'il adopta son nom comme nom patronymique.

Voici la note telle que je l'ai reçue.

« Il existe une confrérie de Notre Dame aux Rayons (*van O. L. V. ter Radien*), depuis le milieu du treizième siècle, dans l'église paroissiale de Saint-Jean (église cathédrale de Saint-Bavon) à Gand, où elle avait (et a encore) sa chapelle derrière le maître-autel.

» Sont inscrits comme confrères:

» Un *meester Joes Van Hyke,* y est admis dans la même confrérie, en 1391, avec sa femme *Mergriete Vanden Huutfanghe.*

» *Meester Hubrech Van Hyke,* y est inscrit sous la date de 1412 et en 1418 sa sœur *Mergriete ✗ Hyke.*

» Un *Jan Van Hyke,* était en 1346, receveur de l'hôpital de Sainte-Anne à Saint-Bavon, lèz-Gand.

» Un *Michel Van Hyke,* était en 1480, admis dans le métier des tondeurs de laines (*Droegscerrers*) de la ville de Gand, et un *Jean Van Hyke,* par une généalogie dressée en 1780, prouva qu'il descendait du dit *Michel*

Van Hyke; ce Jean mourut en 1822 dans la rue des Baguettes à Gand, âgé de 99 ans. »

Il est possible que ce Josse, dont il est fait mention en 1391, soit le père de Hubert, de Jean etc., mais à moins que le hasard ne nous en apporte d'autres preuves cette question restera toujours une supposition.

C. Carton.

QUELQUES

NOTES SUR HEMLING. (1)

Les recherches que j'ai faites dans les divers dépôts d'archives qui se trouvent à Bruges, m'ont permis de réunir les noms d'environ quatre cents peintres qui ont vécu dans cette ville de 1450 à 1800.

La plupart de ces artistes ont sans doute mérité l'oubli dans lequel ils sont tombés; il en est pourtant parmi ceux dont la biographie n'est pas encore connue, qui n'étaient pas dépourvus de mérite: c'est une conviction que je me suis faite, d'après certains renseignements qui, pour moi, ont la force d'arguments péremptoires.

Et d'abord, plusieurs tableaux de mérite portent des noms, ou des signatures inconnus dans les annales de la peinture. D'autres tableaux, attribués jusqu'ici à des maîtres

(1) Cet article a déjà paru daus les Bulletins de l'Académie royale.

connus, ont prouvé, quand on en a déchiffré la date, la vanité de ces conjectures, puisque ces artistes n'étaient pas nés, ou étaient morts à l'époque indiquée par le millésime.

Ce qu'il faut nécessairement conclure de là, c'est que pour avoir été confondus avec les maîtres les plus famés, ces peintres inconnus avaient un mérite incontestable.

Les observations que j'ai eu lieu de faire à ce sujet dans la ville de Bruges, on pourrait, je n'en doute point, les faire dans les autres villes de la Belgique; je dois cependant me borner à quelques faits recueillis dans la capitale de la Flandre occidentale.

Antoine Claeyssins, par exemple, est proclamé partout comme l'auteur de deux tableaux renommés, représentant le jugement de Cambyse; or, Antoine Claeyssins mourut à Bruges en 1613, et les tableaux portent la date de 1498. En ne lui donnant que 25 ans au moment de la confection des tableaux, il serait mort à l'âge de 140 ans; âge fabuleux pour un peintre.

Ces deux tableaux sont donc l'œuvre d'un maître qui, malgré son talent, n'est point parvenu à léguer son nom à la postérité.

Poursuivons. Il existe un tableau de moyenne dimension, représentant le magistrat du Franc. Ce tableau a joui d'une certaine célébrité, et on l'attribuait à Jacques Van Oost, le père; mais voici que le dépouillement des comptes du Franc nous apprend que l'auteur de cette toile est Gilles Thilbrugghe, qui, au mois d'avril 1660, reçut pour son travail la somme de neuf cents florins.

Ce n'est pas tout. Le baptême du Christ, conservé à l'Académie de notre ville, était généralement attribué à Hemling, lorsqu'un homme dévoué exclusivement à l'étude des peintures de cette époque, le docteur Waagen, dé-

clare, lors de sa dernière excursion à Bruges, qu'un examen approfondi de ce tableau lui donne la conviction que l'opinion admise jusqu'à ce jour n'est rien qu'une erreur. Mais de qui est-il? D'un peintre à qui un chef-d'œuvre n'a pu donner assez de renommée pour que son nom parvînt jusqu'à nous.

Ces erreurs nous prouvent bien l'importance de constater toutes les dates dans les biographies des grands peintres.

Hemling, ce peintre adorable, dont la renommée est si grande, est un de ceux dont la biographie est la moins connue. Tout ce que nous connaissons de ce génie, ce sont quelques dates que portent ses tableaux et des traditions fort contestées.

Bruges le réclame pour un de ses enfants; Descamps le fait naître à Damme; d'autres le prétendent Allemand.

Les historiens le font assister à la bataille de Nancy, le 5 janvier 1477, et le ramènent à Bruges dans un état pitoyable, empiré par tout ce que l'imagination a pu y ajouter de détails de nature à rendre cette position plus poétique.

Arrivé à Bruges, dit-on, il s'achemine vers l'hôpital, sonne à la porte et tombe évanoui. Les frères l'introduisent, l'entourent de soins et le rendent à la vie et à la gloire, c'est-à-dire à la pauvreté. Alors, mû par la reconnaissance, il peint plusieurs chefs-d'œuvre qui l'occupent pendant dix-huit mois; le plus ancien de ses tableaux, conservé dans cette institution, porte la date de 1479.

Ces faits pourraient bien n'être pas d'une scrupuleuse exactitude, mais je me garderai bien toutefois de les examiner de trop près, car le fond de ces traditions est sans doute vrai, quoique les détails soient un peu exagérés. C'est

après avoir fait cette réserve que je publierai plus loin un fait qui semble prouver que, en 1477, au moment qu'on le dit à l'agonie, Hemling se porte à merveille.

D'après ses biographes, il travaille pour l'abbaye de Sithiu, près de Saint-Omer, de 1480 à 1484.

Dans le cours de cette dernière année, il termine, pour l'hospice de St-Julien, le saint Christophe que l'on voit encore à l'Académie.

Que devint-il ensuite? Selon les uns, il va en Espagne et travaille à la chartreuse de Miraflores, dont les archives mentionnent en effet le nom de Juan Flamenco (Jean le Flamand), comme y peignant de 1496 à 1499.

Ce nom, ajoute-t-on, ne peut désigner que notre Hemling, car nul artiste fameux, excepté lui, ne portait alors, dans les Pays-Bas, le nom de *Jean*.

Mais qui prouve que, pour ne pas être connu des biographes, il n'ait existé réellement à cette époque aucun artiste éminent du nom de Jean, si je constate que, pour ma part, j'ai recueilli les noms de trente-deux peintres du nom de Jean, qui ont vécu de 1450 à 1550? on peut donc facilement s'expliquer la présence à Miraflores d'un Jean Flamenco, qui ne fut pas Hans Hemling.

On pourrait d'ailleurs corroborer ces inductions d'un fait matériel. Il y a dans le musée d'Anvers un charmant diptyque qui porte la date de 1499. Sur l'une des faces extérieures, on voit le portrait d'un abbé des Dunes; or, pour rendre les traits de cet abbé, il fallait que Hemling fût à Bruges. C'est à l'occasion de ce sujet que M. Michiels dit: « Je doute fort que ce soit là son dernier ouvrage. » J'ose affirmer, au contraire, que si le diptyque d'Anvers est bien positivement de Hemling, c'est le dernier produit de son pinceau.

Un arrangement, sous forme de contrat, passé entre la

corporation des *librariers* et l'abbé de l'Eeckhoute, est déposé aux archives de la province. Dans cette pièce se trouve un inventaire de tout ce qui appartenait à cette corporation; il porte la rubrique suivante: « Puis leur tableau » (d'autel) à quatre volets, où se trouvent Guillaume Vre- » land et sa femme de pieuse mémoire, peints par la main » de *feu maître Hans* (1).

Hemling était donc mort en 1499, et comme il a peint le diptyque d'Anvers en 1499, c'est par conséquent durant le cours de cette année qu'il a succombé: c'est le premier renseignement contemporain trouvé jusqu'à ce jour, qui constate la date de son décès. S'il était mort cette année à Miraflores, on ne l'aurait sans doute, pas su à Bruges immédiatement, ce qui semblerait prouver qu'il est mort en cette dernière ville.

Ces indications m'ont inspiré la curiosité de consulter les comptes des *librariers* de 1454 à 1523, conservés aux archives de la ville.

J'ai pu, en effet, y recueillir quelques notes qui complètent l'histoire de cette œuvre de Hemling.

On trouve au verso de la page 96, la rubrique suivante: « Année 1477. Item donné au menuisier 8 escalins; à sa- » voir: deux escalins pour les volets que j'ai prêtés à maître » Hans, de la part de la corporation (2). »

Il semble résulter de ce fait que maître Hans n'avait pas de quoi faire une dépense aussi minime, ni assez de crédit

---

(1) Noch bovendien huerlieder autaer tafle metten vier dueren daer aen zynde daer Willem Vreland ende zyn wyf zaligher gedachte in ghecontrofeit zyn, ghemaect by der hand van wylen meester Hans.

(2) Item ghegheven den scrinewerker V sc. gr. te weten II sc. voor 1 cassyn van onse tafele en III sc. van de duerkins dien ic meestre Hans hebbe gheleend van de ghilde weghe.

pour obtenir, sans payer comptant, livraison de ces volets. Et voilà bien souvent la condition du génie!

Même page. « Item dépensé chez Guillaume Vreland, » douze gros, lorsque maître Hans fit l'entreprise de pein- » dre ces deux volets (1). »

Notons que ces dépenses sont faites en 1477, au temps que les historiens le placent sur un lit de douleur à l'hôpital.

Même page. « Item encore payé au menuisier pour deux » autres volets, 4 escalins (2). »

Même page. « Avancé à maître Hans sur les deux volets » qu'il a à peindre pour nous, une livre de gros (3). »

Il n'avait donc pas de quoi se procurer des couleurs, le peintre qui a fait tant de chefs-d'œuvre!

Au verso de la page 100, on trouve une souscription pour couvrir les frais de ce tableau d'autel; elle rapporte à peu près trente escalins.

A la page 101, compte de 1478. « Item donné à maître » Hans en tout et en une fois, 3 liv. 2 escalins (4). »

Qu'elle est triste la destinée du génie, qui méconnu de son siècle, continue son œuvre avec résignation, sans même recevoir le pain de chaque jour pour les merveilles qu'il enfante!

---

(1) It. verleid tot Willem Vreland XII g. als de duerkins van onse tafle waren meestre Hans besteet te makene.

(2) Item noch bet. de scrinewerker van 2 and. duerkins IV sch. g.

(3) Item bet. meestre Hans up de 2 duerkins die hy heeft van ons te makene, I lib. gr.

(4) It. ghegheven meestre Hans al samen in een III lib. II sch.