3

LES ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

BRUXELLES. — EM. DEVROYE, IMP. DU ROI.

JEAN VAN EYCK

HUBERT VAN EYCK

d'après le Retable du Musée de la Ste Trinité à Madrid.

LES

ANCIENS PEINTRES FLAMANDS

LEUR VIE ET LEURS ŒUVRES

PAR

J. A. CROWE ET G. B. CAVALCASELLE

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR

O. DELEPIERRE

Membre de la Société des Antiquaires et des Philobiblon de Londres, etc.

ANNOTÉ ET AUGMENTÉ DE DOCUMENTS INÉDITS

PAR

ALEX. PINCHART ET CH. RUELENS

TOME I

BRUXELLES
F. HEUSSNER, LIBRAIRE

PARIS
Vᵉ JULES RENOUARD, LIBRAIRE

1862

1150

A Son Altesse Royale

HENRI D'ORLÉANS

DUC D'AUMALE.

Monseigneur,

Le nom illustre de votre famille est lié si intimement à l'histoire des lettres et des arts, non-seulement en France, mais en Europe, et il se rencontre si souvent dans cet ouvrage, que j'ai cru pouvoir prendre la liberté de le dédier à Votre Altesse Royale.

J'ose espérer qu'Elle voudra bien accueillir avec bonté cette histoire des anciens peintres Flamands, comme un faible et respectueux hommage de son très-humble et très-obéissant serviteur,

O. DELEPIERRE.

PRÉFACE.

Deux grandes écoles artistiques, productions glorieuses du xve siècle, se sont développées avec une vigueur saine et robuste ; la première sous le soleil chaud et généreux de l'Italie, la seconde, sous le ciel plus froid et plus sombre de la Belgique. C'est cette dernière, injustement méprisée des uns, portée trop haut par les autres, qui forme le sujet de cet ouvrage. Inférieure à l'école italienne sous le rapport du dessin et du sentiment, elle attire davantage l'attention pour ses efforts précoces dans la recherche d'un nouveau genre de coloris. Pous-

sée dans cette voie, par l'influence du climat autant que par d'autres causes, elle porta à la perfection un système qui fut adopté bientôt par toutes les écoles, et qui, saisissant dans sa course les peintres primitifs de Venise, fut la base de la grandeur future de ces maîtres.

En retraçant l'histoire de l'école de Bruges depuis ses premiers efforts jusqu'à sa décadence et sa chute, nous avons eu soin de faire remarquer l'influence qu'elle a exercée au dehors, et nous avons cru pouvoir comprendre parmi les élèves de Van Eyck, Antonello de Messine, qui forme le lien entre les écoles de Bruges et de Venise. Plus d'un précédent nous y autorise; et en fût-il autrement, que nous trouverions une excellente raison pour justifier cette digression : l'intérêt qu'elle offre pour l'histoire générale de l'art flamand.

Dans nos efforts pour réunir les documents épars et imparfaits sur les artistes flamands primitifs et sur leurs travaux, nous avons eu à vaincre plus d'une difficulté. La rareté des matériaux historiques, la dispersion des œuvres dans les galeries de l'Europe rendent fort difficile la tâche de les diviser en écoles.

Les plus importantes additions que l'on ait faites aux anciennes autorités relatives à l'art flamand, sont d'une date récente. Avant leur découverte, les renseignements les plus dignes de confiance, nous ont été fournis par Vasari, Sanderus, Van Vaernewyck et Van Mander. Le premier, quoique étranger, mérite toute la reconnaissance des Belges pour avoir, au milieu de ses compatriotes assez dédaigneux de caractère, rendu à Van Eyck et à leurs émules un juste tribut de louanges. Van Vaernewyck et Van Mander ont pris Vasari pour guide, et leurs renseignements ne sont guère que des répétitions de son livre. Ils n'eurent probablement aucun accès aux archives des corporations et des familles nobles de Belgique, archives où ils auraient pu puiser des connaissances plus exactes; seulement ils ajoutèrent aux informations générales, des listes des tableaux existant à leur époque, plusieurs dates et plusieurs inscriptions. Nombre d'auteurs les ont suivis.

En 1753, Descamps écrivit également la biographie de ces peintres, mais il n'y ajouta pas beaucoup de choses neuves. Au contraire, il embrouilla bien plus encore une histoire qui

était déjà suffisamment obscure. Il répète l'erreur de Van Mander qui fait deux peintres du vieux Roger Van der Weyden, et il changea le nom de Memling en celui de Hemmelinck, jetant ainsi les bases d'une future controverse. Ayant visité Bruges et vu les peintures de l'hôpital, il essaya de remplacer les lacunes de l'histoire en inventant une légende. Altérée et falsifiée de cette manière, l'histoire de l'art flamand primitif resta quelque temps, non pas dans l'oubli, mais dans l'obscurité.

Dans la première partie de ce siècle, d'heureux efforts furent faits pour soulever un coin du voile qui recouvre ce sujet intéressant.

En Allemagne, M. Kugler et les rédacteurs du *Kunstblatt*, parmi lesquels il faut mentionner en première ligne M. le docteur Waagen et M. Passavant ; en Belgique les collaborateurs du *Messager des sciences et des arts de Belgique*, entre autres MM. de Bast, Delepierre et Van Lokeren, s'efforcèrent de porter la lumière sur des points douteux, soit en étudiant les tableaux eux-mêmes, soit en publiant des documents inconnus ou oubliés. De temps à autres encore, on retirait de la poussière des archives

quelque détail peu considérable en lui-même, mais important à cause de son caractère authentique, et dont la découverte fortuite nous apprenait en un instant plus que n'en eût pu découvrir un travail opiniâtre. Pendant ce temps-là, M. de Reiffenberg, dans son appendice à *l'Histoire des ducs de Bourgogne* de M. de Barante, M. Gachard, dans ses *Documents inédits concernant l'histoire de Belgique*, M. Wauters et M. Schayes accrurent encore le fonds de nos connaissances. Mme Schopenhauer avec tout le sentiment de la femme dans la poétique de l'art, s'était éprise d'admiration devant les beautés de ces œuvres primitives qu'elle avait vues dans les Pays-Bas et dans les collections Boisserée, et répandit un nouvel intérêt sur le sujet, par ses critiques enthousiastes mais incomplètes. Schnaase, Forster, de Reumont et autres écrivains allemands, y ajoutèrent les fruits de leurs observations. Mais il était évident que les archives des hôtels des ducs de Bourgogne, les registres des corps de métiers, les chartriers des églises et des couvents, recélaient une foule de renseignements importants. MM. de Stoop, Goetghebuer et l'abbé

Carton découvrirent plusieurs de ces documents ignorés et les publièrent dans les *Annales de la Société d'émulation* de Bruges et dans les *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts* de Bruxelles. M. Le Glay nous a fait connaître quelques anciens inventaires de tableaux; mais tous ces efforts furent partiels et produits par fragments. Les recherches, quoique faites avec soin, ont été jusqu'à présent trop peu considérables et trop empêchées par l'inertie officielle pour qu'on puisse en tirer des inductions satisfaisantes.

A côté de cela, il faut dire qu'il existait un grand désordre dans les documents qui sont parvenus jusqu'à nous. Les guerres civiles du XVIe et du XVIIe siècle ont commencé le ravage qui fut porté à son comble à la fin du siècle passé par l'invasion française en Belgique. Le parchemin était regardé par le conquérant comme une excellente matière à cartouches; on se rua avec avidité sur les archives des vieilles cités et des monastères, des confréries et des églises, et la plus grande partie de ces documents précieux fut consommée par les mousquets et les canons de nombreuses armées.

Parmi celles qui échappèrent à la destruction, une partie périt par la négligence ou dans la pourriture. Quoi qu'il en soit, il en reste encore, et celles-là méritent d'être examinées.

Le gouvernement belge voulant exécuter enfin ce que l'on peut considérer comme un devoir national, chargea M. Michiels d'écrire une histoire de l'art en Belgique, travail auquel cet écrivain s'était préparé par une étude comparée des chefs-d'œuvre de son pays et de la plupart des œuvres primitives des écoles de l'Allemagne. Malheureusement, tout en lui confiant une mission aussi importante, le gouvernement négligea ou refusa de lui donner l'autorité nécessaire pour rechercher les documents enfouis paisiblement en Belgique, et ne put ou ne voulut lui procurer les moyens d'examiner et de classer les tableaux épars dans les galeries de l'Europe.

L'ouvrage de M. Michiels, quoique renfermant beaucoup de choses inconnues jusqu'ici, est imparfait dans plusieurs parties essentielles ; il manque d'informations précises sur des points de fait, et il se trompe dans la classification des écoles, précisément parce qu'il

ne lui a pas été permis de voir toutes les œuvres des artistes dont il se proposait d'écrire l'histoire.

Depuis, M. Charles Eastlake, dans son excellent ouvrage sur l'origine de la peinture à l'huile, a, plus fortement que jamais, attiré l'attention sur l'art flamand et provoqué des investigations sur un sujet qui, jusqu'à présent, avait reçu si peu de véritable lumière.

Pendant le même temps, de nouvelles sources de connaissances furent ouvertes par M. de Laborde, qui avait été investi par le gouvernement français de l'autorité nécessaire pour rechercher les archives de la maison de Bourgogne, et dont les restes gisaient entassés sans ordre sur les rayons des dépôts publics. Son rapport sur l'état dans lequel il a trouvé un grand nombre de précieux documents, est navrant et dépeint la négligence qui succéda à la vaste destruction du siècle passé. Ses recherches furent récompensées par la découverte de renseignements du plus haut intérêt concernant les peintres des ducs de Bourgogne : comptes de payements pour diverses œuvres de peinture, listes de noms d'artistes inconnus

jusqu'ici, mais qui n'avaient pas moins figuré avec honneur dans les fastes de l'époque qu'ils avaient illustrée. En même temps, le gouvernement belge excitait à faire les recherches dont il avait frustré M. Michiels, et une entreprise particulière conduisit à la découverte des plus importantes révélations.

Le résultat en fut la mise au jour d'un vaste amas de détails curieux éclaircissant l'histoire de l'art primitif flamand. Les auteurs de cet ouvrage se sont donné la tâche de réunir et de coordonner ces matériaux épars. Quoique moins complets qu'ils le seront un jour, ils suffisent cependant pour retracer le développement de l'art de la peinture en Belgique non-seulement depuis le temps des Van Eyck, mais même depuis une époque antérieure. Nous avons essayé de les rassembler et d'en former, pour les premiers temps, une histoire suivie. Plus heureux peut-être que nos prédécesseurs, nous avons pu voir et comparer la plupart des chefs-d'œuvre des artistes du xve siècle, qui sont dispersés par toute l'Europe. Nous avons visité dans ce but la Belgique, la Hollande, l'Allemagne, la France, l'Italie et l'Espagne, et nous

avons vu en outre la plupart de ces œuvres qui existent ici en Angleterre. Le résultat de cette inspection personnelle est un classement des écoles sous leurs chefs particuliers, résultat qui n'eût pu être atteint d'une autre manière.

ÉCOLE DE BRUGES.

CHAPITRE PREMIER.

PREMIERS EFFORTS DE L'ART.

Les documents historiques ne fournissent que très-peu de renseignements sur les premières œuvres de l'art de la peinture dans les Pays-Bas, non-seulement parce qu'un nombre infini de tableaux ont péri, mais encore parce que les historiens ont préféré d'écrire les luttes politiques de leur temps, plutôt que de nous raconter les triomphes de la peinture.

La liberté communale, un commerce florissant, une aristocratie riche et puissante, fixaient toute leur attention. Ils aimaient à donner des détails étendus sur les luttes et les jalousies des communes, sur les guerres de leurs princes à l'étranger, sur les intrigues politiques, les vanités et l'ambition des parties belligéran-

tes. Ils décrivaient avec orgueil les richesses, la splendeur et le luxe de leurs ducs et des bourgeois; mais ils négligeaient l'art et ses efforts, laissant à la postérité le soin d'en rechercher les traces à travers l'obscurité des siècles. Ainsi, tandis que la vie des peintres célèbres tombait dans l'oubli, leurs œuvres étaient soumises à toutes les vicissitudes des guerres civiles et religieuses, et le plus grand nombre était détruit. Il n'existe aucune école florissante de l'art aussi peu connue que celle de Bruges. Nous possédons plus de renseignements sur les merveilles de la peinture en Assyrie et en Égypte, que sur les travaux des frères Van Eyck. Les solides monuments de l'Orient ont résisté aux attaques des siècles, tandis que les armées étrangères, les révolutions et le fanatisme religieux ont détruit les œuvres fragiles de l'art belge. Les documents du XIVe et du XVe siècle qui en font mention, sont en petit nombre, et les galeries de tableaux en Europe possèdent comparativement peu de peintures de cette époque.

C'est donc un noble but à atteindre que la composition d'une histoire des premiers efforts de l'art en Flandre, d'autant plus que la cause de ses progrès et de ses triomphes se rattache à des considérations importantes d'un autre ordre.

L'art est un de ces développements du génie humain qu'il n'est jamais permis de restreindre à une contrée en particulier : s'il en était autrement, l'Angleterre serait par excellence la patrie des arts, car elle est essentiellement douée des qualités et des ressources qui en favorisent le développement; la liberté civile et la richesse commerciale ont toujours préparé, sinon accompagné, la grandeur artistique, et l'Angleterre les possède l'une et l'autre à un degré et dans une perfec-

tion que l'antiquité n'a jamais connus. Mais quoique ces conditions soient, nous le savons bien, insuffisantes à produire une école, peut-être quand nous en verrons surgir une dans un pays libre et commerçant comme l'Angleterre elle-même, serons-nous amenés à constater chez celle-ci l'absence d'autres éléments de prospérité pour les arts. Les Pays-Bas jouissent du même climat que l'Angleterre : leur développement manufacturier et commercial n'est pas sans analogie avec le sien ; il peut donc être utile, ou tout au moins intéressant, de suivre l'origine et les progrès de la peinture dans le pays qui fut son berceau, depuis les grossiers essais qui marquèrent sa naissance jusqu'à l'apogée de cette magnificence qui fit sa gloire.

Les beaux-arts qui avaient tellement dégénéré par toute l'Europe, que même au XIe siècle, il en restait à peine quelques traces, ne se développèrent que lentement en Belgique. La manière de peindre suivie à Pise et à Sienne, au XIe et au XIIe siècle, n'eut point d'imitateurs en Flandre jusqu'au XIIIe, et alors même, ce ne fut qu'une tentative faible et mal dirigée.

On y voyait l'imperfection et la roideur des anciens modèles, sans leur simplicité et leur largeur, et en outre, une tendance réaliste d'un art plus matériel venait se mêler aux anciennes traditions. On trouve un curieux exemple de ceci dans la figure du Sauveur bénissant Jeanne de Constantinople, laquelle est peinte sur les murs de l'hôpital de *la Biloque*, à Gand [1].

Le peintre a revêtu le Christ du costume de son époque, et recouvert la tête d'un bonnet de chasseur, orné de plumes. De même lorsqu'il a voulu peindre saint Christophe, il a indiqué le passage à travers

---

[1] Cette peinture fut découverte en 1832.

l'eau, par des lignes sans art et grossièrement tracées, destinées à représenter des poissons.

Les figures, de stature colossale, sont coloriées comme les enluminures sur parchemin, et ressemblent beaucoup aux apôtres dans l'église de Sainte-Ursule, à Cologne[1]; leur haute stature ne fait que mieux ressortir l'incorrection du dessin. Un autre exemple de cette ancienne manière est le tombeau de Robert de Béthune dans l'église de Saint-Martin, à Ypres, l'un des côtés duquel est orné d'une figure agenouillée, vêtue de drap d'or couvert d'armoiries brodées. Il est toutefois difficile de se former un jugement bien exact sur cette peinture, vu qu'elle a été retouchée récemment, mais le tombeau date de 1322, époque de la mort de Robert de Béthune[2].

Quelque imparfaitement conservés que soient ces monuments de l'art ancien, ils sont intéressants comme productions d'artistes qui ont précédé immédiatement une classe assez nombreuse pour former des corporations au XIVe siècle. Protégées par les comtes de Flandre, ces corporations ne comprenaient pas seulement les peintres de tableaux, mais encore tous ceux qui employaient la brosse et le pinceau : peintres, enlumineurs, verriers, en faisaient partie, et l'art devint, dès sa naissance en Flandre, une occupation plutôt séculière que religieuse. Sans doute il y avait dans les monastères des Pays-Bas des hommes qui écrivaient et enluminaient des manuscrits, mais les moines employés à ce travail, copiaient et recopiaient les mêmes

---

[1] Les peintures de Cologne portent la date de 1224 : on dit que celles de la Biloque sont du XIIIe siècle. (*Voy.*, à ce sujet, le *Messager des sciences et des arts de la Belgique*, 1834, p. 200, et 1840, p. 224.)

[2] *Kunstblatt*, 1843, n° 54.

sujets, et n'avaient que des idées bornées en dessin et en coloris. Le progrès était lent parmi eux, parce qu'ils manquaient des éléments de l'art que développent avec force la concurrence et l'émulation.

Les arts furent peut-être poussés dans une voie particulière par la précoce organisation des compagnies de *maçons*, comme elles s'intitulaient; venues des bords du Rhin et établies dans la Flandre, elles y firent prévaloir leur supériorité sur les anciens moines qui avaient jusqu'alors conservé le monopole de la règle et du niveau, et placé la peinture dans une sorte de dépendance de l'architecture, caractère distinctif auquel on reconnaît parfaitement l'école de cette époque.

En effet, les anciens travaux qui nous restent du XIVe siècle, semblent être un mélange d'architecture, de sculpture et de peinture.

Tous ceux qui ont visité la cathédrale d'Amiens, par exemple, peuvent se rappeler les figures en relief, groupées dans des niches de forme gothique, où se remarquent encore des traces de peinture.

L'usage de colorier les figures sculptées était très-fréquent durant la dernière moitié du XIIIe siècle et une grande partie du XIVe.

Dans les Pays-Bas cet usage était général et on y mêlait les couleurs avec de l'huile, ainsi que le prouvent plusieurs documents. Par exemple la tombe de Jean III, duc de Brabant, à Tournai, élevée en 1341, par le sculpteur Guillaume du Gardin, devait être décorée de statues peintes à l'huile, ou, ainsi que le dit l'acte : *de pointure de bonnes couleurs à ole* [1]. L'hôtel

---

[1] Note de M. Dumortier, extraite des Archives communales de Tournai, citée dans DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier; Paris, 1849. Introduction, p. LXIV.

de ville de Bruges fut orné de la même manière par le peintre Jean Van der Leye [1]. Les statuts des *tailleurs d'ymaiges*, enlumineurs et peintres de Paris, en l'année 1391, font continuellement mention du même procédé qui ne cessa d'être en vogue jusqu'au commencement du XVe siècle. Quelque fréquent, toutefois, que fût l'emploi de couleurs à l'huile pour l'usage dont nous venons de parler, il paraît que, pour la peinture sur panneaux, l'ancienne méthode à la détrempe était préférée et regardée comme indispensable. Souvent l'on a confondu la peinture de figures sculptées avec la véritable peinture à l'huile pour les tableaux. Ainsi l'auteur du commentaire sur la vie d'Antonello de Messine, dans l'édition de Vasari, de Florence, 1848, appuie beaucoup sur la découverte de la peinture à l'huile au XIVe siècle, et cite l'exemple de Jehan Coste, qui exécuta quelques travaux de peinture au château de Vaudreuil, en 1356 (n. st.). Mais il paraît que les sujets peints par cet artiste étaient des sculptures dorées et coloriées [2].

---

[1] « Jan Van der Leye,den schildere, van der cappelle te stoffeerne ten Damme, in der steden huus van Brugge, van goude, van zelver en allen manieren van olye vaerwe, dier toebehoerde, en eenen waircman, van CXXV dagen wercken up syn selve costen : CII pont. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. LXIV.)

Voir aussi, quant à l'emploi de l'huile dans les couleurs, une lettre du baron Vernazza, au journal de Pise de 1794, à l'occasion d'un tableau de 1325, dans le travail de C. Eastlake : *Materials for a history of oil painting;* Londres, 1847, p. 46, ainsi que dans Vasari, *le Vite de più eccellenti Pittori*, etc., édition de Florence, 1848, t. IV, p. 86.

[2] « C'est l'ordonnance de ce que je, Girart d'Orliens, ai cautié à fere par Jehan Coste, ou chastel du Val de Rueil, sur les ouvrages de peincture qui y sont à parfaire, tant en la sale come allieurs, du commandement de monseigneur le duc de Normandie, l'an de grâce mil CCC cinquante et cinq, le jour de la Nostre-Dame en mars.

« Premièrement, pour la sale assouvir en la manière que elle est commenciée ou mieux ; c'est assavoir : parfaire l'ystoire de la vie César et au dessouz, en la derrenière liste, une liste de bestes et d'ymages, einsi comme est commencée. *Item*, la galerie à l'entrée de

Un document que nous citons plus bas, à l'appui de cette opinion, parle de Coste comme se servant d'*une buche à ardoir*, ce qui faisait probablement allusion à un moyen de chauffer et de sécher les couleurs à l'huile peu siccatives. Cependant ce genre de peintures et de décorations ne s'appliquait pas seulement aux ornements sculptés des tombeaux, des églises et des appartements ; on le pratiquait aussi fréquemment pour les ciselures en bois des retables et des garnitures d'autels, faisant partie du mobilier des rois et des princes. Depuis, les progrès de l'art firent perdre à ces boiseries travaillées une partie de leur valeur et du prix qu'y attachait le goût public, mais elles occupaient toujours une grande place dans

---

la sale, en laquelle est la chace, parfaire einsi comme est commencée. *Item*, la grant chapelle fere des ystoires de Nostre-Dame, de sainte Anne et la Passion entour l'autel, ce qui en y pourra estre fet. *Item*, pour le dossier ou table dessus l'autel III hystoires ; c'est assavoir : ou milieu, la Trinité, et en l'un des costez une hystoire de saint Nicolas et en l'autre de saint Loys ; et au-dessouz des hystoires du tour de la chapelle, parfaire de la manière de marbré einsi comme il est commencié. *Item*, l'entreclos, qui est ou milieu de la chapelle, estanceler et noter de plusieurs couleurs estancellées. *Item*, l'oratoire qui joint à la chapelle, parfaire, c'est assavoir : le Couronnement qui est ou pignon avec grant quantité d'angres et l'Annunciation, qui est à l'autre costé. Et en VII archez qui y sont, VII ymages, c'est assavoir en chacun archet un ymage, et les visages qui sont commenciez parfaire, tant de taille comme de couleurs, et les draps diaprez nuer et parfaire ; et une pièce de merrien qui est au-dessouz des archez armoïer de bonne armoierie ou de chose qui le vaille. Et toutes ces choses dessus devisées seront fetes de fines couleurs à huile et les champs de fin or enlevé, et les vestements de Nostre-Dame de fin azur et laialment toutes ces choses vernissiées et assouvies entièrement sans aucun deffaute. Et fera ledit Jehan Coste toutes les œuvres dessus dictes, et trouvera toutes les choses nécessaires à ce, excepté buche à ardoir et liz pour hosteler ly et ses gens en la manière que l'en ly a trouvé ou temps passé. Et pour ce faire doit avoir six cens moutons, desquiex il aura les deux cens à présent sur le terme de Pasques et deux cens à la Saint Michel prochainement venant, et les autres deux cens ou terme de Pasques après ensuivant. Accordé et commendé par M. S. le Duc de Normandie, au Val de Rueil le XXVe jour de Mars MCCCLV. » (De Laborde, *op. cit.*, t. III, pp. 460-462.)

les vieux inventaires. Celui du duc d'Orléans, par exemple, dressé en 1396, mentionne : « Ung grants tableau cloans et ouvrans, à un Mont Calvaire dedens en un costé et en l'autre un ymaige de Nostre Dame, tout pourtrait; une fleur de lys de bois dorée dehors ; cloant et ouvrant là où il a dedans en haulteur un Crucifiement et Nostre Dame et Sainte Anne » et « deux tableaux de boys à pignon et à arest, argentez dehors... à une Annonciation dedens et un Dieu en croix... [1] » Tels étaient avec les missels enluminés et les vitraux peints, les monuments princiers de l'art à cette époque.

Graduellement, l'emploi des procédés de la peinture à l'huile s'étendit à la décoration des étendards et des pennons sur lesquels étaient représentées les devises et les armoiries de ceux à qui ils étaient destinés; ces figures avaient souvent de la grâce et une certaine correction de dessin. Dans les archives de Lille et de Bruxelles on rencontre de fréquentes mentions de ces sortes de peintures, et il existe des preuves que cet art était cultivé non-seulement dans les Pays-Bas, mais encore dans toute la France et toute l'Italie [2]. Les anciennes archives de la ville

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, t. III, pp. 126, 127.

[2] Voici des renseignements extraits d'un compte de l'hôtel du duc d'Orléans : (16 mai 1387.) « Johanni Imperatio, civi Astensi, pictori, pro XII banderiis quarum sex depicte fuerunt ad arma domini ducis Turonie, et alie sex ad dicta arma et domine ducisse, transmittendis et portandis ad loca bacuarum sancti Albanie et Trinitatis, jurisdictioni domini episcopi subjecta, per gentes principis Achaye ab ipso oblata, etc. XXII solidos, VI denarios Astenses.... Dicto Johanni Imperatio pro factura et pictura dictarum XII banderiarum XIX l. VII s. Astenses. » (De Laborde, *op. cit.*, t. III, p. 29.)

Ailleurs : — (Février 1393.) « A Chatelani Bonneret, de Milan, peintre, pour la vente et délivrance de XXXIII bannières, aux armes de Monseigneur le duc, par lui baillées et délivrées audit Cautelon du commandement et ordonnance de Monseigneur de Coucy : LXXIII l. XIII s. » (De Laborde, *op. cit.*, p. 75.)

d'Asti contiennent des documents où se trouvent les détails des moyens mis en usage par les peintres du pays. Les matériaux employés étaient de la gomme, de la colle et de la cire, qui, mêlées ensemble avec les couleurs, formaient une couche solide de peinture [1]. Willems a reproduit, dans son *Belgisch Museum*, quelques-unes de ces anciennes bannières, et démontré la manière dont elles étaient exécutées [2].

Parmi les artistes qui s'occupaient de peinture, dans les villes de Belgique et de France, il y en eut naturellement qui furent doués de plus de génie que d'autres. La concurrence et l'émulation devaient produire ce résultat. Tandis qu'à Paris ils étaient assez nombreux pour former une *guilde* ou corporation dont les règles et les priviléges furent approuvés par Charles V [3],

---

Dans les comptes de la ville de Lille de 1381-1382 et de 1382-1383, on lit :

« A maistre Jehan Mannin (ou Mauvin), paintre, pour le fachon desdites banierettes et puignons. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, Introduction, p. LXVI.)

(Août.) « A maistre Jehan Mannin, paintre, pour avoir painturé de couleurs à ole IX cappes de plonc servans à le porte Saint-Sauveur, et les pumiaulz et banierrettes, là ossi servans, payet pour certain marquiet de ce fait à lui : LIII l. IIII s. » (De Laborde, *ibid.*)

Compte de la recette générale de Brabant (1411-12) :

— « *Item.* Christoffle Besaen, myns voirscreven heeren scildere, om twee bannyeren, II wimple, VI bannyeren... met finen goude ende met olyen op ziden laken. » (De Laborde, *op. cit.*, t. II, p. 292.)

[1] (Février 1389, n. st.). « Anthonio Bellono, civi Astensi, speciario pro IIIIcVIII peciis auri fini batuti ; pro gomma, pro colla, tela nigra, candelis, cera, laurio, pertico, auro, pigmento necessario pro factione trium banneriarum ad arma domini ducis : XXV l. I s.

» Johanni Alumniaco, mecerio, civi Astensi, pro XL rasis seu brassis cendati, pertiti et jalni, et pro serico seu seyta et certis aliis necessariis pro dictis banneriis : XXXVIII l. X s.

» Christoforo de Almania, magistro brodure, factione dictarum trium banneriarum XVII l. IIII s. Pro eadem per bulletam mandamenti gubernatoris datam III die aprilis IIIIxxI l. XV s. » (De Laborde, *op. cit.*, t. III, pp. 37-38.)

[2] *Belgisch Museum ;* Gand, t. III, pp. 37-39.

[3] Charles V accorda, en 1390, à l'académie de Saint-Luc de Paris,

à Bruges existait déjà la corporation de saint Luc dont la fondation n'est pas exactement connue. On suppose qu'elle est due au comte de Flandre, Louis de Male, qui consacra ses moments de loisir à la protection des arts durant les années de paix qui précédèrent la révolution à la suite de laquelle il fut chassé. Jean de Hasselt occupait la place de « peintre de Monseigneur » à la cour du comte Louis [1]. Son nom fait supposer qu'il était né à Hasselt, ville peu éloignée du lieu de naissance de Hubert et de Jean Van Eyck. On ne connaît plus aucune des peintures de ce Jean de Hasselt, mais la mention suivante, dans les comptes de la Flandre, peut faire juger de ses services et du prix qu'on y attachait. — « Item, à maistre Jehan de Hasselt, pointeur, « pour plusieurs estoffes qu'il avoit mis hors, du com- « mand Monseigneur, pour faire une image de Nostre- « Dame à la maison Monseigneur à le Walle, ainsi « que par lettres Monseigneur et cédule des maistres « d'hotel appartient : LXVI liv. XI s. VIII d. [2]. »

Ceci prouve qu'en 1379 Jean était officiellement employé, dans sa profession, par Louis de Male. Après la mort de ce prince, en 1384, il continua à

---

la franchise de taille, de subside, et même de garde de ports et du guet. Charles VI confirma ces priviléges en 1391. (LENOIR, *Musée des monuments français;* Paris, 1800; t. III, pp. 9 et 11.)

[1] Il avait une pension annuelle de 20 livres de gros. (MICHIELS, *les Peintres Brugeois;* Bruxelles, 1846; p. 13.) C'est M. Gachard qui a fait connaître cette particularité en 1841, dans son *Rapport sur les archives de la chambre des comptes de Flandre, à Lille,* p. 64.

[2] Extrait du compte de la recette générale de Flandre, du 30 mars 1379 (n. st.) au 22 mai 1380. (*Voy.* DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, Introduction, p. L.)

« A Jehan de Hasselt, paintre, par lettres Monseigneur, données le XXV d'aoust IIIIxx et VI, pour I taveliau d'autel qu'il avoit fait au commandement Monseigneur en l'église des Cordeliers à Gand, LX francs; payé à lui en rabat de ladite somme : XL fr. » (Extrait du compte de la recette générale de Flandre, du 15 mars 1386 (n. st.) au 10 mars suivant, cité par M. DE LABORDE, *op. cit.,* t. Ier, p. 6.)

peindre pour Philippe le Hardi, et il fit, en 1386, *un tavelian d'autel* pour l'église des Cordeliers à Gand, au prix de 40 livres. A partir de cette date, son nom ne paraît plus dans les comptes, et il est remplacé par celui de Melchior Broederlain, ou Broedlain, « *paintre* « *de monseigneur de Bourgogne et varlet de chambre.* »

Lorsque les ducs de Bourgogne devinrent comtes de Flandre et d'Artois, ils importèrent à Bruges le luxe et la splendeur de la cour de France. Ils faisaient broder leurs manteaux en or pour surpasser les bourgeois flamands qui témoignaient de leurs richesses par des habillements du drap le plus beau et le plus fin. M. de Laborde, citant Martial d'Auvergne, dit avec raison : « On s'harnachait d'orfaverie. » Mais si les princes et les nobles portaient des manteaux couverts de broderies d'or et d'argent, ils avaient encore des dressoirs chargés de vaisselle, et leurs écrins renfermaient une foule de bijoux ciselés en métal précieux et étincelants de diamants et de rubis.

Ces trésors de ciselure étaient plus précieux par la beauté du travail que par la valeur de la matière; on les faisait servir à corrompre des princes, à se réconcilier avec des ennemis, quelquefois on en était réduit à les briser et à les fondre pour payer les valets et les archers.

L'usage auquel on faisait servir ces objets imposait la nécessité d'en avoir en réserve. Aussi les orfévres devinrent-ils tout naturellement des artistes habiles et des citoyens opulents; et il était dans l'intérêt des ducs de se les attacher, en les nommant à des fonctions qui semblent avoir été plutôt des prétextes à gratifications et à salaires que de véritables emplois. Les orfévres et les peintres du duc étaient donc classés parmi les « varlets, » et lorsque ce titre leur arriva de

France, ces fonctions n'avaient aucun caractère de domesticité. Il perdit cependant de son importance quand les ducs et les princes cessèrent de protéger les arts. La dignité des peintres ne souffrait point de ce titre de varlet; les artistes de ce temps-là étaient des hommes plus remarqués qu'ils ne le sont aujourd'hui.

Jamais prince ne se plut davantage à déployer de la magnificence que Philippe le Hardi. Il distribuait avec libéralité à ses parents, à ses amis, et même à ses ennemis, des sculptures d'or et d'argent, des peintures, des diamants et des perles, enfin tout ce que les arts de l'époque lui offraient de plus riche.

« En 1389, dit dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne*, le duc Philippe étant en Flandre, envoya au roi comme cadeau de nouvel an, une bourse en or (*fermail*), où était représentée, assise dans un verger, une dame tenant en main un diamant de la valeur de 600 livres. Il envoya à la reine un tableau de l'ensevelissement du Christ, peint en or, et au duc de Berri, une sainte Catherine aussi en or [1]. »

Pour pacifier l'Angleterre irritée contre la France, il fit parvenir à la famille royale une quantité de riches tapisseries, au duc de Lancastre, nous apprend le même Plancher, une histoire de Clovis, au duc de Gloucester, une histoire de la Vierge. Lorsque ses tableaux et ses sculptures ne réussissaient pas à gagner l'amitié de l'Angleterre, il s'en servait pour payer la rançon des prisonniers de marque. Lorsque Jean sans Peur, comte de Nevers, fut fait prisonnier à Nicopolis sur le Danube, l'orfévre Digne Raponde avança 200,000 ducats pour le racheter; et le roi de Mitylène, apportant une bonne nouvelle, le duc lui

---

[1] Dom Plancher, *Histoire de Bourgogne*; Dijon, 1739; t. III, p. 117.

donna en cadeau une coupe d'or, où était sculptée en relief une figure de la Vierge [1].

Lorsque fut signée la paix avec l'Angleterre, il envoya au roi de la Grande-Bretagne un magnifique manuscrit décoré d'une image de saint Georges, et fit présent au duc de Gloucester d'une image de saint Antoine [2].

En 1383, Philippe le Hardi posa la première pierre du couvent des Chartreux, à Dijon. Ce couvent, quoiqu'en ruines aujourd'hui, est encore une preuve de son goût et de sa munificence. Il n'y prodigua pas seulement l'argent, mais encore les ornements en or et en argent, recouvrit les murailles de peintures, et décora les fenêtres de vitraux peints.

Ce fut Jean Malouel, artiste dont nous ne possédons plus rien, qui fut chargé des peintures murales; la châsse qui ornait le maître autel, et qui était sculptée par un Flamand, était ornée de peintures par Broederlain, conservées jusqu'à présent, et qui forment un des jalons de l'histoire de l'art en Flandre.

Cet artiste reçut de Philippe de Bourgogne une pension annuelle de 200 livres [3]. Il paraît que Broederlain ne fut employé d'abord qu'à des travaux ordinaires, par exemple, à peindre des bannières pour le duc [4], mais, en 1398, il produisit les deux châsses de Dijon, qui nous donnent une haute idée de son talent. Lors

---

[1] *Histoire de Bourgogne*, t. III, p. 164.

[2] *Ibid.*, p. 159.

[3] Compte de la recette générale de Flandre de la Saint-Jean-Baptiste 1385 au 11 mars suivant : « A Melchior Broedlain, pointre de monseigneur de Bourgogne et varlet de chambre, lequel pointre Monseigneur a retenu à IIc francs de pension par an tant comme il lui plaira. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 4.)

[4] Compte de la recette générale de Flandre, commençant au 16 mars 1386 : « A Melchior Broedlain, pointre Monseigneur, pour

de la suppression des couvents en France, ces peintures de Melchior Broederlain furent enlevées du monastère et cachées dans la cathédrale de Dijon, et, plus tard, transférées à l'endroit qu'elles occupent aujourd'hui au Musée de cette ville. Elles offrent un curieux exemple des changements que l'art avait subis depuis l'époque des tableaux de la Biloque à Gand jusqu'au XIVe siècle. La sculpture, l'architecture et la peinture s'y confondent. La partie centrale des deux châsses offre des sujets sculptés, encadrés dans des tabernacles gothiques : à l'intérieur des volets, des niches pointues sont occupées par des figures de saints, roides et allongées; sur les panneaux extérieurs sont peintes, à la détrempe, des scènes tirées de l'Écriture. L'une d'elles a beaucoup souffert des ravages du temps, dont l'action sur le plâtre a enlevé toute trace de couleur. — Heureusement, les peintures de l'autre sont restées intactes : la châsse intérieure est longue de 8 pieds, et haute de 5 1/2 pieds. Les sculptures représentent le Calvaire, qui ne compte pas

---

lequel Monseigneur mande par ses lettres, données le XXIIII de septembre IIIIXX et VI, pour plusieurs estoffes à lui commandées. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 6.)

Compte de la recette générale de Flandre, du 10 mars 1387 (n. st.) au 11 mars suivant : « A Melchior Broederlain, paintre ; à Claux, le tamburier et ménestrier de M. S. : XL l. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 9.)

Melchior Broederlain est encore cité dans le compte de la recette générale de Flandre, du 1er février 1394 (n. st.) au 1er février suivant. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 11.)

Compte de la recette générale de Flandre, du 1er février 1395 (n. st.) au 31 janvier 1397 (n. st.) : « A Melchior Broederlain, varlet de chambre et paintre de monseigneur le duc de Bourgogne, conte de Flandres, auquel Monditseigneur a fait païer et délivrer la somme de IIIIXXVII francs et III sols parisis, monnoie de France, pour les parties cy-après déclairées, lesquelles il avoit par commandement et ordonnance de Monditseigneur faites et délivrées au seigneur de Dicquemme, pour porter ou voïage de Frize, pour faire deux estandarts de satin, de bateure de fin or, à oile, de la devise de Monditseigneur de Bourgogne. » (De Laborde, *op. cit.*, p. 11.)

L'ANNONCIATION. LA VISITATION. LA PRÉSENTATION. LA FUITE EN ÉGYPTE.

Retable de Melchior Broederlam (Musée de Dijon)

Retable de Melchior Broederlam (Musée de Dijon)

LE PERE ETERNEL.

Ste ELISABETH.

Retable de Melchior Broederlam (Musée de Dijon)

LA PRÉSENTATION

d'après le Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon.)

L'ANGE DE L'ANNONCIATION.

LA VIERGE DE L'ANNONCIATION.

tiré du Retable de Melchior Broederlain (Musée de Dijon.)

moins de vingt figures, l'Adoration des Mages et l'Ensevelissement du Christ, l'une composée de neuf personnages et l'autre de huit. Ces figures, enluminées suivant la mode primitive, ainsi que les saints placés dans les niches gothiques des côtés, décèlent chez leur auteur de notables perfectionnements. L'artiste fut Jacques de la Baerse, sculpteur de Termonde, où il exerçait son art en 1391 [1]. La peinture des sculptures et les décorations des volets furent d'abord confiées à Jean Malouel, qui habitait alors Dijon ; mais son travail n'ayant pas paru satisfaisant, Melchior Broederlain en entreprit la tâche ; il peignit sur les volets l'Apparition et la Salutation de l'Ange à Marie, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte, et, en haut, Dieu le Père, ceint de la triple couronne et environné d'anges.

Considérons maintenant à quelle école Broederlain put se former, et quel fut le sentiment qui le dirigea dans son art.

Au XIVe siècle, il n'existait, à proximité de la Flandre, aucune autre école de peinture plus propre à exercer une grande influence, que celle du Rhin. Nous pouvons juger, par ce qui nous en reste, que celle de Cologne était animée d'un sentiment religieux tout à fait propre à ennoblir l'esprit de ceux qui la suivaient. Un certain idéal guidait toujours ces artistes dans la composition et l'exécution de leurs sujets. Pénétrés de pareilles idées, les artistes flamands devaient s'élever à une conception de la nature plus digne et plus noble, et lui donner une touche de douceur et de beauté, qu'elle n'avait pas atteinte jusqu'alors, et si nous trouvons que ces artistes n'arrivèrent pas à ce but, nous sommes forcés d'en attribuer les causes à des circon-

---

[1] DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, table.

stances particulières à la Flandre. Une de ces causes est peut-être la position sociale qu'occupèrent les peintres flamands dans le palais du prince. Des fantaisies ou des caprices personnels pouvaient devenir très-défavorables au développement de grandes inspirations, ou aux contemplations intérieures qui forment l'âme de l'artiste. Quoi qu'il en soit, les conceptions de Broederlain sont inférieures à celles de l'école de Cologne, et se rapprochent davantage de l'école de Westphalie. Ses tableaux sont surtout remarquables par la teinte claire et légère qu'il sait donner aux chairs; mais il manque de vigueur, la lumière et les ombres sont tranchées trop abruptement, il a une maigreur de coloris, et une absence de clair-obscur, qui sont le caractère particulier de l'ancienne école de Westphalie. Les têtes sont plates et sans relief, les figures laides, les mains et les pieds trop longs, les formes humaines sont lourdes et sans aucune élégance, et le type de l'enfant Jésus est désagréable à la vue. Si Broederlain a ces défauts, de l'autre côté, ses draperies ont la simplicité et la grâce des anciens peintres de Cologne. Dans les panneaux dont nous avons parlé ci-dessus, il ne peut y avoir de contraste plus frappant que celui qui existe entre le style facile et élégant qui caractérise les figures de la Vierge et du Sauveur dans la Fuite en Égypte, et la lourdeur de pose et de traits de saint Joseph. Évidemment, le peintre luttait entre le désir de produire une imitation matérielle de la nature, et les inspirations gracieuses des maîtres de Cologne.

Mais bien que Melchior eût formé son style par l'étude des maîtres du Rhin, sa composition fait pressentir le style postérieur de l'école flamande : une tendance réaliste marque déjà le vieux Flamand et c'est

le trait distinctif d'une école dont les adeptes se faisaient une loi d'imiter servilement la nature dans ses formes les plus matérielles. Il ne faut point chercher ici l'idéalisme ni la distinction des types; vous n'y trouverez qu'une scrupuleuse imitation de la réalité : Broederlain est un copiste exact. Une combinaison et un choix particulier de couleurs, joints à une grande vigueur de ton dans les draperies, voilà son caractère le plus saillant, qui se retrouve également dans les anciens tableaux de Bruges, de Gand et autres villes des Pays-Bas et qui fournit un point de repère pour l'appréciation de ces derniers.

L'école de Bruges, et peut-être celle du Limbourg, qui avait dirigé les débuts de Van Eyck dans la carrière artistique, étaient des écoles secondaires, dérivées de celles du Rhin où tous les artistes de la Flandre et de l'Allemagne vinrent puiser leurs inspirations. Les Flamands furent des premiers à profiter de cette heureuse influence, pour épurer leurs compositions des types vulgaires et repoussants qui déparaient leur style primitif. A l'époque où Van Eyck arriva en Flandre, l'art y avait déjà réalisé de notables progrès. Ainsi s'expliquent et s'éclaircissent plusieurs points douteux de l'histoire artistique de ce pays. En effet, nous avons peine à nous figurer comment Van der Meire, le premier élève d'Hubert Van Eyck, est si faible et si différent de son maître. Mais c'est que son style était celui des artistes primitifs, avant que le génie d'Hubert eût modifié et ennobli la manière flamande. Il y a encore d'autres œuvres qui, comme celles de Melchior Broederlain, peuvent nous donner une idée de l'état ancien de la peinture en Flandre. La salle des marguilliers de la cathédrale de Bruges renferme un tableau d'autel représentant le Christ en

croix, la tête penchée de côté, et trois anges peints en bleu, qui recueillent le sang que laissent échapper ses plaies. A droite de la croix, on voit la Vierge évanouie dans les bras de saint Jean, et deux femmes. Plus loin, on aperçoit sainte Barbe avec la tour emblématique. Quatre autres personnages occupent la gauche : l'un d'eux, vêtu de la dalmatique, montre le Sauveur du doigt, et son geste s'explique par ces paroles écrites sur un fond d'or · *Vere Dei filius iste.* Au fond du tableau, sainte Catherine tenant d'une main une roue, et de l'autre un glaive, foule aux pieds la figure d'un roi. Ce tableau, qui appartenait autrefois à la corporation des tanneurs de Bruges et qui fut donné à la cathédrale par M. Vermeire Van Damme, un des marguilliers, a une ressemblance frappante avec les œuvres de l'école de Cologne du XIVe siècle. La figure du Sauveur est longue et maigre, les extrémités sont défectueuses, comme en général tous les détails : cependant quand on examine ce tableau pendant quelque temps, on est frappé de la vérité qui y règne et l'on se reporte avec intérêt à l'époque où il fut exécuté. Les têtes de femmes ne manquent ni d'expression ni d'élégance; leur pose est digne et simple ; les draperies, surtout celles de la Vierge, sont exécutées avec un soin remarquable. Les figures d'hommes leur sont bien inférieures : elles sont courtes et épaisses; celle du centurion surtout est un modèle de trivialité. Le ton blême des carnations manque de transparence et de clair-obscur, les contours sont indécis; défauts caractéristiques de l'école de Westphalie. D'un autre côté, l'ampleur et le coloris éclatant des ajustements annoncent l'école flamande.

Le musée de Valence possède un petit panneau dont le style se rapproche beaucoup de celui de Broederlain;

il appartient certainement à la même époque : même simplicité des draperies, même opposition que nous avons déjà constatée dans le tableau de Dijon et dans celui de Bruges, entre l'ampleur et la couleur des vêtements et le ton blafard des chairs. Il représente le Christ au tombeau, soutenu par un ange et entouré de plusieurs personnages agenouillés : ce sont, à droite une femme avec ses deux filles, à gauche un homme avec deux jeunes garçons, évidemment une famille. La bibliothèque de Berlin [1] possède aussi plusieurs petits tableaux sur bois qui paraissent être des études plutôt que des productions achevées, mais qui sont tout à fait dans le style de Broederlain.

Si après avoir examiné ces compositions au point de vue artistique, nous les envisageons plus spécialement sous le rapport des moyens qui ont présidé à leur exécution matérielle, elles nous fournissent une foule de particularités dignes d'attention et propres à répandre un grand jour sur l'introduction de la peinture à l'huile.

Nous avons donné plus haut la preuve de l'emploi fréquent de couleurs à l'huile pour peindre des sculptures et des bannières. Maintenant nous sommes arrivés à la période où ces couleurs à l'huile s'employaient pour certaines parties peu importantes des tableaux, tandis que le reste était peint à la détrempe.

Mais avant de poursuivre, il est, croyons-nous, nécessaire d'établir un rapide parallèle entre l'ancienne peinture des maîtres flamands et celle des autres écoles, afin de nous assurer si les procédés de la détrempe ne renfermaient pas en eux-mêmes les causes

---

[1] *Entwürfe und Studien eins Niederlandischen Meisters aus den XV Jahrhundert*, etc.; Berlin, 1830.

qui firent sentir aux premiers la nécessité de perfectionner les moyens généralement mis en usage.

Il est clair que le climat doit exercer, dans tous les pays, une grande influence sur les progrès de l'art, et que les moyens matériels pratiqués dans les climats chauds, sont inapplicables dans les pays du Nord. Il est probable que les peintres des Pays-Bas comprirent dès le principe la nécessité de chercher une méthode qui pût garantir leurs œuvres des effets d'une atmosphère humide et très-variable, et rendre plus durables leurs couleurs et leurs vernis. A l'origine de l'art, ils durent trouver par expérience qu'ils ne pouvaient pas impunément laisser leurs tableaux exposés à l'air, et que les moyens conservatifs employés par les Italiens étaient tout à fait insuffisants pour eux. Van Mander nous apprend, que la peinture à la colle et au blanc d'œuf fut introduite dans les Pays-Bas par les Italiens [1]. Les Flamands avaient aussi appris que le procédé employé par l'Italie pour la peinture à la détrempe, différait essentiellement d'après le degré de chaleur des diverses parties du pays. Les matières visqueuses ou siccatives, telles que la colle et le blanc d'œuf s'employaient comme véhicule, en quantité plus ou moins grande ; on remédiait à leur épaississement en y ajoutant du miel ou du suc laiteux de figuier *(lattificio del fico)* [2], et on en augmentait encore la fluidité au moyen du vinaigre, de la bière ou du vin, selon l'occurrence. Dans tous les pays, ces moyens de peindre à la détrempe étaient connus. Pour les miniatures sur vélin ou sur papier, on ne prenait pas les mêmes

---

[1] Van Mander, *Het schilderboeck*, in-4° ; Haerlem, 1604 ; p. 199.
[2] Cennini, *Il libro dell' arte o Trattato della pittura ;* Florence, 1859 ; p. 61, ch. xc.

soins pour garantir les couleurs contre l'influence de l'atmosphère. On les recouvrait simplement d'une légère couche de vernis (*una mano di colla*), et dans l'Italie centrale, ces sortes de miniatures pouvaient se conserver durant de nombreuses années. La chaleur du climat permettait aux plus grands artistes de peindre des tableaux d'une dimension colossale, sur les murs et dans les cloîtres exposés aux intempéries de l'air, et dans les *Campi santi*. Mais les moyens ordinaires devenaient insuffisants au nord de l'Italie. Les peintres de l'école de Padoue, tels que Squarcione, Mantegna et leurs successeurs, exécutèrent de ces peintures murales, mais elles durèrent peu, et en plusieurs endroits périrent en très-peu de temps. Les mêmes causes produisirent le même effet à Venise, et ceci explique en partie pourquoi les artistes du nord de l'Italie employèrent plus fréquemment la toile, que leurs confrères du midi. En outre, ils faisaient usage, dans leur détrempe, d'un mélange de couleurs plus tenace et plus durable que celui des peintres de l'Italie centrale. Un examen soigneux des ouvrages de Mantegna, Cosimo Tura, Marco Zoppo, Crivelli, et de quelques-uns de Vivarini, prouve qu'ils étaient peints avec une détrempe aux couleurs moins épaisses, ayant moins de corps, et sur une toile beaucoup plus forte, que les tableaux des artistes du Midi. Tous ces faits étaient connus en Flandre, et les peintres de ce pays ont dû être convaincus, de bonne heure, de la nécessité où ils se trouvèrent de chercher à donner plus de solidité aux matériaux dont ils se servaient. Ils paraissent avoir fait peu d'essais en peinture murale. Van Mander n'en mentionne aucune, et il reste peu de vestiges de ce genre. Le climat devait mettre obstacle à de pareilles peintures. Ils firent donc usage de la toile et

du bois; ils y appliquaient une détrempe ayant peu de corps, comme étant moins sujette à se gercer et à s'écailler, et, comme tous les anciens maîtres, ils terminaient en mettant une couche de vernis résineux, qui avait le double avantage de donner du ton et de la vigueur au sujet, en même temps qu'il préservait la détrempe des atteintes de l'air.

L'opposition remarquable qui existe entre les pâles carnations du tableau de Dijon et le coloris vigoureux des draperies, nous paraît résulter d'une autre singularité qui n'appartient pas exclusivement aux peintres des Pays-Bas, mais qu'ils pourraient bien avoir contractée de leur extrême variété de procédés. Il est assez probable que cette vigueur de ton si saillante dans les draperies, était le résultat de l'emploi de l'huile dans les parties du tableau. L'examen attentif du panneau du Saint-Sauveur, à Bruges, nous conduit à une conclusion tout à fait identique. Dans tous les détails de ce panneau, la détrempe employée est dure et manque de transparence, différant en cela de celle de l'école de Cologne, qui paraît tirer sa limpidité et son poli d'un amalgame de cire et de miel, et de celle de Gentile da Fabriano, qui sut donner à ses détrempes une douceur et un brillant qu'on rencontre rarement chez les Italiens, ses contemporains. Si quelque point de ressemblance peut rapprocher cette peinture de celle des autres écoles, on le trouvera dans les œuvres de Crivelli, Mantegna et des autres artistes de l'Italie septentrionale, qui paraissent avoir employé un amalgame d'une consistance et d'un aspect très-peu différents. Quant à l'emploi d'un vernis coloré par Broederlain, le fait paraît n'admettre aucun doute : les éraillures partielles que les panneaux ont subies, ont mis à nu de larges espaces où le vernis primitif a disparu, et par-

tout à ces endroits la couleur est terne et grise; de sorte que la vivacité des tons est, dans toutes les parties du tableau, en raison directe de leur conservation plus ou moins parfaite. L'usage de ce vernis coloré dans les tableaux de l'ancienne école flamande, et l'effet produit par sa disposition dans quelques parties de ce tableau, expliquent, jusqu'à un certain point, comment il se fait que tant de vieilles peintures de ce temps nous frappent par le ton gris et terne de leurs couleurs. C'est un effet naturel du temps; le vernis qui agissait comme glacis a été enlevé, et les couleurs ont naturellement perdu le ton qu'elles devaient posséder originairement.

Nous terminerons par quelques courtes observations ce coup d'œil sur les peintres qui précédèrent immédiatement Hubert, Jean et Marguerite Van Eyck.

Tandis que Broederlain enrichissait de ses peintures la chartreuse de Dijon, Jehan Malouel travaillait activement à la décoration des murailles.

Jehan Malouel paraît avoir été un badigeonneur de sculptures plutôt qu'un peintre. Nous savons déjà qu'il avait échoué dans l'entreprise de l'œuvre du sculpteur J. de la Baerse. Toutefois, il semble avoir mieux réussi dans d'autres essais : il enlumina et dora cinq retables en bois pour les chartreux de Dijon; il composa un panneau de la Vierge, avec saint Joseph, saint Pierre et saint Antoine, et il décora quantité de harnais de joute pour un tournois. Ce fut sous le premier des ducs français qu'il se livra à ces modestes travaux, dans lesquels il fut assisté par un peintre, nommé Hermann de Cologne [1]. L'avénement du duc Jean sans Peur lui valut de l'avancement, car on le voit figurer dans les

---

[1] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. III, table, pp. 551, 565.

comptes de ce règne en qualité de « peintre de Monseigneur, et varlet de chambre, » au salaire de 20 livres par mois [1]. Nous le retrouvons en 1406, à Paris et à Compiègne, peignant des harnais de joute pour le duc Jean [2], et, l'année suivante, en Bourgogne, employé aux travaux du couvent de Dijon [3]. En 1415, il eut l'honneur de peindre son maître, dont le portrait fut envoyé au roi de Portugal par un ambassadeur spécial [4]. A partir de cette époque, le nom de Jehan Malouel disparaît des comptes du duc, et il est remplacé par ceux de Henri Bellechose de Brabant, Jehan le Voleur et Hua de Boulogne, dont nous parlerons plus loin.

---

[1] Compte de la recette générale des finances de 1411-1412 : « A Jehan Malwel, paintre et varlet de chambre de Monseigneur le duc, IIIIXL livres qui deuz lui estoient pour ses gaiges qui sont de XX livres par mois. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, pp. 23-24.)

[2] Compte de la recette générale des finances du 6 novembre 1405 au 19 novembre 1406 : « A Jehan Malouel, paintre et varlet de Monseigneur, auquel Monditseigneur, en récompensation de ce qu'il avoit demouré devers lui à ses frais et despens tant à Paris comme à Compiègne, par l'espace de cinq mois, commencés au mois d'avril MCCCC et six, et fenis continuellement, tant pour aider à faire plusieurs harnois de joustes pour ledit seigneur et aucuns de ses gens, pour jouster à la feste des nopces de monseigneur le duc de Thouraine et de monseigneur le conte d'Angoulesme, nagaires faites audit Compiègne, comme pour plusieurs autres choses de son mestier que Monditseignenr lui fist faire, la somme de XL escus d'or. » (De Laborde, *Op. cit.*, Preuves, t. Ier, p. 17.)

[3] (De Salles), *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, etc.; Paris, 1729; in-4°, p. 161.

[4] *Ibidem*, p. 138.

CHAPITRE II.

HUBERT VAN EYCK.

Jean sans Peur, qui succéda à son père comme duc de Bourgogne, n'hérita pas de ce vif amour des beaux-arts, qui avait rendu ce prince célèbre. Pour payer ses dettes, il vendit de riches miniatures, des statuettes d'or et d'argent, et ne s'occupa guère d'attirer à sa cour quelque artiste qui pût surpasser Jean Malouel, dont le talent ne fut jamais que d'un ordre secondaire.

L'orgueil et peut-être l'affection filiale engagèrent cependant le duc Jean à ordonner qu'on élevât un monument convenable à la mémoire de son père, et les sculpteurs Claux de Vernes et Claux Sluter, exécutèrent un mausolée qui orna, pendant plusieurs années, la chartreuse de Dijon.

Un simple coup d'œil jeté sur les nombreuses figures

qui décorent ce monument, convaincra l'observateur le plus superficiel que les sculpteurs ne possédaient qu'à un faible degré le sentiment de l'art, quoiqu'ils aient montré du talent dans l'ensemble de leur ouvrage. En général, les figures auxquelles l'artiste a voulu imprimer un caractère de gravité et de mélancolie, représentent plutôt la douleur physique. Le corps est trop court, les attitudes sont mauvaises, en un mot, il y a peu de goût. En de pareilles mains, et sous la protection d'un souverain tel que Jean sans Peur, il était difficile que l'art fît des progrès. En effet, il resta presque stationnaire à Bruges et en Bourgogne, tandis que, dans le pays de Liége et dans la ville républicaine de Gand, les Van Eyck le firent fleurir.

La famille de Van Eyck était originaire du duché de Limbourg, sur les bords de la Meuse, où de nombreuses villes libres et puissantes, comme celles de Flandre, s'élevaient au milieu d'une prospérité croissante. L'art s'y propagea et y fit des progrès, puisant sa force et son expérience dans les derniers efforts des miniaturistes et des enlumineurs.

Dès le xve siècle, le duché de Limbourg avait envoyé à l'étranger des artistes, dont les noms sont conservés dans les annales des arts, et dont la réputation inspira les vers suivants à un chroniqueur de l'époque :

« Es hätte kein Maler zu Köln oder Mastricht,
(So gibt die Aventure bericht,)
Eine Kriegergestalt gemalt so schön,
Als der Knap zu Ross war anzusehn [1]. »

Un de ces artistes fut Pol de Limbourg qui, avec

[1] W. von Eschenbach, *Parcival Ritter gedicht;* Augsbourg, 1477; in-fol. (Plusieurs fois réimprimé.)

ses deux frères, entra au service de Jean, duc de Berry, grand protecteur des lettres et des arts, et qui, avec le concours de Charles VI, roi de France, son frère, reconstruisit le palais de Bicêtre, ancienne demeure de l'évêque anglais de Winchester.

Un manuscrit de l'historien Josèphe, à la bibliothèque nationale de Paris, est rempli de miniatures exécutées par les deux artistes belges. C'est malheureusement la seule preuve qui nous reste de leur talent [1].

Nous croyons que Hasselt, dans le Limbourg, est le lieu de naissance de Jean de Hasselt, peintre et *varlet* du comte de Flandre, et Liége vit naître Hennequin qui construisit la tombe de Charles V, à Rouen [2].

On ne trouve point de traces certaines de la famille des Van Eyck, avant Hubert qui illustra ce nom. Il naquit à Maeseyk en 1366 [3].

Joes Van Eyck ou Van Hyke et Marguerite Van den Huutfanghe, sa femme, dont les noms se trouvent inscrits au registre de la confrérie de Notre-Dame aux Rayons dans l'église de Saint-Jean à Gand, en 1391 [4],

---

[1] Pol de Limbourg fut au service du duc de Berry de 1400 à 1416. L'inventaire des biens délaissés par ce prince, en 1416, se trouve à la Bibliothèque de Sainte-Geneviève à Paris, et renferme le poste suivant, f° 267 v°. : « *Item*, un livre contrefait d'une pièce de bois paint en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuillez, ne riens escript, couvert de veluyau blanc à deux fermoers d'argent dorez, esmaillé aux armes de Monseigneur, lequel livre Pol de Limbourc et ses deux frères donnèrent à Monditseigneur aux estraines mil CCCC et dix ; prisé XL l. parisis. » — « *Item*, en une layette, plusieurs cayers d'une très-riches heures que faisoient Pol et ses frères, très-richement historiez et enluminées, prisées v^c livres. » (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, Preuves, t. Ier, introduction, p. CXXI. *Voy.* aussi de Laborde, *la Renaissance*, etc., p. 165.)

[2] *Ibidem*, p. XXII.

[3] Van Mander, *Op. cit.*, p. 199. — Van Vaernewyck, *Historie van Belgis ;* Gand, 1574 ; c. 47, p. 119.

[4] Carton, *les Trois frères Van Eyck*, p. 92. (*Annales de la Société*

sont probablement les plus anciens membres de cette famille. Hubert en devint un des confrères en 1412 seulement, et sa sœur Marguerite en 1418. Plusieurs écrivains ont supposé que Joes et Marguerite, sa femme, étaient parents d'Hubert, et prétendent que la famille était originairement établie à Gand; mais cette supposition paraît n'avoir d'autre base que le désir des Gantois de revendiquer, pour leur ville, la gloire d'avoir été le lieu de naissance de Jean Van Eyck. Il est beaucoup plus probable que Gand devint la résidence ordinaire des parents d'Hubert Van Eyck en 1391 ou même avant, lorsque le pays de Liége était très-agité par ses dissensions politiques.

Si l'on admet que Joes Van Eyck fut le père de Hubert, ce qui n'est nullement improbable, nous faisons remonter d'une génération, l'art de la peinture dans les Pays-Bas, et nous pouvons supposer que la peinture étant la profession des parents, ceux-ci l'enseignèrent à leurs enfants qui peu à peu lui donnèrent une plus grande perfection.

Les plus soigneuses recherches ne nous ont pas permis d'établir quelles furent les occupations d'Hubert Van Eyck, durant la longue suite d'années qui précéda son admission dans la confrérie de N.-D. à Gand. Seulement Van Mander nous apprend qu'il enseigna son art à Jean Van Eyck son frère, et qu'il peignit plusieurs tableaux à la détrempe, d'après l'ancienne méthode [1]. Il prit aussi certainement part à l'éducation de sa sœur Marguerite, et de son jeune frère Lambert, et probablement il contribua aux pre-

---

d'émulation de Bruges pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, t. V, 2e série.)

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, pp. 199-200.

miers essais pour mettre en usage la peinture à l'huile dans les Pays-Bas.

Nous traiterons plus longuement dans la vie de Jean Van Eyck la question de l'invention de la peinture à l'huile; cependant il est nécessaire de faire remarquer ici que la découverte attribuée à Jean Van Eyck eut lieu, d'après Vasari et Van Mander, en 1410, à une époque où Hubert était encore dans toute la vigueur de l'âge, et où Jean était encore fort jeune.

Selon toute apparence, Hubert n'eut à Gand aucun prince pour protecteur. Il ne reste point de traces de ses premières peintures, exécutées durant son séjour à Maeseyck, ou pendant sa résidence dans le pays de Liége.

Les révoltes et les ravages des villes du Limbourg qui s'ensuivirent, eurent naturellement le plus fatal effet sur les ouvrages d'art. Maeseyck, la ville natale d'Hubert, était située dans la partie la plus agitée du duché. Les vieux historiens l'appellent *ruydt Kempen land* [1], ou *Kempenia tetrarchia Brabantiæ et Limburgi.*

Hubert se trouvant, dès sa jeunesse, mêlé aux querelles de communes toujours en guerre l'une avec l'autre, subit sans doute l'influence de cet état de choses. De là provient, croyons-nous, la grande différence qui existe dans les événements de la vie des deux frères. Tandis que Jean Van Eyck vécut de la vie des cours, et était à la suite des princes, le nom d'Hubert ne se rencontre jamais sur la liste des *varlets* ni des courtisans.

Son genre de peinture porte le cachet d'un esprit libre et indépendant. Peut-être y manque-t-il de l'idéal,

---

[1] VAN VAERNEWYCK, *op, cit.*, c. 47, p. 119.

mais on y trouve la noblesse et la vigueur d'une nature énergique et fière. Hubert fut le peintre de la *commune*, Jean celui de la cour.

Hubert montre dans ses ouvrages un talent beaucoup plus viril que son frère, et il se servait en maître de la nouvelle méthode dont on attribue la découverte à son frère.

Parmi les nombreux artistes dont les tableaux prouvent l'étude approfondie de cette école, on ne peut se dissimuler que plusieurs donnèrent la préférence au style riche et puissant d'Hubert. Petrus Cristus fut un des premiers qui porta à Cologne le résultat de l'enseignement d'Hubert. Hugo Vander Goes suivit la même école, tandis que Justus de Gand propagea en Italie les principes du même maître. Les frères Van der Meire paraissent avoir travaillé sous la même inspiration, mêlée à d'autres principes qu'ils devaient probablement à l'ancienne école de Melchior Broederlain.

Le seul nom qui se rattache à celui d'Hubert, durant son séjour à Gand, est celui de Josse Vydt, seigneur de Pamele, allié par mariage à la célèbre famille de Borluut, que l'on rencontre dans l'histoire de toutes les dissentions politiques du pays. L'origine de la renommée de cette famille remonte à la bataille des Éperons d'or. Jean Borluut étant sorti de Gand avec ses troupes, la veille de la bataille, avait, par une habile diversion, puissamment contribué à la victoire, remportée au matin par ses compatriotes [1].

Sa race prospéra dans sa ville natale, et Jérôme Borluut remplit, durant plusieurs années, les fonctions

---

[1] VOISIN, *Guide de Gand*, 1831, p. 17.

d'*échevin de la keure* [1]. Cette riche et puissante famille fonda, en 1299, le couvent des Augustins, à Gand, et Jean Borluut y fut enterré. On lit sur sa tombe la pompeuse épitaphe suivante :

> Johannes jacet hic, miles fortissimus olim.
> De Borluut dictus, nullo certamine victus [2].

Josse Vydts, qui épousa Isabelle, la fille de Jérôme Borluut, fonda, à Saint-Bavon, une chapelle où furent déposés les restes mortels de la famille du fondateur [3]. Cette chapelle était ornée de nombreuses sculptures et de vitraux coloriés, où se trouvaient les armoiries des deux familles [4]. Il ne manquait qu'un tableau d'autel, et Josse invita Hubert à le peindre.

Gand possédait alors plusieurs peintres dans son enceinte, quoiqu'aucun n'eût autant de réputation que Van Eyck. Cette ville avait, ainsi que Bruges, une *gilde* ou association de peinture, dans laquelle on refusait d'admettre les artistes qui enluminaient les manuscrits *(verlichters)*, et dont quelques membres avaient déjà acquis une certaine renommée [5].

Willem Van Axpoele et Jean Maertins, passés maîtres *(vrie schilders)* étaient occupés, en 1419, à peindre *en bonnes couleurs à l'huile, sans mélange de substances corrosives* plusieurs tableaux importants pour l'hôtel de ville [6]. Jean Van Coudenberg et Marc Van Gestele ornaient, en 1430, l'église de Ruysselede, de la

---

[1] SANDERUS, *Flandria illustrata*, t. Ier, p. 319.
[2] VOISIN, pp. 211-212.
[3] VOISIN, p. 187. — WAAGEN, *Ueber Hub. et Joh. V. Eyck*, in-8°. Gand, 1825, trad. de M. de Bast. Note.
[4] Vydts porte d'or à deux faces échiquetées d'azur et d'argent, de deux traits. Borluut d'azur à trois cerfs passants d'or.
[5] DIERICX, *Mémoires sur la ville de Gand*, in-8°. Gand, 1814-1815, t. II, p. 112.
[6] *Ibid.*, t. II, p. 73.

représentation de quatre grands prophètes, *au vif*, de la Mort de la Vierge, de Notre-Seigneur, du Dernier Jugement, et du Baptême du Christ, lesquelles œuvres ils s'étaient engagés à peindre pour 11 livres [1]. Le même Marc fit encore un tableau, en 1445, pour l'église de Saint-Martin, à Courtrai. Nabur Martins exécuta un Dernier Jugement, en 1444, pour un certain Lievin Sneevoet, et plus tard un autre tableau pour l'église de Lede.

Cleerbout Van Wytevelde peignit un grand tableau d'autel pour l'église de Wachtebeke, et Saladin de Scoenere s'engagea, en 1434, à faire un tableau d'autel, à l'huile, pour la chapelle des Frères Mineurs, à Gand. C'était un tableau à volets, dont le panneau central représentait le *Christ à la croix* [2].

Ce ne sont là que des renseignements bien superficiels, mais nous n'en possédons pas d'autres.

Lorsque nous parlerons de Van der Weyden, nous indiquerons quelques coutumes curieuses relatives à ces anciens peintres.

Hubert Van Eyck ayant donc entrepris l'exécution de ce grand tableau d'autel, on lui conféra, pour lui faire honneur, et comme formalité préliminaire, le titre de membre de la gilde de Notre-Dame-aux-Rayons dans l'église de Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon) à Gand [3].

Le sujet qu'il choisit, comme le plus convenable pour sa chapelle, fut une suite de quelques-unes des scènes les plus remarquables de l'Apocalypse représentées sur un grand panneau à volets. Sur l'un on

---

[1] Diericx, t. II, pp. 111-115.
[2] *Ibid.*, t. II, p. 255.
[3] *Voy.* p. 29, note.

voit l'Apparition de l'Ange à la Vierge et à travers une fenêtre ouverte se déploie une perspective de la ville de Gand. Par suite de l'heureuse insouciance des écoles de cette époque pour la vérité historique, il ne doit pas sembler extraordinaire de voir l'envoyé céleste dans une chambre dont l'architecture et l'ameublement sont entièrement flamands, non plus que l'Éternel portant une tiare papale, ou Godefroid de Bouillon revêtu d'une armure du xve siècle. Les Gantois prétendent, peut-être sans grand fondement, que la vue de Gand, dans ce tableau, est prise de la fenêtre même de la maison qu'habitait Van Eyck, *Koey-straet*, n° 26, où, en conséquence on a placé des portraits-médaillons des deux frères.

Hubert laissa inachevé l'Agneau mystique. Il n'avait encore terminé que la partie supérieure du tableau, lorsqu'il mourut en 1426 [1]. Il fut enterré le 18 septembre dans un caveau de la chapelle des Borluut et des Vydt [2]. Son épitaphe en vers flamands que cite Van Mander, donne une idée du caractère du peintre et de son époque. En voici la traduction :

« Que je vous serve de leçon, ô vous, qui portez ici
« vos pas ; je fus jadis tel que vous, et suis maintenant
« enseveli sous la terre que vous foulez. L'art des
« médecins ne servit à rien ; lorsque la mort arrive,
« le talent, les honneurs, la sagesse, les richesses et la
« puissance passent sous le même niveau. Mon nom
« était Hubert Van Eyck ; je sers maintenant de pâture

---

[1] Le registre de la taxe payée par les étrangers à la ville de Gand, porte que VI sols furent payés cette année par les héritiers d'Hubert : *Van den hoire van Lubrecht van Eyke, vi s. g.*, ce qui prouve, de plus, que cette famille n'était pas originaire de Gand.

[2] SANDERUS, *De Brug. erud. clar.*, lib. 1, p. 39 : « Decessit Gandavi, et sepultus in latere sinistro anterioris partis ecclesiæ S. Joh. Bapt. »

" aux vers. Jadis renommé pour mon talent de peintre ;
" maintenant cette réputation ne sert à rien. Ce fut en
" l'année de Notre-Seigneur mil quatre cent vingt-six,
" le 18 du mois de septembre, que je rendis mon âme
" à Dieu, au milieu des souffrances du corps. Vous
" qui aimez l'art, priez Dieu pour moi, afin que je
" puisse être admis en sa présence. Évitez le péché,
" suivez le chemin du devoir, car vous devrez me
" suivre tôt ou tard. "

Van Vaernewyck [1] nous apprend que l'on sépara du corps le bras de Van Eyck qui avait si admirablement manié le crayon et le pinceau, qu'on l'enferma dans une boîte, et qu'on le suspendit au-dessus du portail de Saint-Bavon, où il se voyait encore au XVIe siècle.

---

[1] *Historie van Belgis*, p. 119.

CHAPITRE III.

JEAN VAN EYCK.

Il y a tout lieu de croire que Jean Van Eyck naquit entre 1382 et 1386, à Maeseyck, où sa famille résida d'abord [1].

Sa première éducation lui fut donnée par son frère aîné qui lui enseigna le dessin, la peinture et la chimie, tout ce que l'on enseignait dans les anciennes écoles de peinture en Flandre, en Allemagne et en Italie.

---

[1] Van Vaernewyck et, après lui, Van Mander décrivent deux figures dans le tableau de l'Agneau pascal, à Gand, qu'ils prétendent être les portraits des deux frères Van Eyck. On les a toujours regardés comme tels, car Lampsonius les a gravés, dans cette conviction. Il paraît y avoir entre eux une différence d'âge d'une vingtaine d'années. Jean, dit Van Mander, était plus jeune que son frère, mais celui-ci mourut plus âgé. Hubert mourut en 1426, âgé de soixante ans. Jean mourut en 1440-1441, et doit par conséquent être venu au monde avant 1382. S'il était né en 1382, il serait parvenu à l'âge de cinquante-neuf ans; de cette manière il serait mort moins âgé que son frère.

Facio nous apprend que Jean s'appliqua aussi à la géométrie, et était fort instruit en littérature. Il devint habile, dit cet auteur [1], dans la manipulation des couleurs, par les exemples de Pline.

Son premier protecteur et ami fut Jean, évêque de Liége, prélat dont le règne fut court et rempli de troubles. Van Eyck était à peine sorti de l'enfance, lorsqu'expira le prédécesseur de ce Jean, Arnold de Hornes. Wenceslas, qui appuyait la maison de Hornes, était à cette époque empereur d'Allemagne. Albert de Bavière, fils du vieil empereur Louis V, et comte de Hainaut, de Hollande et de Zélande, était un formidable antagoniste des prétentions de cette maison de Hornes, et il était secondé par Jean de Bourgogne qui avait épousé sa fille. Albert l'emporta et il réussit à faire nommer son second fils Jean, à l'évêché de Liége, en 1390. Ce fut l'origine d'une profonde dissension entre les deux maisons. Jean de Bavière avait alors dix-sept ans, ne recherchait que les plaisirs, et était incapable de remplir une place qui exigeait de la vigueur de caractère, du calme et de la réflexion. C'était un enfant dont on avait fait un prince-évêque, et son administration fut orageuse, comme celle de tous ces princes-évêques. Les chanoines de Saint-Lambert, sorte de sénat composé de laïcs, contrôlaient l'évêque et maintenaient le peuple dans la sujétion. Celui-ci ne manquait jamais l'occasion de se révolter lorsqu'il espérait pouvoir le faire avec impunité. La juridiction de l'évêque s'étendait le long de la Meuse, sur Maestricht, Hasselt et Ruremonde, jusqu'à Huy, Namur et Dinant. Or, comme ces villes contestaient à tous moments l'autorité de l'évêque, ce prince était fré-

---

[1] Facius (Bart.), *de Viris illustrious*, in-4°; Florence, 1745; p. 46.

quemment obligé de les réduire à l'obéissance par la force des armes. Durant ces absences, le peuple de Liége suivait assez souvent l'exemple des autres villes, et lorsque l'évêque avait vaincu ceux de Huy et de Tongres, il devait quelquefois, à son retour, se rendre maître de sa propre ville révoltée [1].

Aucun des princes-évêques de Liége ne paraît avoir été aussi détesté que le jeune et gai, mais cruel Jean de Bavière, de 1390. Nous eussions désiré qu'il eût été meilleur, ne fût-ce qu'à cause de la protection qu'il accorda à Jean Van Eyck. Nous ne savons quand ni à quelle occasion elle commença, ni si le peintre suivit la fortune de l'évêque durant ses premières vicissitudes. Qu'il nous suffise de savoir que Van Eyck devint peintre et *varlet de chambre* de Jean de Bavière.

En acceptant la mitre, il avait promis d'entrer dans les ordres, mais il différa si longtemps de remplir cette promesse que le peuple de Liége en prit occasion pour le déposer.

Ils choisirent le temps où il était engagé dans une expédition contre la ville de Huy, pour mettre en sa place un évêque de la maison de Hornes. L'opportunité était favorable, car, précisément alors, il y avait un antipape à Avignon; et comme le pape de Rome appuyait Jean, l'antipape prit le parti de de Hornes.

Jean se réfugia à Maestricht et y fut bientôt assiégé par les Liégeois. Une guerre s'ensuivit, et, en 1408, le jeune évêque, aidé par Jean, duc de Bourgogne, et par son frère Guillaume, comte de Hainaut fut assez heureux pour gagner une bataille décisive à Othée,

---

[1] Sur Jean de Bavière. *Voy.* FOULLON, *Historia Leodiensis*, in-fol.; Liége, 1730; *Chroniques d'*ENGUERRAND DE MONSTRELET, in-fol.; Paris, 1595; POLAIN, *Histoire de l'ancien pays de Liége*, in-8°; Liége, 1844-1847.

près de Maestricht, par suite de laquelle le nouvel élu et son fils furent tués, et la maison de Bavière réintégrée dans ses droits sur Liége. Ce fut à cette bataille d'Othée que Jean de Bourgogne obtint le surnom de *sans peur*, tandis que l'évêque fut surnommé *sans pitié*, en faisant tuer de sang-froid, hommes et femmes, en rentrant à Liége.

Durant les neuf années suivantes, l'évêque Jean régna paisiblement dans sa capitale. C'est peut-être alors que Van Eyck devint son peintre, et le suivit à Luxembourg, où l'évêque abdiqua en 1417. Guillaume, comte de Hainaut, mourut en cette année, en laissant ses vastes possessions à sa fille Jacqueline. Jean sans Pitié résolut de priver sa nièce de cet héritage, lui fit la guerre pour arriver à ce but qu'il eût atteint, si elle n'avait épousé un prince de Bourgogne. La guerre, toutefois, dura une année entière, et Jean sans Peur envoya Philippe, comte de Charolais, son fils, pour tâcher de mettre la paix entre les deux parties. Cette mission n'eut pas de résultat; ce fut sans doute alors que Jean Van Eyck lui fut présenté.

L'ex-évêque de Liége, frustré dans ses désirs de priver sa nièce de ses droits, épousa la duchesse douairière de Brabant, tandis que Jacqueline épousa le duc régnant; ainsi la paix fut forcément rétablie entre eux. Il est naturel de supposer que ce fut à cette époque que Van Eyck peignit les portraits de Jacqueline et de Jean sans Peur. Le premier se trouve aujourd'hui à Copenhague, le second est perdu.

Sans doute que déjà alors la découverte de la peinture à l'huile avait été faite, et que plusieurs années auparavant on en avait discuté les mérites parmi les élèves de Van Eyck. On a beaucoup écrit sur ce sujet, et récemment sir Charles Eastlake a jeté beaucoup de

lumière sur ce sujet [1]. Il n'entre pas dans notre projet de discuter cette question amplement débattue en Flandre et en Allemagne. Qu'il nous suffise d'avoir fait remarquer que les plus anciennes écoles d'art avaient déjà employé l'huile pour peindre certaines parties de tableaux en détrempe, et se servaient de vernis à l'huile pour les préserver des atteintes de l'atmosphère. Nous nous contenterons de répéter le recit de Vasari sur lequel Van Mander fonde son histoire de la découverte de Jean Van Eyck :

« S'étant un jour, dit-il [2], donné beaucoup de peine « à peindre un panneau, il y mit un vernis, et l'exposa « à sécher au soleil, ainsi que c'était l'usage. Mais soit « que la chaleur fût trop forte, soit que le bois fût mal « joint ou pas assez sec, le panneau se fendit. Là « dessus, Jean voyant le grand dommage causé par le « soleil, se mit à réfléchir aux moyens qu'il pourrait « employer pour que pareil accident n'arrivât plus. »

Arrêtons-nous un moment pour faire remarquer que Vasari nous donne ici la preuve de l'emploi d'un vernis (probablement l'ancienne résine oléagineuse), sur un tableau à la détrempe. Nous savons que la coutume d'exposer les panneaux au soleil était générale chez les anciens peintres. Elle est suivie, même encore aujourd'hui, par quelques peintres Italiens, quoique le soleil soit bien plus ardent en Italie qu'en Flandre.

Vasari continue : « Van Eyck, mécontent non-seu- « lement du vernis, mais encore de la peinture en « détrempe, se mit à chercher le moyen de composer « une sorte de vernis qui pût sécher à l'ombre et le

---

[1] EASTLAKE, *Materials for a History of oil painting*; Londres, 1847.
[2] VASARI, *op. cit. (Antonello da Messina)*, t. IV, p. 74. — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 200.

" délivrât par conséquent du danger d'exposer ses " panneaux au soleil. "

De ce passage, il ressort que le peintre, selon Vasari, ne considérait pas seulement comme défectueux, le vernis, mais que la méthode même de la détrempe lui paraissait mauvaise; et que l'accident arrivé à son panneau pouvait être attribué à l'un comme à l'autre.

Vasari continue : " Ayant donc fait plusieurs essais, " il trouva à la fin que le mélange d'huile de lin et " d'huile de noix était ce qui séchait le plus vite, sans " l'aide de la chaleur. Il fit donc bouillir ces huiles " avec d'autres ingrédients, et inventa un vernis que " lui-même, aussi bien que tous les autres peintres, " désirait trouver depuis longtemps. "

On aurait tort de vouloir conclure de ce passage que la qualité siccative des huiles de lin et de noix fût inconnue à Van Eyck et au monde avant les expériences auxquelles il se livra, et il est presque impossible que Vasari ait eu l'intention de donner ce sens à sa phrase, lorsque nous savons qu'il connaissait parfaitement bien le traité de Ghiberti dans lequel il est affirmé que *Giotto peignait sur des murs, peignait à l'huile, et peignait sur des panneaux*[1].

Nous devons naturellement supposer aussi qu'il n'ignorait pas les travaux de Cennino Cennini, élève de Gaddi, qui écrivit en 1437 un traité sur la peinture, dans lequel plusieurs chapitres sont consacrés au sujet des huiles mêlées aux couleurs.

Vasari doit avoir voulu dire, non que Van Eyck découvrit les qualités de l'huile de lin et de l'huile de noix, mais bien qu'après plusieurs expériences, il trouva qu'aucune n'était plus dessiccative que celles-

---

[1] VASARI, *op. cit. (Comment. del Ghiberti)*, t. Ier, p. XVIII.

là, fait dont il n'était pas bien assuré jusqu'alors. Après leur avoir donné cette qualité au plus haut degré, il mêle les huiles à d'autres ingrédients, et obtient ainsi un vernis très-siccatif à l'ombre. Ce fut le premier pas; Vasari nous raconte ensuite comment il fit le second.

« Van Eyck continua à faire des essais de divers « genres et il s'aperçut qu'en mélangeant ces huiles « aux couleurs, il obtenait une peinture ayant beau- « coup plus de corps, qui non-seulement séchait bien, « pouvait supporter l'eau sans dommage, mais encore, « que le coloris acquérait plus de vigueur et avait un « certain lustre, sans l'aide du vernis. Ce qui parais- « sait encore plus étonnant, c'est que les couleurs se « mélangeaient beaucoup mieux qu'à la détrempe. »

Il est évident que dans ces dernières phrases sont condensées les expériences et les découvertes faites durant plusieurs années. La chose vraiment importante en tout ceci fut le mélange du nouveau médium avec les couleurs. Ce résultat est curieux, et peut-être que l'on n'y a pas fait une assez grande attention. Comme ce mélange donnait à la peinture des tons plus vigoureux, la nécessité de vernis *colorés* n'existait plus.

L'objet de Van Eyck qui était d'abord d'obtenir un vernis coloré plus dessiccatif, aboutit à découvrir un vernis incolore. La vigueur de ton qui était donnée à la peinture en détrempe par la dernière couche de vernis oléo-résineux, s'obtenait sans ce moyen. Ainsi, dès que l'huile fut mêlée aux couleurs, le vernis coloré devint inutile, et il fallait nécessairement le remplacer par un préservatif pur et incolore. Les études que fit Van Eyck doivent donc s'être tournées vers le moyen de purifier ce médium et de le rendre plus transparent. Il était évident que l'ancien vernis qui était étendu sur la détrempe avec une éponge, ou à la main, était beau-

coup trop visqueux pour qu'on pût s'en servir pour le mêler aux couleurs.

Par le nouveau procédé, la méthode des anciens peintres fut tout à fait changée, et au lieu de peintures à la détrempe, partiellement faites à l'huile, on fit des tableaux à l'huile dans lesquels on faisait parfois usage de la détrempe.

Il est inutile de parler des mélanges que Vasari dit avoir été faits par Van Eyck. C'étaient sans doute des substances résineuses dont il est impossible d'établir la combinaison, ni la nature.

Nous sommes arrivés maintenant au point contesté de la question. Quelle est la découverte due à Jean Van Eyck dans ces améliorations, et quelle fut la part qu'on peut en attribuer à Hubert?

Quoique Vasari et après lui, Van Mander, fixent la date des circonstances que nous venons de détailler, à l'année 1410, il faut admettre que le talent de la famille était connu longtemps auparavant, et que les expériences citées ci-dessus ont occupé plusieurs années. Il est probable qu'Hubert Van Eyck s'était de bonne heure appliqué à l'étude des moyens de préserver les tableaux de l'influence d'un climat très-variable, moyens imparfaitement connus des peintres qui précédèrent les Van Eyck et même de leurs contemporains.

En effet, la question avait été agitée en Allemagne et en Flandre longtemps avant qu'on s'en occupât en Italie. Le témoignage de Cennini, de Filarete et de Summonzio est en faveur de cette opinion, et les résultats obtenus en Flandre en sont pour ainsi dire la preuve.

Supposons toutefois pour un moment, que la date de 1410 soit exacte, et il est certain que ce fut vers cette époque que les améliorations en question furent

introduites, nous trouvons, deux ans plus tard, Hubert Van Eyck, plus âgé que son frère de près de vingt ans, à la tête d'une école de peinture à Gand, et mettant tous ses soins à donner à son jeune frère une éducation qui fît honneur à tous deux. D'un autre côté, Jean Van Eyck pouvait à peine avoir atteint sa dix-neuvième année, et peut-être même n'avait-il que quinze ans. Hubert, plein d'années et d'expérience, dirigeait son école et confiait sans doute la manipulation de quelques-uns de ses essais à ses élèves. Jean en faisait partie, et quoique jeune, il paraît qu'il était d'un esprit précoce, et assez versé, nous assure-t-on, dans l'étude des sciences. Mais l'intelligence directrice dans les expériences faites pour améliorer le système de peinture à l'huile, était celle d'Hubert.

La chimie formait une portion nécessaire des travaux journaliers des anciennes écoles artistiques, alors que les peintres devaient se procurer eux-mêmes les matières premières, puis les préparer pour l'usage qu'ils voulaient en faire. Sans aucun doute, Jean Van Eyck s'occupa de ces travaux, et apprit pratiquement à vaincre les difficultés et à compléter un système que le temps et l'expérience seuls pouvaient amener à maturité.

On doit se rappeler que le premier exemple de la nouvelle méthode, est un tableau par Pierre Cristus de l'année 1417, peint de manière à convaincre celui qui l'examine que l'artiste était un élève d'Hubert Van Eyck.

Si l'on suppose que les améliorations recherchées avec soin depuis longtemps, arrivèrent à leur terme en 1410, Cristus aurait eu cinq ou six ans pour se perfectionner dans leur application. Ce fut seulement en 1420 que la renommée de Jean Van Eyck, pour

sa découverte, s'établit [1]. Ce fut donc en cette année-là, et non plus tôt, qu'il assista à une réunion de peintres à Anvers, où il exposa un tableau représentant le *Sauveur*, et au sujet duquel il reçut des compliments unanimes, non-seulement à cause du mérite intrinsèque de l'œuvre, mais encore parce qu'il était peint à l'huile.

Toutefois, il est possible que l'admiration des peintres d'Anvers était due, moins à la nouveauté de la découverte, qu'à quelques améliorations notables introduites par Jean dans la nouvelle méthode de peinture à l'huile, et nous pouvons supposer en toute sûreté qu'après la mort d'Hubert, les difficultés pratiques de la question étaient résolues, et qu'à cause de cela, Jean Van Eyck fut regardé partout comme l'auteur de la découverte.

Les panneaux d'Hubert Van Eyck prouvent son évidente supériorité. Ce ne fut qu'après sa mort que Jean devint le premier dans son art. Lui-même admet ceci dans l'épitaphe de son frère que l'on trouve sur le tableau de l'Agneau mystique. Jean Van Eyck finit ce tableau laissé inachevé par son frère, et démontra ainsi lui-même son infériorité, par un contraste immédiat. Il n'existe aucune peinture de cette école qui possède autant de vigueur dans la conception et dans le coloris, que les parties exécutées par Hubert. D'un

---

[1] In 't jaer 1549 is er door den Antwerpschen adel eenen drinkbeker vereert aen deze school.... waerop verbeeld waren Jan Van Eyck, om te vereeuwigen dat het aen deze school was dat Jan Van Eyck in het jaer 1420, in eene vergadering een hooft toonde, door hem met olie vermengde verf gemackt, waer over hy gecomplimentert is geworden. (Extrait des registres de la confrérie de Saint-Luc, à Anvers.) — De Kirchhoff, *Notice sur l'Académie d'Anvers;* Anvers, 1824. *Voy.* aussi Michiels, *Histoire de la peinture flamande,* Bruxelles. 1845; t. II, p. 148.

autre côté, la méthode employée dans la peinture de ces panneaux prouve aussi que Jean Van Eyck s'était perfectionné dans la partie mécanique et chimique de son art. Ceux qu'il fit montrent, d'une façon incontestable, une plus grande connaissance de la fusion des teintes, plus de fini et de soin dans les détails, que dans l'œuvre de son frère. Les ombres y ont une teinte moins foncée et moins lourde; ce qui est une preuve du progrès qu'il avait fait dans la clarification de ses vernis. et il n'y a point de doute que ces améliorations n'aient été successives.

C'est peut-être pour ces raisons que Facio, l'ami et le serviteur d'Alphonse, roi de Naples[1], le nomme « le « prince de tous les peintres de son époque, et non-seu- « lement grand dans son art, mais encore savant en « géométrie et dans tous les arts auxiliaires de la « peinture, parce qu'il a découvert plusieurs choses « relatives à la propriété des couleurs, dont il avait « trouvé les éléments chez les anciens, par sa constante « lecture de Pline et d'autres auteurs. »

Il faut se rappeler que Facio était contemporain de Jean Van Eyck, dont il admirait sans doute les œuvres dans le palais de son maître.

Giovanni Santi, père de Raphael, composa une chronique en vers, dans laquelle il fait l'éloge suivant de Van Eyck[2] :

> A Bruggia fu tra gli altri piu lodato
> Il gran Jannes, e'l discepol Rugero.

Santi avait toute autorité pour parler sur cette

---

[1] Facius, *op. cit.*, p. 46.
[2] Ottobon. MSS. au Vatican, dans Pungileoni, *Elogio storico di Gio. Santi*. Urbino, 1822, pp. 72-74.

matière. Il vivait à Urbino, lorsque Justus de Gand, élève de l'aîné des Van Eyck, peignait pour le duc de Montefeltro. Filarete, l'architecte de Florence, dont le traité est conservé en manuscrit à la bibliothèque Magliabecchi, de cette ville, nous dit : « En Flandre « on peint très-bien à l'huile, mais ceux qui ont « employé cette méthode avec le plus de succès sont « Jean de Bruges et maître Ruggiero [1]. »

Filarete était aussi contemporain de Jean Van Eyck. Plusieurs auteurs flamands donnent le même témoignage. Marchant, dans sa description des Pays-Bas, écrivait en 1596, et conséquemment avant Van Mander : « Joannes Vaneichus summi nominis, qui primus oleo « ex lini seminibus extuso, cœpit picturæ colores « Brugæ miscere, ac perpetuare [2]. » Van Vaernewyck, auteur d'une histoire de Belgique, que nous avons déjà souvent citée, écrit dans le même sens, ainsi que Sanderus et le chroniqueur Opmeer.

La tradition nous a également conservé la réputation qu'il avait acquise pour son génie inventif en chimie. Le Vieil, peintre sur verre [3], nous apprend qu'il découvrit le secret d'une couleur à émail, appliquée au verre, et la méthode d'en enlever la surface colorée, de manière à obtenir un fond blanc, entouré de couleurs, sans introduire une nouvelle pièce de verre incolore. Cependant on peut douter que cette invention ait été faite par Van Eyck.

Dans l'intervalle, une époque était arrivée, comme nous l'avons dit, où le patronage de l'art ne pouvait rester plus longtemps confié uniquement aux princes

---

[1] Vasari, *op. cit. (Antonello da Messina)*, t. V, p. 99. L'ouvrage de Filarete fut écrit dans les années 1460 à 1464.

[2] Marchantius, *Flandria descripta ;* Anvers, 1596 ; in-8°, p. 132.

[3] Le Vieil, *l'Art de la peinture sur verre ;* Paris, 1774 ; in-fol.

et à la noblesse. Les riches corporations des villes de Belgique luttaient avec eux de splendeur et de luxe, et, dans ce but, protégeaient les beaux-arts, avec plus de vigueur et de constance que les princes eux-mêmes. Durant le XIVe et le XVe siècle, ces villes étaient parvenues à une immense prospérité commerciale. Les ports de Belgique étaient neutres, du consentement commun des puissances ; Gand et Ypres manufacturaient les produits importés à Bruges. Ici, les Anglais, les Français, les Italiens trafiquaient et échangeaient les diverses commodités de la vie matérielle, tandis que les beaux-arts, développés par l'accumulation des capitaux, rivalisaient avec les manufactures pour plaire au public et satisfaire ses goûts.

En même temps une classe moyenne s'élevait, dévouée aux besoins des nobles et des riches, assez puissante néanmoins pour conserver une position sociale et politique indépendante. Cette classe parvint à obtenir, tantôt par stratagème, tantôt par force, des princes auxquels elle était soumise, des concessions et des confirmations de priviléges extrêmement utiles au développement des arts.

A l'époque où nous sommes arrivés, la ville de Gand avait déjà perdu de sa puissance. Artevelde le jeune et Van den Bossche avaient contribué à ce commencement de décadence, par une résistance mal calculée à l'autorité. Jean sans Peur avait humilié l'orgueil de cette cité, et renversé en partie les murs qui la défendaient. Bruges, en ce temps-là, supérieure à Ypres, était ainsi parvenue à obtenir l'ascendant politique et commercial [1].

---

[1] « Pulchra sunt oppida Gandavum, Antverpia, Bruxella, Lovanium, Mechlinia, sed nihil ad Brugas. » (J. MARCHANT, *Flandriæ descriptio ;* Anvers, 1596 ; p. 77.)

Les anciens voyageurs qui ont décrit cette ville lorsqu'elle brillait de tout son éclat, pourraient à peine la reconnaître aujourd'hui. Les esprits contemplatifs peuvent encore être frappés d'une certaine grandeur dans ses monuments publics, et de cette beauté particulière que le temps imprime à ce qu'il laisse debout, mais ils doivent subir le pénible contraste de ses rues maintenant presque désertes et de ses canaux silencieux et sans mouvement. Le canal qui amenait les plus grands navires de l'Écluse jusque dans ses murs, est comblé. Les quais jadis encombrés des ballots de laine de l'Angleterre et des soieries de l'Orient, sont solitaires. Les Turcs, les Grecs, les Anglais, les Italiens ne se groupent plus sur leurs bords pour apprendre les nouvelles du monde. Le calme et le silence règnent seuls.

Hubert Van Eyck, avant de mourir, eut la satisfaction de voir que son jeune frère avait obtenu une position plus brillante à la cour de Bourgogne qu'à la cour de l'évêque de Liége. Philippe le Bon succéda à la souveraineté, après le meurtre de son père, et comme il aimait beaucoup les beaux-arts, il choisit notre peintre pour son *varlet de chambre*. La nomination, qui date de mai 1425, est faite en termes pleins d'éloge pour Jean Van Eyck, et le décrit comme un artiste qui non-seulement a déjà une haute réputation, mais dont les talents sont personnellement connus du duc. Ses appointements étaient fixés à 100 livres parisis par an, et une recommandation spéciale était faite aux trésoriers de payer très-exactement cette somme à deux époques déterminées.

Philippe [1] surnommé le Bon par ses contemporains,

---

[1] « A Jehan de Heik, jadis pointre et varlet de chambre de feu Monseigneur le duc Jean de Bayvière, lequel Monditseigneur, pour l'abileté

était peut-être l'homme d'état le plus habile de son temps. Très-versé dans toutes les subtilités de la politique d'alors, il était également un juge très-compétent en fait de beaux-arts. Il était fier avec ses supérieurs, mais bon et bienveillant pour ceux qu'il avait à son service. Les nobles de sa cour se plaignaient de ce qu'il écoutait souvent les conseils de ses *varlets* plutôt que des grands [1]; mais ceux qu'il employait lui étaient très-dévoués, et remplissaient les fonctions qui leur étaient confiées avec zèle et discrétion. Un de ses plus dévoués serviteurs fut Jean Van Eyck, dont il avait mis l'intelligence à l'épreuve dans plus d'une mission délicate et secrète. Comme nous l'avons déjà dit, le peintre quoique qualifié de *varlet*, avait une position très-honorable et était servi par des domestiques à la livrée du duc. Dans une ordonnance pour l'organisa-

---

et souffisance que par la relacion de plusieurs des es gens, il avoit oy et meismes savoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heik, icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émolumens accoustumez, et qui y appartiennent; et affin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de painture toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui, sur sa recepte générale de Flandres, la somme de c livres p., monnoie de Flandres, à deux termes par an, moitié au Noël, et l'autre moitié à la Saint-Jehan, dont il veult estre le premier ensuivant, et ainsi d'an en an, et de terme en terme, tant qu'il lui plaira, en mandant aux maistres de son hôtel et autres ses officiers quelconques, que d'icelle sa présente retenue, ensamble des honneurs, prérogatives, drois, prouffis et émolumens dessusdiz, facent et laissent ledit Jehan paisiblement joir, sans empeschement ou destourbier ; mandant en oultre à sondit receveur général de Flandres présent et à venir, que ladicte somme de c livres p. par an il paye, baille et délivre chacun an audit Jehan son pointre et varlet de chambre aux termes dessus déclairez, comme de tout ce que dit est puet plus à plain apparoir par lettres patentes de mon avantdit seigneur sur ce scellées et ordonnées en sa ville de Bruges, le XIXe jour de mai, l'an mil CCCCXXV. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 206.)

[1] « Avoit de condition encore qu'en chambre se tenoit clos souvent avec valets et s'en indignoient nobles hommes. » *(Esloge de Chastelain*, dans Buchon, *Collection de documents*, etc., t. XLII, p. 29.)

tion de sa maison, le duc Philippe s'exprime ainsi : « Monseigneur le duc aura des varlets de chambre « tels qu'il luy plaira, lesquels serviront à tour, à cha- « cune fois trois, avec le premier varlet de chambre, « et seront contez, chacun d'eux, deux chevaux à « gages, et un varlet à livrée [1]. »

On voit ici distinctement la différence entre un varlet et un varlet à livrée, et cela prouve que quoique Van Eyck n'eût point de titre, ses fonctions auprès du souverain n'étaient pas d'un ordre inférieur.

La première mission importante de Van Eyck eut lieu au mois d'août 1426 [2]. Il serait oiseux de rechercher quelle pouvait être cette mission secrète. Il suffit de la mentionner. En octobre de la même année il revint de ce voyage [3], et en 1428, il alla en Portugal.

Philippe avait été marié deux fois, et avait successivement perdu Michelle de France, sa première femme,

---

[1] « A Johannes de Eik, varlet de chambre et peintre de Monditseigneur, la somme de 91 livres 5 sols, du prix de LX gros, monnoye de Flandres, la livre, laquelle du commandement et ordonnance de Montdiseigneur leur a esté paiée, baillée et deslivrée comptant, tant pour faire certain pélérinage que Monditseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont autre déclaration il n'en veut estre faite, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret que semblablement il lui a ordonné faire en certain lieux, que aussi ne veult aultrement déclarer. Donné à Leyden, le XXVIe jour d'aoust l'an MCCCCXXVI. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 225.)

[2] Ordonnance faitte par monseigneur le duc de Bourgongne par l'advis de son conseil sur le réglement de son hostel en l'an MCCCCXXVI à Bruges le 14 décembre. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. XL.)

[3] « A Johannes de Eick, varlet de chambre et peintre de Monditseigneur, la somme de 360 livres, du prix de XL gros, monnoie de Flandres, la livre, laquelle Monseigneur lui a ordonné estre baillée comptant pour certain compte, traittié et appointement fait avec lui pour la parpaye de tout ce qu'il lui peut estre deu à cause de certains loingtains voyaiges secrets que Monditseigneur lui a pieça ordonné faire en certains lieux, dont il ne veult autre déclaration estre faite. Donné à Bruges, le XXVIIe jour d'octobre l'an mil CCCCXXVI, garny de quittance dudit Johannes. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 242.)

et Bonne d'Artois, la seconde. En 1428, André de Thoulongeon, qui avait été trésorier de Jean sans Peur, fut envoyé en Espagne pour obtenir la main d'Isabelle d'Aragon, et ne réussit point en cette mission. Il se rendit alors en Portugal, d'où il envoya à son maître une si brillante description des attraits d'Isabelle de Portugal, que celui-ci désira l'obtenir en mariage. Hue de Lannoy, seigneur de Saintes, et le sire de Roubaix, tous deux confidents et amis de Philippe, furent choisis comme ses ambassadeurs, et furent accompagnés par Jean Van Eyck, chargé de faire le portrait de la princesse, et de le transmettre au duc. Ils s'embarquèrent à Bruges, en 1428, et le mauvais temps les força d'aborder sur les côtes d'Angleterre. Successivement ils entrèrent dans les ports de Sandwich, de Plymouth et de Falmouth, et enfin abordèrent heureusement à Castrées le 18 décembre. A Lisbonne les négociations ayant eu un plein succès, Van Eyck peignit *bien et au vif*, le portrait de la jeune Isabelle, et le transmit à Bruges, au mois de février suivant.

La mission terminée, il accompagna les ambassadeurs dans une excursion à travers le Portugal et l'Espagne, visita la Galice et la Castille, s'arrêta à l'Alhambra, et reçut une réception brillante dans ces contrées. C'est sans doute à cette époque que fut exécutée *la belle portugaise* [1]. Trois mois furent consacrés à ce voyage de plaisir; puis les envoyés retournèrent porter l'assentiment de leur maître à ce mariage. Il eut lieu par procuration, en juillet, et les fêtes et réjouissances durèrent jusqu'en septembre, puis la

---

[1] De Laborde, *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche*, dans la *Revue archéologique;* Paris, 1850, in-8°. Ce tableau existait encore en 1524.

fiancée s'embarqua accompagnée par son frère et une suite magnifique.

Une tempête plus violente que celle qui avait assailli la flotte à son premier voyage, arrêta quelque temps sa marche vers la Flandre. Pendant quarante jours, les navires furent chassés le long des côtes de l'Espagne, et ce temps indisposa tellement le sire de Roubaix qu'il arrêta la flottille pendant quinze jours dans le petit port de Ribadeo en Galice. Alors ils remirent à la voile; les navires furent dispersés par les vents, et l'Infante, accompagnée par deux vaisseaux seulement, fut forcée d'aborder à Plymouth, d'où, à grande peine, elle arriva à Bruges le jour de Noël.

Les cérémonies du débarquement se firent avec pompe. Les marchands de Bruges déployèrent à l'envi toute la splendeur dont ils étaient capables. Les rues que traversa le cortége étaient décorées de tapisseries d'un travail magnifique. Soixante-quatre trompettes ayant leurs instruments faits d'argent massif, ouvraient la marche, et Marchant décrit les splendides costumes des députations et des corporations qui formaient le cortége [1]. Les cérémonies du mariage furent célébrées par des fêtes telles qu'on en donnait alors. Ce fut à cette occasion que le souverain fonda l'ordre de la Toison d'Or, et les sires de Roubaix et de Lannoy furent au nombre des premiers chevaliers [2].

Van Eyck reçut pour le portrait et pour certains services secrets [3] la somme de 150 livres, rétribution

---

[1] MARCHANT, *op. cit.*, p. 284.

[2] GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti Paesi Bassi ;* Anvers, 1567 ; p. 72.

[3] GACHARD, *Collection de documents inédits concernant l'histoire de Belgique ;* Bruxelles, 1833-34, in-8° ; t. II, pp. 63-91.

La mention de ses dépenses pour ce voyage, dans les comptes à Lille, porte : « A Johannes de Eck, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur que icellui seigneur luy a donné tant pour considéra-

de ses talents non-seulement en peinture, mais encore en diplomatie.

Les derniers voyages pour services secrets eurent lieu en 1431, lorsqu'il se rendit au palais du duc, à Hesdin où il avait été subitement appelé [1]; en 1434, lorsqu'il fit un voyage pour le duc et la duchesse [2]; et en 1436 lorsqu'il prit avec lui 720 livres dont il n'en dépensa que 360 [3].

La bienveillance de Philippe pour Van Eyck, et même sa familiarité avec le peintre, se montrèrent en plus d'une occasion. Pendant qu'Hubert vivait à Gand, Jean avait une maison à Bruges dont le duc payait le loyer [4]. Lorsque la pénurie où se trouvait le trésor

---

ration des services qu'il luy a faiz, fait journellement et espoire que encore fera ou temps à venir au fait de sondit office, comme autrement, comme en récompensacion de certains voyaiges secrez que par l'ordonnance et pour les affaires d'icellui seigneur il a faiz, et du voyaige qu'il fait présentement avec et en la compaignie de monditseigneur de Roubais, dont il ne veult aucune déclaration estre faite, comme appert pour la quittance sur ce : VIII^VX liv. » Compte de la recette générale des finances de 1428. (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne,* Preuves, t. Ier, p. 251.)

[1] « A Johannes Deik, paintre, que Monseigneur a semblablement ordonné luy estre baillié et délivré comptant, pour estre venu par son commandement et ordonnance, dès sa ville de Bruges à Hesdin, devers lui, auquel lieu il l'avoit mandé pour aucunes besognes èsquelles il le vouloit employer. Pour ce et pour son retour, comme appert par sa quittance sur ce rendu : XIX fr. » Compte de la recette générale des finances de 1431. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 257.)

[2] « A Johannes Van Eych que Monditseigneur lui a donné, pour composicion à lui faictes pour plusieurs journées par lui vacquées par l'ordonnance et commandement de Monditseigneur et de madame la duchesse, pour les besongnes et affaires plus à plain contenues en sa quittance sur ce faite . LXXVI livr. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 339.)

[3] « A Jannes Deick, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur pour aller en certains voyaiges loingtains et estrangères marches où Monditseigneur l'a envoié pour aucunes matières secrettes, dont il ne veult aultre declaration estre faicte . VII^c XX fr. » Compte de la recette générale des finances de 1436. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 350.)

[4] « A Miquiel Ranary pour le louage d'une maison en laquelle Johannes de Eck, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur a par l'ordonnance et commandement d'icelui seigneur demouré par deux années, finissant au jour Saint-Jehan-Baptiste dernier passé,

obligea Philippe à cesser le payement des gages de ses serviteurs, il fit une exception pour Jean Van Eyck, par lettres spéciales [1].

Le duc était dans l'habitude de visiter de temps en temps l'atelier du peintre, où sa visite était regardée comme un grand honneur. Héritier de la munificence de son père et de son aïeul, il distribuait généralement en ces occasions aux élèves de Van Eyck, tout l'argent que contenait sa bourse [2]. Le peintre lui-même participait parfois à ces libéralités, nonobstant ce qui lui était payé pour son travail et pour ses émoluments [3].

---

comme appert par quittance dudit Michiel, et certification de Monseigneur de Croy, sur ce : XLVI fr. IIII s. » Compte de la recette générale des finances de 1428. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 255.)

[1] « A Jean de Heick, pointre et varlet de chambre Monseigneur le duc, lequel icelluy seigneur a retenu au gaiges de c livres parisis, monnoie de Flandres, par an, et pour les causes contenues tant en ses lettres sur ce scellées, comme ou compte précédent, et lesquels gaiges Monditseigneur, nonobstant que par certaines ses ordonnances scellées le XIIIIe jour de décembre 1426, a entre autres choses révoqué les pensions et gaiges d'aucuns ses officiers et serviteurs qu'ils prenoient à luy,... toutefois son entencion n'est pas que èsdites ordonnances soit comprinse la pension que prenoit de lui sondit pointre, mais au regard de ce, veult et ordonne que les paiements de ladite pension, d'aller en avant tant comme il lui plaira, soit entertennue ; en mandant à sondit receveur que icelle pension il paie aux termes accoustumés, qui sont moittié à la Saint-Jehan, et l'autre moittié au Noël, comme il appert par ses lettres patentes sur ce scellées et données en sa ville de Bruges, le 3e jour de mars Mil CCCCXXVII, servant tant pour ledit pointre comme pour la pension de la demoiselle de Berkin cy-après, etc. » Compte de la recette générale des finances de 1427. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 246.)

[2] « Aux varlets de Johannes Deyk, paintre, aussi pour don par Monseigneur à eulx fait quand Monditseigneur a esté en son hostel veoir certain ouvraige fait par le dit Johannes : XXV sols. » (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 266.)

[3] « A Johannes de Heecht, paintre de Monditseigneur, que icellui seigneur a donné pour considéracion des bons et agréables services qu'il luy a faitz de son mestier et autrement comme appert par sa quittance : XX l. » Compte de la recette générale des finances de 1427. (DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 390.)

« A Jehannes Eyk, varlet de chambre et paintre de Monditseigneur qui icellui seigneur luy a donné tant pour considéracion des bons et

Néanmoins, les trésoriers du duc négligeaient souvent de se conformer aux ordres qu'il donnait pour que l'on payât régulièrement son peintre. En deux circonstances nous trouvons qu'il les réprimanda pour cette négligence. « Considérant que le non payement de « cette pension pourroit faire que le peintre quittât « son service, ce qui lui (au duc) occasionneroit grand « déplaisir. »

En 1434, il exprima formellement son mécontentement à Dijon, par l'ordonnance suivante qui est fort curieuse :

« A nos amez et féaulz, etc., etc.

« Très-chiers et bien amez, nous avons entendu que faite difficulté de vériffier certaines noz lettres de pension à vie, par nous deues et ordonné à nostre bien amé varlet de chambre et paintre Jehan Van Eyck, pourquoy il ne peut estre payé de ladite pension et le conviendra à ceste cause laissier nostre service, en quoi prendrions très grant desplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grans ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy après et que ne trouverons point de pareil à nostre gré, ni si excellent en son art et science. Et pour ce nous voulons et expressément vous mandons, que incontinent cestes veues, vous vériffiez et intériniez vos dites lettres de pension et faites payer ledit Jehan Van Eyck d'icelle pension, selon le contenu de nos dites lettres, sans ce que plus vous en parliez ou arguez, ne y faites dilation, mutation, variation ou difficulté quelconque sur tant que vous doubtez désobéir et courroucier et

---

agréables services qu'il luy a faitz, tant au fait de sondit office, comme autrement, et pour le aidier et soustenir et à avoir ses nécessitez à fin plus honorablement il le puist devoir comme appert par sa quittance : c l. » Même compte. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 392.)

y faites tant ceste fois pour toutes, qu'il ne nous en conviengne plus rescripre; laquelle chose prendrions très mal en gré. Très chers et bien amez, le Saint-Esprit vous ait en sa sainte garde. Escript en notre ville de Dijon, le 13e jour de mars 1434. ROUSSEAU. Ainsi signé PHILIPPE [1]. »

Il ne paraît pas que Van Eyck ait, depuis lors, rencontré aucun retard dans le payement de sa pension. A son retour de Lisbonne, il s'établit définitivement à Bruges, et acheta du chapitre de l'église de Saint-Donat une maison située sur le *Torrebrugsken*, ou pont de la Tour, où il resta jusqu'à sa mort [2].

Le décès de son frère Hubert avait empêché l'achèvement du grand tableau de la chapelle de Saint-Bavon. Josse Vydt chargea Jean de finir l'œuvre.

On a beaucoup discuté sur la part qu'ont eue les deux frères dans cet immense travail. Les anciens écrivains cherchent à réclamer en faveur de Jean plus de talent et de réputation que n'en avait Hubert, et probablement que le renom qu'il avait acquis par son nouveau procédé de peinture, renom qui s'était répandu non-seulement en Belgique, mais encore en Italie et en Allemagne, contribua à diminuer l'éclat dont le génie d'Hubert était environné auparavant. Van Mander semble être tout à fait aveuglé sous ce rapport, et n'hésite pas à contredire la tradition générale, dans le but d'ajouter à la gloire de son protégé. Il dit en parlant du grand tableau de l'*Agneau mystique* :

---

[1] DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. LIII.

[2] Achetée en 1430, de Jean de Melanen. Comptes du chapitre de Saint-Donat. « Receptum anno 1440 in certis redditibus novi libri infra villam in officii Sancti Nicolai. Johannes Van Eyck xxx sol. par. » (CARTON, *les Trois frères Van Eyck*, dans les *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, série II, t. V, et tiré à part, p. 39.)

« Quelques-uns croient que Hubert seul commença « cette belle œuvre et qu'elle fut terminée par son « frère Jean. Je maintiens que tous deux y travaillè- « rent dès le commencement. » Dans ce jugement Van Mander a tort, et la tradition a raison, car une inscription qui demeura longtemps cachée sous une couche de couleur, a, depuis, été découverte et prouve qu'Hubert seul commença ce tableau. S'il était besoin d'autre témoignage, nous avons celui de Van Vaernewyck, qui remarque que *le célèbre peintre Hubert Van Eyck commença la peinture dans l'église de Saint-Jean* [1]. Il paraît à peu près certain qu'il était presque à moitié achevé lorsqu'Hubert mourut.

Quoi qu'il en soit, l'*Agneau mystique* demeura, pendant fort longtemps, dans l'atelier, et fut exécuté très-lentement dans la ville de Bruges [2]; sans cela, il serait difficile d'expliquer pourquoi ce tableau reste inachevé durant un aussi long intervalle. Des parties en furent, sans aucun doute, terminées avant le voyage de Lisbonne, et le reste, après le retour. Deux ou trois endroits semblent être d'une couleur plus chaude, et remplis de figures d'une teinte plus sombre que d'autres, tandis que, dans les fonds, les orangers et les palmiers sont fidèlement et élégamment copiés d'après nature. Il est vrai que les paysages furent toujours un des traits caractérisques des compositions de Jean Van Eyck, et en tous temps, ils ont été admirés pour la fidélité avec laquelle ils représentent la nature et pour leur perspective aérienne. Cette dernière qualité, dépendant bien

---

[1] Van Vaernewyck, *op cit.*, p. 109.

[2] Nul document ne nous informe si Jean alla à Gand après la mort de son frère. Nous savons seulement qu'il demeurait habituellement à Bruges, où peut-être furent peints les panneaux que l'on transporta ensuite à leur destination dans la chapelle de Josse Vydt.

plus du sentiment inné et de la perception des couleurs, que de l'observation des règles mathématiques, est certainement un des grands charmes des tableaux de Van Eyck.

Mais, quel que fût son mérite sous ce rapport, on ne peut le considérer comme l'inventeur de la perspective. Jean Van Eyck ne possédait pas complétement les règles de la perspective linéaire; cela devient évident si l'on examine ses figures qui sont remarquables, bien plus par le brillant du coloris, que par une parfaite intelligence des règles de l'ombre et de la lumière qui donnent le relief et la rondeur des formes. Ces règles étaient bien mieux connues et mises en pratique par Paolo Uccello, qui produisait par l'effet des lignes ce que Van Eyck n'obtenait que par la couleur [1]. Le premier alla jusqu'à présenter des raccourcis par les seules règles de la perspective [2]. Le second, en copiant la nature dans ses moindres détails, produisit des points de vue en perspective, dans lesquels le coloris est la principale illusion. Il n'y a pas d'exemple que Van Eyck ait peint des figures en raccourci qui soient conformes aux règles de la perspective; mais son

---

[1] Un exemple des progrès que la perspective avait faits en Italie, du temps de Van Eyck, se voit dans le livre de dessins de Jacopo Bellini, père de Gentile et de Giovanni Bellini, aujourd'hui au Musée Britannique. C'est de cet ouvrage que Von Rumohr dit, dans une lettre annexée au volume : « Jacopo fit faire de notables progrès à la pers-« pective; il est un des premiers qui l'appliqua aux figures nues. » Jacopo Bellini, nous avons à peine besoin de le faire remarquer, était contemporain de Jean Van Eyck.

[2] Vasari admirait, entre autres choses remarquables pour la perspective, dans les peintures d'Uccello, à Santa-Maria-Novella, à Florence, une figure de l'Éternel, qu'il décrit ainsi :

« Cette figure est une des plus difficiles à peindre de toutes celles que Paolo Uccello a exécutées, parce qu'elle est représentée la tête en avant et s'élançant vers le mur, avec tant de vérité et de vigueur de relief, qu'elle semble passer au travers et le diviser en deux. »

grand talent et sa profonde sagacité lui donnèrent une connaissance de la perspective aérienne, plus par une fidèle et rigoureuse observation de la nature, qu'à l'aide de la science. Il est même extrêmement douteux qu'il réduisit jamais la perspective à des règles géométriques. Selon toute probabilité, ses ouvrages furent composés sans qu'il possédât la perspective linéaire comme science exacte. Les tableaux de ses élèves confirment cette opinion; car, après sa mort, ils ne firent plus de progrès dans cette branche de l'art, et c'est à ce fait que nous attribuons le déclin de l'école flamande qui suivit immédiatement. C'est au contraire aux progrès de la perspective, comme science exacte, que les écoles italiennes durent de s'élever aussi haut. Le premier essai, dans cette direction, fut tenté par Stephano Fiorentino, élève de Giotto. Puis vint Paolo Uccello [1], contemporain de

[1] Paolo Uccello nous fournit un exemple tout à fait opposé à celui de Jean Van Eyck. Les œuvres de ce peintre sont pour la plupart exécutées en une seule couleur, une sorte de grisaille en terre verte. Quand il voulut faire du coloris, il n'y réussit que peu ou point. En effet, il manquait complétement du sentiment de la couleur ; il obtenait ses effets par des lignes tracées selon les règles de la perspective et par les gradations de la lumière et de l'ombre, c'est-à-dire le clair obscur.

On peut voir une preuve de ce que Vasari dit de ce peintre, dans les peintures existant encore au couvent de Sainte-Marie-Nouvelle. Vasari loue la science en perspective du peintre et dit qu'avant lui, cette science n'avait d'autres règles que le hasard, mais il critique sa couleur en disant qu'Uccello faisait les paysages bleus, les villes rouges et les fabriques de couleurs variées, selon son caprice, en quoi il a tort, dit Vasari, « car nous ne pouvons donner à une pierre une autre couleur que celle qu'elle a réellement. »

Vasari va plus loin, cependant. Il exprime plus clairement encore sa pensée quand il dit « que par une bonne combinaison des lignes, on peut donner une apparence de grandeur à un objet réellement petit, et que celui qui saura distribuer judicieusement les ombres et les clairs à leurs places respectives et avec leurs couleurs, pourra sans aucun doute, produire plus d'illusion, donner à ses peintures plus de relief et une plus grande apparence de vie et de réalité. »

Van Eyck; et Mantegna, quelques années plus tard, établit un système, incomplet sous plusieurs rapports, mais cependant assez développé pour que Pietro della Francesca en fît usage, et que fra Luca Pacioli en fît un corps de doctrine régulier. Vint ensuite Léonard de Vinci qui donna une plus grande perfection encore aux préceptes de cet art. En suivant les leçons de ces maîtres, les Italiens marchèrent rapidement dans la voie du progrès et se rendirent célèbres, tandis que les Flamands rétrogradèrent, parce qu'ils négligèrent ce grand art de la perspective.

L'*Agneau mystique* fut terminé en 1432, et l'on inaugura avec grande pompe la chapelle où devait être placé ce tableau. La cérémonie eut lieu au mois de mai, en présence d'une foule en admiration devant ce chef-d'œuvre. Le souvenir en fut consacré par l'inscription suivante sur le cadre :

PICTOR HUBERTUS E EYCK, MAJOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT; PONDUSQUE JOHES ARTE SECUNDUS
FRATER PERFECTIT JUDOCI VYD PRECE FRETUS
VERSV SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TVERI.

Ce chronogramme nous fait connaître que cette peinture fut achevée le 6 mai 1432 [1].

Van Mander qui n'avait pas vu cette inscription, suppose erronément que Philippe le Bon avait fait

---

Nous trouvons dans Paolo Uccello et dans Jean Van Eyck, séparément, les qualités dont la réunion donne à la peinture le relief et la vie. Dans Paolo, du relief sans couleur, dans Van Eyck, du coloris mais sans relief suffisant. Nous sommes d'accord avec Vasari en considérant Van Eyck comme le maître et le fondateur de la méthode moderne du coloris, et comme ayant surpassé tous ses contemporains sous ce rapport; mais en même temps, il faut regarder Uccello comme le grand promoteur de la perspective réduite à une science exacte.

[1] WAAGEN, *Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck*, traduite et annotée par L. DE BAST; Gand, 1825, in-8°; p. 27. M. de Bast découvrit cette inscription dans un recueil d'inscriptions formé par Christophe Van Huerne. Elle avait été recouverte par un barbouillage, et elle est maintenant rétablie par les soins de M. Waagen.

la commande de cette œuvre, quoiqu'il eût dû voir qu'il se trompait, en remarquant que les portraits des panneaux extérieurs n'étaient point ceux du duc de Bourgogne ni d'aucune de ses épouses. Le fait était par de Vriendt lorsqu'il composa les vers suivants :

Quos Deus ob *vitium* paradiso exegit Apelles
Eyckius hos *Vitii* reddidit ære patres.
Arte modoque pari pariter concurrere visi
Æmulus hinc pictor, fictor et inde Deus [1].

Un manuscrit de l'époque contient le récit de l'inauguration de ce tableau d'autel, et décrit l'immense concours du peuple présent à la cérémonie [2].

Hormis aux grandes fêtes, la vue du chef-d'œuvre était rarement permise au peuple, et « les seigneurs seuls, dit Van Mander, étaient à même de pouvoir offrir au gardien une rétribution suffisante pour être admis à le contempler [3]. »

Van Eyck avait d'autres patrons encore que le duc et Josse Vydt. Le principal d'entre eux, par ses richesses et son importance, était Rollin, chancelier de Philippe, d'une naissance obscure, mais très-habile en matière de finances. Il amassa une fortune de manière à exciter la jalousie de la cour, mais néanmoins il ne perdit jamais la faveur de son maître. Jean Van Eyck le peignit agenouillé devant la Vierge et le Sauveur. Rollin donna ce tableau à l'église d'Autun. Notre peintre ne dédaignait pas même d'exécuter les ordres de personnes bien inférieures en position. Au nombre

---

[1] VRIENTIUS dans SANDERUS, *De Brugensibus eruditionis fama claris ;* Anvers, 1624, in-4°; p. 39. Sanderus dit encore : « Triumphus agni cœlestis est qui Joh. et Hubertus ab Eyck pictorum coryphæi, Justo Vitio, domino de Pamele, patricio Gandavensi, pretium solvente, etc. » (*Flandria illustrata*, t. Ier, p. 239.)

[2] DE BAST. Note dans WAAGEN, *op. cit.*, p. 35.

[3] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 201.

de ceux qui figurent dans les comptes des trésoriers du duc, est un certain Jehan Arnoulphin, associé et facteur de Marc Guidecon, marchand drapier de Lucques [1]. Arnoulphin habitait Bruges, et Van Eyck fit son portrait et celui de sa femme. Le catalogue de la Galerie de Marguerite d'Autriche renferme une notice de ce tableau [2]. « Un grand tableau, qu'on appelle Hernoul le Fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donné à Madame par Don Diégo. » Mention en est aussi faite dans deux inventaires de 1516 et de 1524, et coïncide avec la description du tableau qui se trouve à la galerie nationale de Londres, mais les volets manquent. Toutefois, l'on a supposé, et avec quelque apparence de probabilité, que les portraits de la galerie nationale sont ceux de Jean Van Eyck et de sa femme. La ressemblance entre la figure de la femme et celle qui se trouve à Bruges, confirme cette supposition.

On doit aussi remarquer que le mariage de Van Eyck paraît avoir eu lieu vers 1434, date du tableau, car le 30 juin, nous trouvons que le duc de Bourgogne fut le parrain de sa fille. A cette occasion, le duc lui fit présent de six gobelets en argent [3].

---

[1] Recettes générales de Flandres. Archives de Lille. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 209.)

[2] Le Glay, *Correspondance de Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche;* Paris, 1839, in-8°; t. II, p. 478; — De Laborde, *Inventaire des tableaux de Marguerite,* etc. *(Revue archéologique;* Paris, 1850.)

[3] « A Jehan Pentin, orfévre, demourant à Bruges, la somme de 96 livres douze sols, du pris de LX gros, monnoie de Flandres, la livre, que deue lui estoit pour la vendue et délivrance de six tasses d'argent pesans ensemble douze marcs, du prix de huit francs ung sol le marc, lesquelles Monditseigneur a de lui fait prendre et achetter pour les, de par icellui seigneur, donner et présenter au baptisement de l'enfant Johannes Van Eck, son paintre et varlet de chambre, lequel il a fait tenir sur fons, en son nom, par le s' de Chargny, etc. » Compte de la recette générale des finances de 1434. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 342.)

Au nombre des derniers protecteurs de Jean Van Eyck, durant son séjour à Bruges, on doit compter Georges Van der Paele, Roger Van Meyer, chanoine et président du chapitre de Saint-Donat, pour lequel il peignit un tableau bien connu, le sire Van Leeuw, dont le portrait se voit encore à Vienne, et plusieurs autres personnes dont les noms ne nous ont pas été conservés. Selon Van Vaernewyck, la dernière œuvre qui occupa son pinceau, est un tableau d'autel qui lui fut demandé par l'abbé de Saint-Martin, à Ypres, et qu'il laissa inachevé [1].

Il mourut à Bruges, en 1440-41, et les registres du chapitre nous apprennent qu'il fut enterré dans le cimetière de Saint-Donat; que ses funérailles coûtèrent la forte somme de 12 livres parisis; que les sonneurs de cloches reçurent 12 sols parisis, et que le 21 mars 1441, son corps fut transféré du cimetière dans l'église même, à la requête de son frère Lambert, et placé dans un caveau près des fonts baptismaux. Son testament fut enregistré en 1442 [2].

---

[1] M. L. de Bast, dans ses notes sur l'ouvrage de Waagen, déjà cité, rapporte l'extrait suivant des Annales d'Ypres recueillies par la communauté des Frères gris : « Anno 1445, heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, 'twelcke 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. » Cette date de 1445 est probablement une erreur du moine rédacteur des Annales. Elle a porté certains auteurs à croire qu'un autre Jean Van Eyck, dont nous n'avons pas connaissance, vivait vers 1445.

[2] « Computatio Johannis Civis, canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis anno 1440, facta capitulo anno 1441.

Receptum ex sepulturis mortuorum et redemptione funeralium :

Item, pro sepultura magistri Johannis Eyck, pictoris, XII lib. parisis.

Receptum ex campanis mortuorum :

Item, ex campana magistri Johannis Eyck, pictoris, XXIII s. p. »

Ces renseignements ont été découverts par M. de Stoop, et publiés par M. Carton, *op. cit.*, p. 43.

« Eadem die (21 martii 1441), ad preces Lamberti fratris, quondam

Jean Van Eyck avait une sœur plus jeune que lui, du nom de Marguerite [1], mais elle resta avec son frère Hubert, à Gand, étudia et l'aida dans son atelier. Le même document qui nous apprend qu'Hubert appartenait à la confrérie de Notre-Dame de Gand, en 1412, fait mention de l'admission de sa sœur Marguerite, en 1418. Peut-être a-t-elle consacré son talent à la miniature plutôt qu'à la peinture, mais ses ouvrages ont péri, et son nom ne se rencontre sur aucun tableau de l'époque. Lucas de Heere et Van Mander disent que Marguerite mourut peu de temps après Hubert, et fut enterrée à côté de lui. Elle s'était tout entière dévouée à l'art, et ne fut jamais mariée.

La veuve de Jean continua pendant deux ans à habiter la maison du *Torrebrugsken*, et puis elle la vendit à un certain Herman Reysseburch qui, à son tour, la céda en 1477 à Gérard Pluvier; finalement la propriété fut transférée à la famille Serweytens qui, peut-être, la possède encore aujourd'hui.

Les comptes de la ville de Bruges font mention de la veuve de Jean Van Eyck, à l'occasion du payement de 2 livres pour une loterie qui se fit en février 1445. Elle mourut probablement vers 1448, lorsque sa fille Lyennie Van Eyck se retira dans un couvent de la ville de Maeseyck, où était né son père :

Johannis de Eyck solemnissimi pictoris, domini mei concesserunt quod corpus ipsius quod jam sepultum in ecclesie ambitu transferatur de licentia episcopi, et ponatur in ecclesia juxta fontes, salvo jure anniversarii et fabrice. » (Carton, *op. cit.*, p. 55.).

« Computatio Gualteri Diedolf, presbyteri canonici, de bonis fabrice ecclesie sancti Donatiani Brugensis anni 1442, facta capitulo anno 1440.

Receptum ex testamentis et legatis fidelium defunctorum :

Item, ex testamento Johannis Eyck, pictoris, XLVIII s. »

(Carton, *op. cit.*, p. 43.) Toutes ces notes sont extraites des actes capitulaires de l'église Saint-Donat, à Bruges.

[1] Van Mander, *op. cit.*, p. 199; — Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 119.

" A Lyennie (Liévine?) Van der Eecke, fille de Jehan
" Van der Eecke, dit G. Pousset, dans son compte de
" 1449, jadis painctre, valet de chambre de Mondit-
" seigneur, pour don que Monditseigneur lui a fait
" pour une fois, pour Dieu et aulmosne, pour soy
" aidier à mettre religieuse en l'église et monestère
" de Mazeck, ou pays de Liége : XXIIII fr. [1]. "

Lambert Van Eyck, dont le nom paraît dans les comptes de 1431, comme employé à certaine besogne pour le duc de Bourgogne [2], n'est plus mentionné après 1441. Il paraît donc que la famille du peintre disparut tout entière, quoique le nom de Van Eyck continuât à être porté par des personnes appartenant à la maison des ducs. On trouve, en 1427, un Jehan Van Heck, *escuier;* en 1434-35, un Hayne Van Heyk, marchand de chevaux; en 1435-36, un Henry Deick; en 1467, un Simon Van der Eyke, coutelier; puis encore des Pierre, Jean, Gérard, Engelbert, Michel, Jacques, Rodolphe et un second Henry Van Eyck [3].

L'abbé Carton, dont les laborieuses recherches ont été des plus utiles, a aussi trouvé fréquemment le nom de Van Eyck dans d'autres documents [4].

Dans les registres des marchands de livres et enlumineurs de Bruges, on rencontre un Claeys Van den Eyck, membre de cette corporation, en 1458-59; une femme Van den Eyke membre en 1478-79. M. Goet-

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 395-396.

[2] « A Lambert de Heck, frère de Johannes de Heck, peintre de Monseigneur, pour avoir esté à plusieurs fois devers Monditseigneur pour aucunes besongnes que Monditseigneur vouloit faire : VII liv. IX sols. » (Gachard, *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes de Flandres, à Lille;* Bruxelles, 1836, in-8°; p. 268; — De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 257.)

[3] De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. XXXVIII.

[4] Carton, *op. cit.*, p. 53.

ghebuer cite un Jan Van Hyke, receveur de l'hôpital de Sainte-Anne à Saint-Bavon, lez-Gand, en 1346 [1].

Il y a deux mentions de Jean Van Eyck qui n'avaient pas été citées jusqu'ici : l'une, d'une somme payée en 1432 [2], l'autre, d'un payement fait par lui à un enlumineur de Bruges, pour un manuscrit du duc [3].

L'épitaphe de notre peintre se lisait encore au XVIe siècle, sur un des piliers de l'église de Saint-Donat. Van Vaernewyck et Van Mander la rapportent comme suit :

Hic jacet eximia clarus virtute Johannes,
In quo picturæ gratia mira fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ talem nobis eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum ;
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum [4].

Annuellement on célébrait dans l'église de Saint-Donat des messes pour le repos de l'âme du peintre. Trois siècles après sa mort, cet usage existait encore au mois de juillet de chaque année : il ne cessa qu'à la révolution française. Ces messes produisaient un revenu annuel de 34 gros [5].

---

[1] CARTON, *op. cit.*, p. 93.
[2] DE LABORDE, *op. cit.*, t. Ier, p. 259.
[3] *Ibid.*, p. 358.
[4] VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 119 ; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 202.
[5] DELEPIERRE, *Galerie d'artistes brugeois ;* Bruges, 1840, in-8° ; p. 11.

CHAPITRE IV

TRAVAUX D'HUBERT ET DE JEAN VAN EYCK.

Malgré les nombreuses villes et les monuments sans nombre que renferment les Pays-Bas, il n'y a aucun pays du continent qui nous ait laissé aussi peu de traces des écoles de l'art qui y florissaient.

En Italie, les palais et les églises racontent l'histoire de la peinture. A l'époque du plus grand progrès de l'art, l'Italie divisée en petits États, possédait, dans chacune de ses villes, une école, où, à l'aide de quelques encouragements, se déployait toute l'énergie de l'artiste. Les maîtres seuls voyageaient de ville en ville, selon leur caprice, ou selon l'accueil que recevaient leur talent et leur réputation. Les tableaux qu'exécutèrent ces peintres, et les bâtiments qu'ils ont décorés, existent encore en grande partie. Nulle main sacrilége ou envieuse ne les a détruits. Et lorsque nous visitons les églises et les palais, dans l'ordre des écoles, leur pro-

grès, leur apogée et leur déclin se déploient devant nous, et se dessinent aux yeux de notre esprit. Il n'en est pas de même en Belgique. Les cités et les monuments ne nous offrent là que de faibles données pour l'histoire de l'art. Le despotisme étranger, les fureurs des guerres de religion, le fanatisme de sectes intolérantes ont pesé sur ce pays, détruit les jalons qui devaient nous guider, et fait disparaître nombre de tableaux.

L'art en Belgique est représenté par les églises et les hôtels de ville; il ne reste guère autre chose. Ce résultat peut être attribué à plus d'une cause.

Nous avons dit ailleurs que la peinture murale était peu connue et rarement mise en usage dans les Pays-Bas, tandis qu'en Italie c'était tout le contraire. Conséquemment, le sort des tableaux n'était pas essentiellement lié à celui des monuments. En Italie, pour détruire les peintures, il fallait renverser une église ou un palais. Les œuvres de Giotto ou de Simone di Martino devaient durer aussi longtemps que les murs qu'elles décoraient.

La seule ressource des Vandales de cette époque était le badigeonnage, qu'ils employèrent fréquemment. Mais en Belgique, les panneaux d'un tableau d'autel ou d'un palais de justice pouvaient être enlevés à volonté, et les toiles de Van der Weyden et de Van der Goes, peintes à la détrempe, et suspendues dans les églises et dans les cloîtres, étaient bien aisément enlevées. Aussi, dans les Pays-Bas, un très-grand nombre de tableaux ont disparu, et aucun des anciens peintres n'a eu plus de malheur, sous ce rapport, qu'Hubert Van Eyck.

Pendant des siècles, sa renommée a été éclipsée par celle de son frère Jean, qui fixa plus particulièrement

l'attention, à cause des améliorations qu'il introduisit par une nouvelle combinaison d'huiles et par de nouveaux vernis. Jamais il n'y eut plus grande injustice, car Hubert avait un génie supérieur, non-seulement à Jean, mais à tous les autres peintres des Pays-Bas. Ce qui le caractérise surtout, comme chef de l'école flamande, c'est son style sévère et la noblesse de l'expression. Sa grande qualité est le coloris, mais il lui manque l'idéalité. Le sentiment de gravité et de méditation qu'il donne à ses saints, n'est pas toujours accompagné de ce type de piété et d'élévation que l'Écriture Sainte sait inspirer. S'il avait été doué de la noble simplicité de quelques grands maîtres anciens, il n'eût pas surchargé les larges plis de ses longues draperies de tous ces ornements superflus. A ces exceptions près, il ne manque rien aux tableaux d'Hubert Van Eyck.

Bien peu de ses contemporains en Italie, et aucun dans les Pays-Bas, ne se sont montrés aussi habiles que lui en anatomie et dans la perspective de la figure humaine; mais, comme nous l'avons dit, là où il excelle surtout, c'est dans la couleur. Ses tableaux sont d'une touche puissante, vive et harmonieuse, et si ses élèves avaient été des Italiens et non des Flamands, si Venise et non Bruges ou Gand, avait été sa dernière résidence, il eût été le fondateur d'une école de coloristes. Mais la tendance au réalisme qui se fait remarquer dans ses œuvres, fut exagérée par ses élèves qui, cherchant la perfection bien plus dans un travail patient, que dans l'élan de l'inspiration, entrèrent dans une voie de décadence dont ils ne sortirent plus.

Les nobles talents déployés par Hubert méritaient de laisser plus de traces; mais, par suite des causes expliquées plus haut, il ne nous reste de lui qu'un seul

tableau authentique, et c'est celui de l'*Agneau mystique*, à Gand, dont les parties qu'il a peintes sont dispersées, les unes étant restées dans cette ville et les autres se trouvant à Berlin.

Cette vaste composition mérite toute l'admiration qu'elle a excitée en tout temps. Le tableau ne forme pas seulement par lui-même un ensemble harmonieux, mais encore, ayant été exécuté pour l'endroit où il se trouve, il s'harmonisait complétement avec tout ce qui l'entourait. Les chapelles et les églises étaient bien différentes alors de ce qu'elles devinrent peu de temps après ou de ce qu'elles sont aujourd'hui. Les murs étaient couverts de tapis, d'étoffes de diverse nature et de peintures votives; il n'y avait pas, comme aujourd'hui, d'espace vide [1]. La chapelle de Josse Vydt était destinée à recevoir une splendide œuvre de peinture, et il est impossible d'imaginer rien de plus beau qu'un grand retable ouvert, au moment où l'on célèbre la messe, sur un autel brillant de lumières, orné de fleurs, ou d'autres objets éblouissant les yeux, quoique tous ces ornements y aient été introduits plus tard.

Le sujet du tableau est grand et bien conçu, approprié aux sentiments populaires, et s'accorde parfaitement avec la ferveur et la foi de cette époque. Il est puisé dans l'Apocalypse, alors une source fertile d'inspiration pour les sculpteurs et les peintres. Dans la partie supérieure, on voit assis Dieu le Père, la tiare en tête, et levant les doigts pour bénir le monde. A sa gauche est saint Jean-Baptiste, et à sa droite, la Vierge Marie. A ses pieds, on voit l'Agneau mystique, et autour de l'autel, où il répandit son sang, se tien-

---

[1] VITET, *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*; Paris, 1845, in-4°, et atlas in-fol., p. 31.

L'AGNEAU MYSTIQUE.

Intérieur du Retable de Gand par Hubert et Jean Van Eyck.

LA VIERGE.

du Retable de Gand par Hubert Van Eyck.

L'AGNEAU MYSTIQUE.

Volets du Retable de Gand par Hubert et Jean Van Eyck.

nent les anges, les saints et les martyrs; puis les papes et les évêques, les saintes, les ermites, les pèlerins, les croisés et les héros des premières légendes chrétiennes, s'avançant tous pour adorer l'Agneau, convergeant tous vers un point central, à travers des paysages variés, les uns à pied, s'appuyant sur des bâtons, les autres à cheval, en simple tunique ou couverts d'armures.

Tandis que le peintre exposait ainsi aux regards du peuple les symboles du bonheur éternel, il n'hésita pas à montrer en même temps le châtiment. D'après l'usage antique, au bas de ce tableau d'autel étaient représentés les tourments de l'enfer. C'est ainsi que les anciens moines grecs peignaient ce sujet sous les portiques comme emblème de l'état malheureux de ceux qui étaient sortis du giron de l'Église, leur mère. Il y peignit aussi les Sibylles qui prédirent la venue du Sauveur, l'Annonciation et les Évangélistes, Adam, Ève, Caïn et Abel, afin de frapper l'esprit du spectateur en lui montrant l'énormité du péché mortel qui devait être racheté par le sacrifice de l'Agneau.

Les grandes figures de Dieu le Père, de sainte Marie, de saint Jean, celles d'Adam et d'Ève, toutes très-bien conservées, sont, sans aucun doute, le travail d'Hubert, et montrent les qualités aussi bien que les défauts qui caractérisent sa manière [1]. On n'oserait affirmer avec la même certitude que les deux groupes de choristes à droite et à gauche sont l'œuvre d'Hubert. Jamais saint Jean-Baptiste ne fut représenté avec une expression plus austère et sous une plus noble forme; jamais la Vierge ne fut peinte plus pensive et

---

[1] On remarque dans la figure d'Adam deux ou trois taches d'un ton plus clair que le reste du panneau. Nous croyons qu'elles ont été occasionnées par un essai de nettoyage.

plus pieuse. Ses longs cheveux flottant sur ses épaules, ses mains gracieuses tenant le livre ouvert qu'elle lit, ont une exquise élégance ajoutée à toute la vérité de la nature. La figure de l'Éternel est solennelle et mystérieuse, quoique l'artiste s'expliquant littéralement le texte de l'Écriture, ait surchargé ses vêtements de pierres précieuses. Le coloris est de cette touche brillante et vigoureuse qu'Hubert seul possédait. Les tons sont riches et foncés, et dégagés de toute apparence d'un labeur trop étudié. Le fond est d'or et recouvert d'inscriptions. L'on peut voir, dans la figure d'Adam, la connaissance approfondie du peintre en anatomie, et des principes de la perspective appliquée à la forme humaine. Quoique la figure, dans son ensemble, manque d'une certaine noblesse, la tête a de la dignité et le corps de justes proportions.

Ève n'est pas aussi bien réussie. La grande intelligence de l'artiste, pour exprimer la beauté des formes par les lignes extérieures, est remarquable dans la main et l'avant-bras, de même que dans la figure de la Vierge; mais la tête est trop grande, le corps penche légèrement en avant, et les jambes sont trop grêles.

Les mouvements divers des lèvres et des yeux dans les groupes des choristes sont pleins de naturel, mais dans certaines parties, le ton est moins puissant qu'il ne l'est d'habitude chez Hubert. Il est possible cependant que ce soit le résultat d'une restauration [1]. C'est à la même cause qu'il faut peut-être attribuer un léger effacement de quelques contours.

---

[1] Ces choristes ne s'harmonisent pas non-seulement avec les parties peintes par Hubert, mais même avec celles qui sont l'œuvre de Jean, telles que le panneau central et les volets des chevaliers et des pèlerins. Nous entendons ici par restauration, un procédé de nettoyage qui a affaibli des tons et effacé des contours.

La manière de Jean Van Eyck est plus particulièrement observable dans le panneau central où l'Agneau saigne sur l'autel. Carel Van Mander assure que c'est l'œuvre de Jean. Nous croyons que c'est aussi lui qui exécuta le reste des scènes extérieures et intérieures de ce tableau d'autel, à l'exception peut-être des évangélistes en grisaille, qui paraissent être l'ouvrage de ses élèves. Le grand talent de Jean Van Eyck se montre, tant pour le dessin que pour l'exécution, dans la pièce centrale et les volets de cette œuvre. Il s'y éleva presque au niveau de son frère aîné. Toutefois on y remarque encore, quoique d'une façon moins frappante que dans ses autres tableaux, combien il était moins savant en anatomie qu'Hubert. Les contours y sont plus faibles, les membres plus grêles, les mains plus petites et moins gracieuses, les draperies plus dures et plus anguleuses. Il faut néanmoins bien se rappeler que ces points de comparaison ne sont au désavantage de Jean Van Eyck, que lorsqu'on les applique aux œuvres des deux frères. Il est inutile d'ajouter qu'en ceci il surpasse de beaucoup ses élèves et les artistes de son école. Il était aussi moins grand coloriste que son frère, et il produisit rarement ces tons harmonieux si remarquables chez celui-ci. Il manquait de vigueur et de chaleur dans les ombres, et ne savait pas toujours assez bien cacher les traces de manipulation. Malgré tout cela, le tableau de l'Agneau mystique, qui n'est pas exempt de retouches plus ou moins adroites, est plein de vivacité et de puissance. Il est presque impossible de rendre complète justice à tout ce qu'il renferme de beautés, et il faudrait une grande puissance de description pour donner même une légère idée de ses perfections, pour faire comprendre la fervente piété qui animent ses saints, ses ermites et ses croisés, les

sentiments divers exprimés par le groupe éclatant que dirigent sainte Agnès et sainte Barbe, la beauté et la diversité des paysages, le fini des prairies et des fontaines jaillissantes, les innombrables fleurs qui donnent l'aspect d'un éternel printemps à toute cette scène, en un mot, le génie qui sut former un vaste et magnifique ensemble de tant de parties diverses.

Il serait peu juste d'établir une comparaison entre les portraits de grandeur naturelle de Josse Vydt et d'Isabelle Borluut, et les figures aussi de grandeur naturelle, dont nous avons parlé comme créées par le pinceau d'Hubert. Mais on ne saurait nier l'habileté de l'exécution dans ces portraits, leur puissance du clair-obscur — plus grande ici peut-être que dans aucune autre œuvre, — et, enfin, la largeur avec laquelle Jean Van Eyck a traité les draperies.

En établissant les distinctions ci-dessus dans l'œuvre des deux frères, nous nous sommes laissé guider uniquement par les traits caractéristiques du style de chacun d'eux. Quelques-uns des panneaux de la partie inférieure sont, comme nous l'avons indiqué, aussi vigoureusement peints que l'œuvre d'Hubert. On pourrait dire seulement que le plus jeune des frères se borna à terminer ce que l'autre avait laissé inachevé. Quant aux paysages, il y en a qui présentent des teintes beaucoup plus chaudes et plus méridionales que d'autres ; on peut supposer avec probabilité que Jean Van Eyck les exécuta après son retour de Portugal.

La première partie de ce chef-d'œuvre qui devint la proie des Vandales, fut le panneau représentant les tourments des damnés, lequel n'étant peint qu'en détrempe, avait été effacé par le lavage, avant l'époque même de Van Mander. Plus tard Schoreel et Lance-

lot Blondeel essayèrent de restaurer le grand tableau d'autel des Van Eyck en 1550, et d'après Van Vaernewyck, le nettoyèrent de façon à faire reparaître une partie qui avait presque disparu dans une croûte de poussière. Comme c'étaient des artistes de talent, cette restauration causa probablement peu de dommage. Elle reçut l'approbation des chanoines de Saint-Bavon qui firent don à Jean Schoreel d'une coupe en argent.

Philippe II roi d'Espagne, qui, durant les guerres civiles, dépouilla la Belgique de plusieurs de ses tableaux, se contenta d'une copie bien faite, qu'exécuta Michel Coxie, et pour laquelle celui-ci reçut 4,000 ducats, somme plus forte que celle que produisit l'original [1]. Il en existe encore une autre copie que celle de Michel Coxie.

Ce chef-d'œuvre échappa ensuite, par hasard, à la destruction des iconoclastes en 1566, et à l'incendie de 1641, mais il offensa la pudeur de Joseph II d'Autriche qui le vit durant une visite à la cathédrale, et fut choqué à la vue des figures nues d'Adam et d'Eve. En conséquence ce tableau d'autel demeura voilé aux regards du public depuis 1785 jusqu'en 1794, époque à laquelle une partie en fut enlevée par les amateurs de tableaux de la révolution française, mais rendus à l'église quelques années plus tard, à la conclusion de la paix. Néanmoins sous un ridicule prétexte de pudeur, les volets furent renfermés dans une cave, et à la fin ils furent vendus par un prêtre ignorant, pour une bagatelle, à M. Van Nieuwenhuys, auquel ensuite on intenta une action en justice pour les recouvrer. Ce moyen échoua, et ces volets furent livrés à M. Solly,

---

[1] VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 219 ; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 201 ; — GUICCIARDINI, *op. cit.*, p. 97.

amateur à Londres pour 4,000 livres sterling, et ce dernier les revendit au roi de Prusse [1]. Les panneaux où sont représentés Adam et Ève, sont les seules parties des volets conservés à Gand, où l'on peut les voir non sans difficulté, dans les dépendances de la cathédrale. Les dessins originaux d'Adam et d'Ève se trouvent à la collection de dessins du Louvre. Ils sont de petite dimension et sur papier. La figure d'Adam est un petit fac-simile de la peinture, celle d'Ève offre quelques différences; la tête est plus en profil; l'ensemble est une copie exacte d'un mauvais modèle. Derrière ce dessin, on voit la représentation d'un homme assis à un pupitre et écrivant; sur la même feuille de papier, il y a encore trois têtes de femmes, en bonnet, et d'après nature. Nous devons la découverte de ces dessins à l'activité de M. de Reiset, ex-conservateur des dessins au Louvre [2].

Hubert Van Eyck, par la composition de son grand tableau d'autel, créa un type de sujets que son frère imita et que ses élèves varièrent à l'infini. Il est étrange que, doué d'un aussi admirable talent, son nom soit demeuré aussi longtemps obscur. Quoique les tableaux des deux frères aient passé en Italie, où les marchands lombards, ces riches trafiquants du moyen âge, en firent commerce de bonne heure, avant que Jean eût introduit ses améliorations dans la pratique de l'art, le nom d'Hubert était néanmoins peu connu. Vasari l'ignorait, et n'en fit aucune mention dans sa première édition; il ne répara en partie cette

---

[1] Michiels, *op. cit.*, t. II, pp. 100 et suiv.

[2] La copie de l'*Agneau mystique*, vendue lors de la dispersion de la galerie de M. Aders, à Londres, se trouve en la possession du beau-frère de M. Green qui a une collection de tableaux à Hadley, près de Barnet.

négligence que dans celle de 1568, après que Lambert Lombard, peintre bien connu de l'école de Liége, et lié avec la plupart des hommes de lettres et des artistes de l'Europe, lui eut fait remarquer cette omission. Cette justice tardive ne parvint pas toutefois à lui donner le renom dont il était si digne. On peut voir un chef-d'œuvre qui lui est attribué par beaucoup de connaisseurs, à la galerie Bourbon de Naples, où le tableau est attribué à Colantonio del Fiore. Les rapports intimes qui existent entre les peintres flamands et napolitains est un fait bien connu.

Cette peinture, soi-disant de Colantonio, n'a pas de ressemblance avec ses autres ouvrages. Elle offre, au contraire, toutes les marques du génie des Van Eyck, et représente *saint Jérôme*, habillé en cardinal, la tête recouverte de la calotte rouge; il se penche en avant, et des deux mains essaye d'extraire une épine de la patte d'un lion. La scène se passe dans un cabinet d'étude, où tout ce qui est nécessaire pour écrire se trouve placé sur un pupitre, et de pesants in-folio remplissent les rayons d'une bibliothèque. Le lion est grandement dessiné, saint Jérôme est empreint du même genre de beauté et de noblesse que le saint Jean-Baptiste du tableau de Saint-Bavon. On peut aussi donner comme preuve de la manière d'Hubert le style simple et large des draperies, ainsi que le dessin parfait et les belles proportions des mains. Mais bien plus encore que tout cela, la sombre et puissante couleur du ton général de ce tableau rappelle de suite à l'esprit le genre du premier Van Eyck, tant il y a de vivacité et d'ampleur dans les détails [1].

---

[1] La première personne qui ait rapporté ce tableau à Hubert Van Eyck, est M. Waagen, qui, dans son ouvrage « *Ueber Hubert*

Un document curieux, découvert depuis peu, nous a mis sur la trace d'un autre tableau d'Hubert Van Eyck. Un auteur belge, M. Coremans, a publié les comptes de Blaise Hutter, premier varlet de chambre et secrétaire privé de l'archiduc Ernest, et l'inventaire des richesses laissées par ce prince, à sa mort, arrivée en 1595.

Dans cette dernière pièce on lit : Un tableau représentant « Sainte-Marie et l'enfant Jésus, près d'eux se « tiennent un ange et saint Bernard, par Rupert Van « Eyck. » C'est là probablement une œuvre d'Hubert, dont le nom aura été mal orthographié [1]. Aucun autre des tableaux qui sont venus jusqu'à nous, sous le nom d'Hubert Van Eyck, ne peut lui être attribué avec certitude; ce sont des productions d'un ordre inférieur, tels que les deux panneaux *la Sainte-Vierge et les donateurs*, dans la galerie d'Anvers [2], œuvre plus faible d'exécution que celles de Dieric Stuerbout, auquel des connaisseurs l'ont récemment donné.

Un regard d'une modestie charmante est tout ce qui distingue la *sainte Catherine*, du Belvédère, à Vienne [3], mais ce panneau ne ressemble point au style d'Hubert, ni à celui de Jean; c'est évidemment l'œuvre d'un imitateur d'une date postérieure. Les ornements sont

---

und Johan Van Eyck, » dit qu'il peut affirmer avec certitude que ce tableau est d'Hubert. M. Passavant, dans le *Kunstblatt,* n° 47, 1843, n'ose pas être aussi affirmatif, mais il pense néanmoins que ce tableau est peint tout à fait dans le genre de Van Eyck. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari, attribuent également cette œuvre à Jean Van Eyck, et supposent que c'est le même que Vasari mentionne comme ayant appartenu à Lorenzo de Médicis.

[1] De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. cxiij.

[2] *Catalogue du musée d'Anvers,* 2e édit., 1857, nos 7 et 8. Haut. 0.29, larg. 0.19.

[3] *Catalogue du Belvédère;* Vienne, 1845; 2e salle, n° 16. Panneau : haut. 7 pouces sur 4 ½ pouces, mesure d'Autriche.

grossiers, les chairs ont une teinte grise, et le modelé manque de délicatesse.

On donne encore à Hubert Van Eyck un tableau décrit dans les catalogues, comme appartenant à un M. de Kronstern, à Nembs, près de Ploen, dans le Holstein. Nous ne l'avons pas vu.

Un tryptique de la galerie Lichtenstein représente l'*Adoration des mages*. La Vierge, vêtue d'un manteau bleu, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. A ses pieds est le donateur du tableau, recouvert d'un manteau rouge, et près de lui, un vieux roi. Deux bergers regardent à travers la croisée, et à la droite, on voit des bœufs et un âne. Sur le volet gauche est le More et un jeune roi; sur le volet droit, un chanoine, recommandé par saint Étienne. Ce travail est d'une grande perfection de fini; mais ni Hubert ni Jean Van Eyck n'ont pu peindre ces froides ombres grises. Nous pensons que c'est un travail de l'école de Van Eyck, exécuté à la fin du xve siècle. M. Passavant néanmoins l'attribue à Jean Van Eyck, dans le *Kunstblatt* de 1841, p. 304. Nous croyons aussi d'une date plus récente et de la fin du xve siècle, un portrait, que l'on croit être celui de Rollin, et qui se trouve dans le Musée de Dijon [1]. Un *Ecce homo*, ou tête du Christ, dans la galerie de Kensington, est encore attribué à Hubert Van Eyck, mais il n'a pas plus de sa manière que de celle de Jean. La physionomie est désagréable à la vue, et laisse tout à désirer sous le rapport du caractère et de l'expression. Faible de dessin et de couleur, il n'a aucune des qualités du grand maître, dont il porte le nom. C'est une

---

[1] *Catalogue de Dijon*, n° 284. Haut. 0.81, larg. 0.62.

[2] *Gallery of prince Wallerstein, Kensington palace*, n° 52. Panneau : 1 pied sur 7 $\frac{3}{4}$ pouces anglais.

de ces nombreuses et sèches imitations de la tête du Sauveur, peinte par Jean Van Eyck, et qui se trouve au musée de Berlin [1].

C'est, sans aucun doute, aux iconoclastes de 1566 que nous devons la destruction des derniers tableaux d'Hubert, à Bruges et à Gand, ainsi qu'aux fréquents pillages des troupes espagnoles durant les guerres du duc d'Albe. Malheureusement, ses premières œuvres ont également disparu, et il est aussi difficile de trouver un de ses tableaux des premières années du XVe siècle, qu'il l'est d'en rencontrer qui soient exécutés avant 1400. La cause en est aux révolutions perpétuelles, pendant le XIVe et le XVe siècle, des duchés de Brabant et de Limbourg, et du pays de Liége, territoires qui furent dévolus à Philippe le Bon, à défaut d'héritiers mâles issus de Philippe le Hardi, son aïeul. Nulle succession, à cette époque, ne s'obtenait sans lutte, et celle-ci fut longtemps contestée par les populations guerrières des villes du bord de la Meuse, en opposition avec la volonté non moins guerroyante de Philippe le Bon.

Peu de temps avant sa mort, ce prince vieux et cassé, trop faible pour se mettre à la tête d'une armée, fut présent avec son fils à la destruction de Dinant, dont pas une seule maison ne resta debout, pour satisfaire la sanglante vengeance des ducs qui avaient résolu de fonder une ville sur l'emplacement *où jadis se trouvait Dinant*.

Mais ce ne fut pas là un fait isolé des horreurs du temps. De nombreuses villes furent pillées et saccagées dans cette même guerre, et plus tard encore, des

---

[1] WAAGEN, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung zu Berlin*, IIe abth., n° 26.

dissentions du même genre amenèrent les mêmes résultats.

Lorsque Charles le Hardi réussit à obtenir d'Arnold le Parricide, duc de Gueldre, des droits seigneuriaux sur ce duché, le peuple se révolta contre lui, et Maeseyck fut détruit, ainsi que quatorze autres villes. Liége est aussi bien connu pour avoir bravé la colère de ce redoutable duc, et pour lui avoir payé un terrible tribut. Nombre de tableaux et de monuments périrent à cette époque, et comme nous l'avons déjà dit, la perte des premières œuvres d'Hubert Van Eyck peut être attribuée à cette cause.

Jean Van Eyck eut moins à souffrir de ces révolutions, et nous avons de lui plusieurs panneaux portant des dates et des signatures authentiques.

En les examinant, on ne peut s'empêcher de faire la remarque qu'après l'achèvement du grand tableau d'autel de Saint-Bavon, Jean Van Eyck ne fit plus de progrès que dans les parties secondaires de son art. Le fini minutieux des détails devient le caractère de ses productions, en même temps qu'il continue à traiter de mieux en mieux le procédé de peinture à l'huile qu'il avait découvert.

Un examen soigneux des panneaux qui portent son nom, dans l'ordre de leurs dates, montre que l'on rencontre les plus vives couleurs, le dessin le plus vigoureux, et l'ensemble le plus harmonieux dans ses tableaux exécutés peu après la mort d'Hubert. Parmi ceux-ci, le *Portrait en turban* de la Galerie nationale de Londres, peint en 1433, et signé par lui, est fort remarquable [1]. Pour la manière, il ressemble à celui de

[1] *National Gallery catalogue*, n° 222. Panneau : 10 $\frac{1}{4}$ pouces sur 7 $\frac{1}{2}$ pouces. Signé : « Johēs de Eyck me fecit anno M CCCC 33 Oct. 21. Als ikh kan. » Acquis de lord Middleton.

Josse Vydt, dans l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Il est bien conservé, l'exécution est ferme, le coloris riche et puissant, et les marques de manipulation, que l'on observe dans les œuvres postérieures, ne sont pas trop apparentes.

Le major-général Hay trouva dans son logement à Bruxelles, après la bataille de Waterloo, en 1815, un petit tableau de Jean Van Eyck, représentant un *Couple de nouveaux mariés*, et qui est aussi aujourd'hui dans la Galerie nationale. Après le portrait que nous venons de citer, c'est une de ses plus belles productions [1]. Le couple est représenté en grand costume, et les mains unies. La fiancée porte une bague qui ne va que jusqu'au milieu du doigt, selon la coutume de l'époque, à leurs pieds est un chien terrier d'une exécution admirable. Quoique l'on trouve dans cet excellent tableau des contours plus durs et des tons plus clairs que dans les travaux antérieurs de notre peintre, dans aucun autre il n'a rendu, avec la même perfection, à l'aide du coloris, l'idéal de la profondeur et de l'air. Nulle part il n'a nuancé les couleurs plus soigneusement, et produit des ombres plus transparentes. La tons de la chair dans le visage de l'homme sont rendus de la manière la plus remarquable, mieux peut-être que dans aucune autre œuvre du maître. Les figures toutefois manquent de grâce dans les mouvements, et les mains, surtout celles de la femme, sont lourdes et trop petites. Les draperies manquent de noblesse, et sont même anguleuses dans quelques parties. Ce sont-là cependant de faibles défauts. Le fini de l'ensemble est merveilleux, et la conservation

---

[1] *National Gallery catalogue*, n° 186. Panneau : 2 pieds 9 pouces sur ½ pouces.

du panneau, parfaite. Peu de peintures offrent des détails plus étonnants que le candélabre suspendu au-dessus des nouveaux mariés, que le lit et les chaises, le parquet, et le miroir concave dans lequel se reflètent les figures et sur le cadre duquel sont représentées dix scènes de la passion de Notre-Seigneur. Peut-être est-ce là le tableau acheté d'une si curieuse façon, d'après Van Mander, par Marie, sœur de Charles V et régente des Pays-Bas, dans la boutique d'un barbier à Gand, pour une place qui rapportait cent florins par an [1]. Il est vrai que dans la description de Van Mander, on peut remarquer quelques différences, car il dit que les figures de l'homme et de la femme sont unies par la fidélité ; mais le chien est l'emblême de cette vertu, et peut indiquer allégoriquement cette pensée. Quelle que puisse être l'opinion au sujet de l'homme, on ne peut nier que la femme n'ait, jusqu'à un certain point, les traits et le caractère du visage semblables à ceux de la femme de Van Eyck, dans le tableau qui se trouve aujourd'hui à Bruges. La signature du peintre *Johannes de Eyck fuit hic,* tendrait à confirmer l'opinion que l'homme représente Van Eyck lui-même, quoique n'ayant nulle ressemblance avec la figure que l'on est accoutumé de regarder comme son portrait, dans le volet du tableau de Gand qui est maintenant au Musée de Berlin.

La *Vierge et Saint-Donat,* tableau peint pour le chanoine Van der Paele, qu'on voit à l'académie de Bruges [2], fut exécuté deux ans plus tard (1436). Il a été nettoyé

---

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 203 ; — VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 119.

[2] *Catalogue du Musée de Bruges,* n° 1. Ce tableau porte l'inscription : « Hoc op' fecit fieri mägr Georgi de Pala, huj ecclese canoni p. Johanne de Eyck, pictore. Et fundavit hic duas capellias de grmio chori Domini M. CCCC XXX IIIJ cpt an 1436. »

et retouché par des mains maladroites, ce qui lui ôte de sa valeur et de sa beauté; mais à part cela, on n'y trouve pas la largeur de coloris de l'artiste, et partout on y observe des traces de manipulation. Les figures sont dessinées avec moins d'habileté que d'habitude. La plupart des physionomies ont une expression insipide, et les mains sont longues et raides. Les teintes sont peu fondues, et le coloris, au lieu d'être riche et de donner à la chair de la rondeur et un aspect agréable, a une apparence rouge et dure.

La figure de la Vierge est certainement une des moins agréables qu'ait peinte Jean Van Eyck. L'enfant Jésus a des proportions grèles et trop courtes, et l'artiste en cherchant à exprimer sur ses traits l'Esprit-Saint qui l'anime, n'est parvenu qu'à lui donner un air âgé que démentent sa petite stature et la faiblesse de ses formes.

Saint Donat est le personnage le plus remarquable de cette composition. Sa tête pleine de piété et de noblesse fixe les regards, malgré son splendide costume surchargé d'ornements. Le saint George est trivial et gauche. Le fond est bien conservé, mais les draperies ont été en partie détruites.

Le *Portrait de Jean de Leeuw*, à Vienne, peint aussi en 1436, est d'un ton rougeâtre semblable à celui qui rend la Vierge de saint Donat peu agréable à l'œil [1]. Un autre *Portrait*, dans la galerie du Belvédère [2], décrit comme celui de « Jodocus Vydts, a un âge avancé,

---

[1] *Galerie du Belvédère, à Vienne*, 2e chambre, n° 12. Panneau : haut. 1 pied, larg. 10 pouces, mesure autrichienne. Le cadre porte « Jan de (Leeuw, *lion*, représenté par un lion assis) op sant Orselen daen dat claer erst met oghen saen, 1401. Gheconterfeit nu heeft mi Jan Van Eyck wel bliict wanneert bega(n), 1436. »

[2] *Galerie du Belvédère*, 2e chambre, n° 39. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 11 pouces, mesure autrichienne.

« la tête nue, et habillé de rouge bordé de fourrure « blanche » ne nous montre pas les petits yeux gris, le nez, ni l'expression de ce personnage, mais on y trouve le ton vigoureux de couleur, la netteté de contour qu'on remarque dans le portrait de la Galerie nationale de Londres, ainsi que dans celui de Jean de Leeuw. On peut en voir, dans la collection de dessins à Dresde, le beau dessin original.

Nous parlerons plus tard d'autres peintures attribuées à Jean Van Eyck, dans cette galerie, mais que nous ne regardons pas comme authentiques.

Sainte Barbe [1], au milieu d'un paysage, tableau que le maître laissa inachevé en 1437, est intéressant parce qu'il nous donne un moyen de juger de la manière dont Van Eyck travaillait. La sainte est représentée assise et lisant un livre dont elle tourne les pages d'un air pensif. Elle tient une palme de la main droite. Sa robe se déploie autour d'elle en larges plis. Le fond du paysage est orné d'une tour et, dans l'éloignement, d'arbres et de collines. Le ciel seul est colorié. Le dessin de chaque partie est achevé et complet; aucun détail n'est omis. La robe et tous ses plis, les figures qui travaillent à la tour dans le fond, les massifs d'arbres et le feuillage sont minutieusement représentés, et prouvent avec quel soin et quelle correction, les anciens artistes, comme Van Eyck, dessinaient leurs compositions, n'abandonnant rien au hasard, après que les contours du dessin avaient été exécutés [2].

---

[1] Cette peinture est une de celles dont Van Mander dit : ses ébauches (sa couleur préparatoire) étaient plus nettes et plus terminées que les œuvres achevées d'autres maîtres, comme je puis en juger d'après un petit portrait de femme dans un paysage simplement préparé, et qui malgré cela était très-net et très-agréable. J'ai vu ce tableau à Gand, chez mon maître Lucas de Heere. (*Schilderboek*, p. 202.)

[2] *Catalogue d'Anvers*, édit. 1857, n° 9. Ce tableau est signé : « Johes

M. Didron prouve par de nombreux exemples [1] que les anciens peintres avaient coutume de représenter la figure de l'Éternel sous les traits plus jeunes de notre Sauveur. Il y a quelque difficulté à décider, si dans le grand tableau d'autel de Saint-Bavon, à Gand, Hubert Van Eyck voulut représenter Dieu le Père ou Dieu le Fils; mais la *Tête du Sauveur*, peinte par Jean Van Eyck, en 1438, tendrait à établir que c'est le Rédempteur; car des deux côtés on remarque la même solennité, le même air âgé, et la même intention de rendre l'idée spirituelle par la rigidité du regard et l'immobilité d'expression. Toutefois, Jean, en essayant de peindre un sujet beaucoup au-dessus de ses forces, réussit moins bien, même que son frère, et n'est point parvenu à donner cette prestance noble et grave qui frappe dans la figure du tableau de l'*Agneau mystique* [2].

Le *Portrait de la femme de Jean Van Eyck* est une peinture bien plus agréable au regard, quoiqu'il soit loin de présenter une ressemblance flatteuse. Il l'acheva en 1439, et il peut être cité comme un merveilleux exemple du talent de l'artiste, pour le fini et l'exécution minutieuse des ornements. La main est peut-être la plus achevée et la plus parfaite qu'il ait jamais peinte. Une grande partie de l'impression désagréable

---

de Eyck me fecit 1437. Il appartenait aux célèbres imprimeurs Enschede, de Harlem, qui le firent graver, en 1769, par Corn. Van Noorde. »

En 1786, il le vendirent à un marchand de tableaux, nommé P. Yver qui le revendit à M. Ploos Van Amstel, dans la collection duquel, il demeura fort longtemps. Il passa, en 1800 aux mains de M. Oyen, et sa veuve le céda à M. Van Ertborn. Panneau : haut. 0.32, larg. 0.19.

[1] Didron, *Iconographie chrétienne;* Paris, 1843, in-4°.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 528. Signé : « Johes de Eyck me fecit et complevit anno 1438, 31 januarii. » Panneau : 1 pied 7 pouces sur 1 pied 3 pouces, mesure de Prusse.

que produit la vue de ce portrait, est due au défaut de grâce dans le costume qui cache tous les cheveux du front, amassés sous deux espèces de cornes pressées contre les tempes [1].

Une *Vierge et l'enfant Jésus*, de la même époque, sont remarquables par le ton de couleur, rouge et opaque, que nous avons déjà observé ailleurs. La puissance de Van Eyck était sur son déclin, lorsqu'il donna ces formes grêles à l'enfant. Les draperies n'ont pas de souplesse, et les contours sont raides et durs. Cependant, on peut observer dans ce panneau un grand fini de détails [2]. Mais son principal intérêt est distinct de son mérite comme exécution. Il est le seul qui nous offre un point de contact entre l'école de Bruges et celle de Cologne. Il est impossible de trouver ce rapport dans Hubert Van Eyck; mais cette Vierge avec l'enfant semble avoir été inspirée d'après un grand tableau qui est à Cologne et qui est peint, croyons-nous, par le célèbre Wilhelm. Cette Vierge, plus grande que nature, est traitée avec une noblesse d'ex-

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Bruges*, n° 2. Il porte pour inscription : « Cōjux m̄s Johes me complevit año 1439, 17 junii; et plus bas : Etas mea triginta triū añorū. ALΣ IXH XAN. Ce portrait fut donné à cette académie en 1808, par M. Pierre Van Lede, et se trouvait jadis dans la chapelle des peintres, dans la rue *Noortzand*, qui forme aujourd'hui la chapelle du couvent des sœurs de Saint-Joseph.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 10. Panneau : haut. 0.19, larg. 0,12. Inscription : « ALΣ IXH XAN. Johes de Eyck me fecit + gplevit ano 1439. » Acheté par M. Van Ertborn, en 1830, au curé de Dikkelvenne, en Flandre.

Il répond à la description du tableau suivant, dans l'inventaire du cabinet de Marguerite d'Autriche, à Malines, en 1524 : « Un petit « tableau de Nostre-Dame tenant son enfant lequel tient un petit « paternostre de coral en sa main, fort antique, ayant une fontaine « auprès elle, et deux anges tenans un drapt d'or figuré derrière « elle. » (De Laborde, *Inventaire*, etc., p. 26.)

Une copie de ce tableau, attribuée à Van Eyck lui-même, a été découverte récemment dans un village près de Nantes, et achetée pour 17 francs. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. 1er, p. L.

pression, et une tendresse de sentiment que Jean Van Eyck lui-même n'eut jamais été capable d'imiter. Le sentiment et la grâce sont des qualités particulières à Wilhelm et à son école; et lorsque nous examinons l'influence que ses leçons ont exercée et que ses élèves subirent, en se mêlant aux Flamands, nous croyons devoir nous arrêter un moment aux qualités et aux défauts qui caractérisent sa manière. Le tableau de Cologne représente une Vierge debout, dans une niche, et pressant contre son sein l'enfant Jésus, avec la plus grande tendresse, inclinant la tête au-dessus de lui, avec une expression d'exquise benignité [1]. Non-seulement Jean Van Eyck a été inspiré par cette composition, mais encore a-t-il cherché, sans succès, à donner aux draperies cette souplesse, ce naturel et cette simplicité, qui forment le caractère particulier du talent de Wilhelm. On peut dire la même chose d'un autre panneau que l'on voit dans la galerie Stædel de Francfort [2], représentant aussi la *Vierge et l'enfant;* seulement ici la figure est assise sous un dais, au lieu d'être debout, mais le sentiment et la manière sont de la même époque que le tableau d'Anvers.

Un charmant tableau, avec signature, est le triptyque de la galerie de Dresde, où la *Vierge et l'enfant* sont supportés d'un côté par l'archange Michel, et de l'autre par sainte Catherine. Le revers représente l'*Annonciation,* et a la même expression que la vierge de l'*Agneau mystique* à Saint-Bavon, seulement dans

---

[1] Ce tableau se trouve au séminaire, à Cologne.

[2] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Stædel'schen Instituts;* Francfort, 1858; n° 64. Il provient de la collection du feu roi de Hollande, et il est connu sous le nom de *la Madonna di Lucca,* parce qu'il se trouvait autrefois dans la galerie du duc de Lucques. Haut. 23 pouces, larg. 17 ½ pouces. (*Voy.* aussi C. F. Nieuwenhuys, *Description de la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas;* Bruxelles, 1843; p. 3.)

l'un elle est debout, et dans l'autre agenouillée [1].

Nous devons aussi faire mention ici du panneau de l'*Annonciation de la Vierge,* que possède l'empereur de Russie [2]. La Vierge y est représentée à genoux devant un pupitre, dans l'intérieur d'un temple orné de colonnes dont les chapitaux sont élégamment taillés. Le Saint-Esprit descend vers la Vierge, et les mots : *Ecce Ancilla,* sont inscrits sur une banderolle. A la gauche, on voit l'ange Gabriel à genoux, tenant de la main gauche un sceptre, et de la droite, il montre le Saint-Esprit, en prononçant les mots : *Ave gratia plena.*

Un autre panneau plus petit, représente la *Vierge assise sur un trône,* et penchant la tête sur l'enfant Jesus qu'elle contemple. Dans la partie supérieure du tableau, est inscrit : *Domus dei est et porta cæli;* au bas : *Ipsa est quam preparavit Domus filio dei mei.*

Il appartenait en dernier lieu à M. Nieuwenhuys qui l'avait acheté pour 800 florins [3].

De tous les grands ouvrages de Jean Van Eyck, le plus noble et celui qui commande le plus l'attention, par l'importance de sa composition, la splendeur du dessin et de l'exécution est le *Tableau d'autel* du Musée de *Santa Trinita* à Madrid. Antonio Ponz le vit en 1786 dans la chapelle de *San Jeronymo* à Palencia, et le décrit de la manière suivante [4].

„ Plusieurs chapelles de l'église de Palencia ont sur
„ leurs autels des espèces d'oratoires devant lesquels on

---

[1] *Catalogue de la Galerie de Dresde,* n° 445. Panneau : haut. 2 pouces, larg. 2 pouces.

[2] Selon la tradition, il fut peint pour Philippe le Bon, et destiné à la ville de Dijon. En 1819, il fut transporté de Dijon à Paris, et vendu au roi de Hollande. Il fut acheté plus tard, par l'empereur de Russie, pour 5,375 florins. Panneau : haut. 33 pouces, larg. 12 $\frac{3}{4}$ pouces.

[3] Panneau : haut. 20 $\frac{3}{4}$ pouces, larg. 11 pouces.

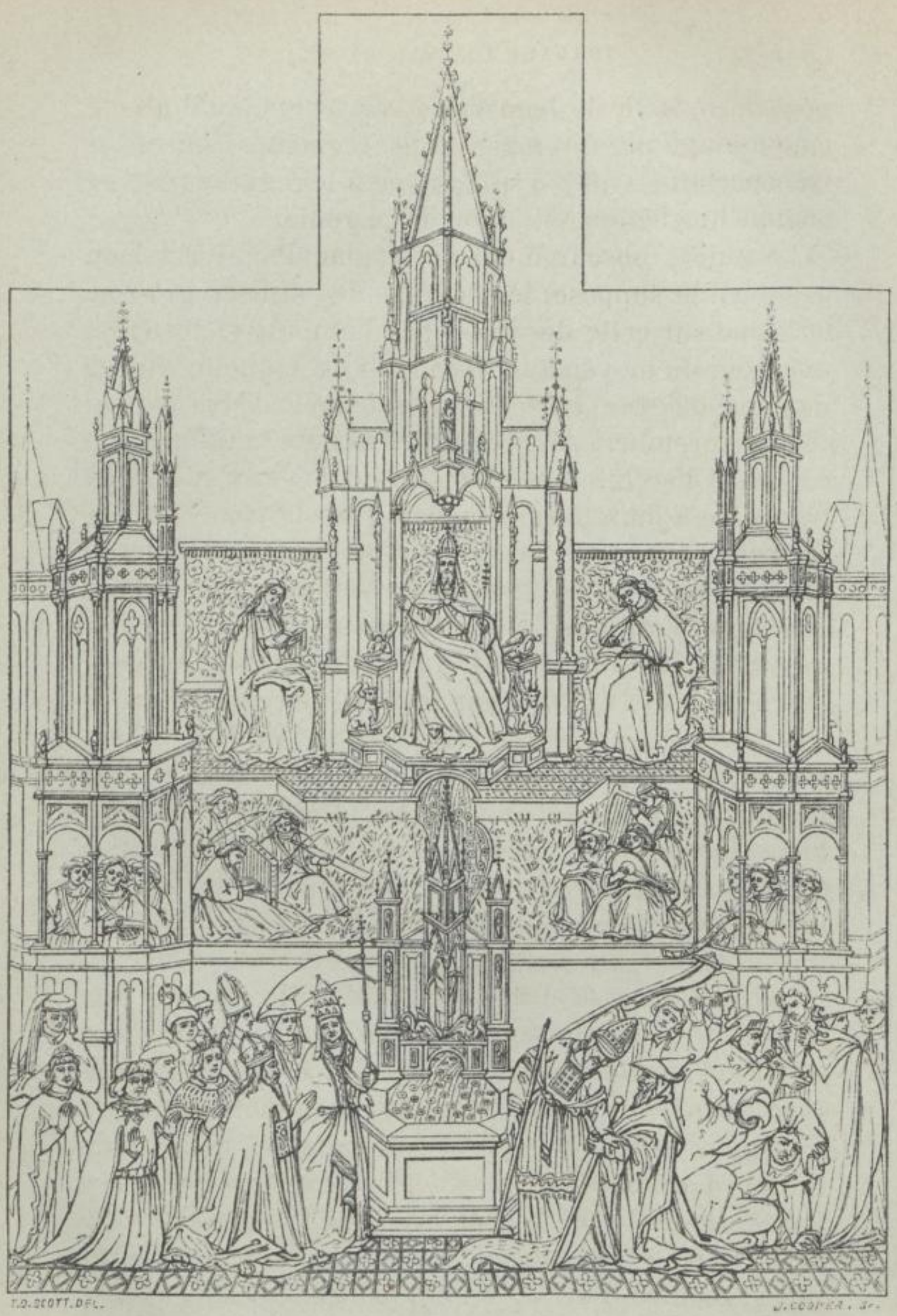
[4] Antonio Ponz, *Viage de España ;* Madrid, 1785-87; vol. XI, p 145.

" a coutume de célébrer la messe. Dans celle de Saint-
" Jérôme je vis un tableau d'une admirable conser-
" vation et parfaitement achevé, qui me frappa comme
" supérieur à aucun de ceux de l'ancienne école
" allemande, ou dans le style de Durer, comme je
" pouvais m'en assurer par la connaissance que j'avais
" des ouvrages de ce maître célèbre. Il est fort diffi-
" cile de comprendre, à première vue, ce que repré-
" sente la composition ; mais il paraît que le sujet est
" l'accomplissement des prophéties, la destruction de
" la Synagogue et l'établissement de la loi de grâce.
" D'un côté, l'on voit un prêtre de l'ancienne loi, dont
" l'étendard est brisé, et plusieurs docteurs et rab-
" bins, la figure triste et les traits abattus. De l'autre
" côté sont les docteurs des églises grecque et latine.
" Au-dessus d'eux, on aperçoit la Sainte-Trinité, et de
" chaque côté, la sainte Vierge, saint Jean-Baptiste [1]
" et d'autres personnages. Un petit ruisseau contient
" des hosties saintes qui coulent dans une fontaine.
" Il y a encore d'autres sujets allégoriques que je
" passerai sous silence. C'est une peinture rare et
" excellente dont j'ai vu quelques copies en Castille,
" lesquelles pourtant sont loin d'égaler ce morceau
" remarquable. "

Ce magnifique tableau d'autel qui, après l'époque de Ponz, paraît avoir été transporté de Palencia à Ségovie, où il en existe encore une mauvaise copie, est exactement semblable, en esprit et en composition, à l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Il est achevé dans le style et dans la manière qui caractérisent cette

---

[1] Ponz a pris ici saint Jean l'évangéliste, pour saint Jean-Baptiste. Cette figure est représentée écrivant dans un livre appuyé sur ses genoux. A sa ceinture pend un encrier. Ces attributs n'indiquent pas saint Jean-Baptiste, mais bien plutôt saint Jean l'évangéliste.



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE.

Retable de Jean Van Eyck au Musée de la Ste Trinité à Madrid.

Frontispice

période de la vie de Jean Van Eyck, et quoiqu'il ait été endommagé par des réparations fréquentes, suites des transportations qu'il a subi, on peut le regarder encore comme une belle production de ce génie.

Le sujet, obscurément décrit par Ponz, est bien comme il le suppose, le triomphe des églises grecque et latine sur celle des juifs. Le champ de victoire est une cour du moyen âge au milieu de laquelle s'élève une tour d'église, en flèche, dans le style de Saint-Laurent à Nuremberg, la forme la plus pure peut-être que ce genre d'architecture nous ait donnée. Cette tour, travaillée à jour, forme un dais pour le trône d'où le Sauveur contemple sa victoire, tandis que la vierge Marie et saint Jean l'évangéliste se tiennent de chaque côté dans l'attitude et dans le costume qui leur sont généralement attribués. L'Agneau mystique est couché aux pieds du Sauveur, et l'on voit les symboles des quatre évangélistes sur le trône au bas duquel coulent les eaux limpides de la fontaine de la Grâce. Le courant a peu de profondeur, et est rempli d'hosties qui descendent le long des trois plans dont le tableau est formé, puis retombent en petits jets, à travers une autre fontaine, d'architecture gothique, jusque sur le premier plan. A côté du trône, s'élancent vers le ciel deux flèches d'église travaillées à jour, sur lesquelles sont représentés deux anges, et qui donnent à toute cette scène beaucoup de grâce et de symétrie. Des enfants de chœur, chantant les psaumes sacrés, sont assis dans une prairie parsemée de fleurs et de fraises. La fontaine sépare l'église grecque et l'église latine, de celle de Moïse. Un pape, la tête couverte de la tiare, et tenant en main l'étendard de l'Espérance, montre d'un air triomphant les hosties que le courant d'eau entraîne. Un cardinal, aux pieds duquel

est agenouillé un empereur, un évêque et d'autres personnages en habits séculiers, parmi lesquels on remarque surtout Hubert et Jean Van Eyck, regardent cette scène, d'un air grave. La figure du premier est à la gauche de ce groupe, à genoux, dans l'attitude de l'adoration, et revêtu d'un manteau rouge garni de fourrure grise, et la tête couverte d'un bonnet bleu, également garni de fourrure. Il porte un ordre de chevalerie autour du col, et une ceinture retient les plis de son vêtement. Les traits ressemblent à ceux d'Hubert du grand tableau de Saint-Bavon. La figure de Jean Van Eyck se trouve sur un arrière-plan, à l'extrême gauche. Son vêtement est noir, et il porte aussi une espèce de bonnet. Sa ressemblance avec le portrait de Gand n'est pas aussi frappante que celle de son frère. Vis-à-vis d'eux sont rassemblées en groupe les figures pleines de tristesse des juifs. Le bâton pastoral du grand prêtre est brisé, et il détourne la tête de la fontaine vivifiante. Son aveuglement moral est indiqué par un mouchoir qui lui recouvre les yeux. Un autre prêtre juif tombe prosterné à terre, et deux autres dont l'un se couvre les oreilles de ses mains, pour ne pas entendre, prennent la fuite au plus vite. Un dernier, enfin, se déchire la poitrine.

Ce groupe exprime le désespoir et la terreur, et forme un contraste habilement rendu, avec la gravité profonde, solennelle, quoique mêlée de joie, des princes de l'église grecque et latine.

Comme puissance de conception, comme imagination et distribution de l'ensemble, il n'y a aucun tableau de l'école flamande qui approche de celui-ci, excepté l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. C'est évidemment l'œuvre d'une seule main, mais les figures

sont de moindres proportions que celles de Jean Van Eyck dans le panneau central du tableau de Gand. Il y a trop de vigueur dans le coloris pour que ce soit le travail d'un élève ou d'un contemporain de ce peintre. Vander Weyden avait un coloris plus doux et plus pâle; il n'avait pas non plus cette puissance dans l'expression et le dessin, et sa manière de grouper ne ressemble en aucune façon à celle de Jean Van Eyck. Ce ne peut être Memling non plus; car en lui le sentiment est bien plus fort que l'expression. Les tableaux de Petrus Cristus, tel que celui de la Vierge, dans la galerie de Francfort, montrent moins de puissance d'exécution, quoiqu'il soit resté très-fidèle à la manière d'Hubert. Hugo Vander Goes, avec ses ombres foncées, ne peut pas davantage en être l'auteur, et quant aux peintres flamands d'Espagne, aucun ne peut être mis sur le même rang que les Van Eyck.

La figure du Sauveur est une répétition de celle de Saint-Bavon, avec cette différence que la tête ressemble davantage à celle du Christ de la galerie de Berlin, dont nous avons parlé ci-dessus. Les personnages des chœurs ont la même forme de tête que celles des saintes femmes de l'*Agneau mystique;* le ton général et la teinte rougeâtre des chairs rappellent les efforts les plus heureux du maître.

C'est au Louvre que se voit le plus magnifique spécimen de la première et vigoureuse manière de peindre de Jean Van Eyck [1]. Le chancelier Rolin y est représenté à genoux devant la Vierge et l'enfant Jésus, et tenant en main un missel. Un ange, orné de superbes ailes, pose une couronne sur la tête de la

---

[1] *Catalogue du Louvre*, n° 162. Panneau : haut. 0.67, larg. 0.62. Sur la bordure de la robe de la Vierge on lit : *Exultata sum in Libano.*

Vierge. La scène se passe dans une salle d'architecture saxonne; les fenêtres sont ouvertes, et l'on aperçoit, à travers, deux figures qui regardent par les ouvertures crénelées d'une tour placée au milieu d'une ville qu'une rivière divise en deux parties. Les tours et les flèches d'églises ressemblent assez à celles de Bruges ; mais la rivière et les montagnes couvertes de neige, dans l'éloignement, ont fait supposer que le peintre avait voulu représenter Lyon. Nous pensons que c'est Jérusalem. Filhol dit que ce tableau orna longtemps la sacristie de la cathédrale d'Autun, et Courtépée ajoute les renseignements suivants : « On voit à la sacristie de Notre-Dame d'Autun, un tableau original sur bois, où le chancelier Rolin, en habits de cérémonie, est représenté à genoux aux pieds de la sainte Vierge. Le fond du tableau offre la ville de Bruges en perspective, et plus de deux mille figures, dont on ne peut apercevoir la variété et les attitudes qu'avec le secours d'une loupe [1]. » Il n'y a pas probablement deux mille figures dans ce tableau, mais néanmoins le nombre en est très-considérable.

La beauté et le fini de cette pièce, et la sévérité de la manière, la rendent presque l'égale des grandes productions d'Hubert.

De tous les travaux de Jean, le plus singulièrement conservé est celui que décrit Vasari [2], comme ayant été envoyé au roi Alphonse de Naples par Van Eyck lui-même. Il est probable qu'il parvint, avec d'autres panneaux, dans le midi de l'Italie, par les marchands lombards qui faisaient des affaires avec ce pays.

---

[1] Courtépée, *Description générale et particulière du duché de Bourgogne ;* 2e édit. Dijon, 1847 ; t. II, p. 513.

[2] Vasari, *op. cit.*, Introd., C. 7, vol. 1, p. 163.

Aujourd'hui il est suspendu derrière l'autel dans l'église de Sainte-Barbe, de Castel-Nuovo, à Naples. Le sujet est l'*Adoration des Mages*, et l'on crut pendant plusieurs années que c'était l'œuvre de Zingaro ou de Donzelli, parce que les portraits du roi Alphonse et de son fils avaient été peints à l'huile par-dessus ceux des deux Mages; mais cette substitution est expliquée d'une manière curieuse par un passage de l'ouvrage de Massimo Stanzioni, artiste napolitain, qui écrivit contre les peintres flamands, et prétendait qu'ils n'avaient aucun droit à la gloire d'avoir introduit un procédé nouveau en peinture. Il dit, entre autres choses : « Le « tableau donné par Jean Van Eyck à Alphonse Ier, « appellé *les trois Mages*, ne fit aucune impression en « Italie; ceci est tellement vrai, que les figures furent « restaurées par il Zingaro et par Donzelli, ainsi que « plusieurs autres parties qui avaient été endomma- « gées par le transport. On saisit cette occasion pour « remplacer les figures des Mages par les portraits « d'Alphonse et de son fils [1]. »

Ce tableau a sans doute souffert, mais il porte encore de nombreuses traces de l'école flamande, et l'on y reconnaît la main de Jean Van Eyck. C'est une des bien rares productions de ce maître qui soit restée en Italie.

Un beau tableau bien authentique de Jean Van Eyck, se trouve dans la possession de la famille Rothschild, à Paris. *La Vierge*, debout sous un dais richement brodé, tient dans ses bras l'enfant Jésus qui bénit un dominicain agenouillé devant lui. A côté est une sainte, et une religieuse porte en main la cou-

---

[1] DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*; Naples, 1840, in-8°; p. 205. Stanzioni est né en 1585.

ronne de la Vierge. A droite et à gauche, au fond du tableau, on aperçoit une ville, une rivière, et un pont [1]. Un particulier d'Anvers possède un autre tableau incontestablement dû au pinceau de Van Eyck. Il représente *les saintes femmes allant visiter le tombeau du Christ*, dont la résurrection leur est annoncée par des anges. Trois gardes sont endormis au pied de la tombe, et les nombreux détails de leur armure sont peints avec un extrême fini. La scène se passe dans un riche paysage au fond duquel est une représentation imaginaire de Jérusalem [2].

Mme Johanna Schopenhauer, une enthousiaste en fait d'art, et une amie de Goëthe, décrit un tableau du *Dernier jugement* qu'elle déclare être de Jean Van Eyck, mais que l'on attribue aujourd'hui à Van der Goes. On y voit le Sauveur et la Vierge ayant à leur côté saint Jean; au-dessus d'eux est l'Archange tenant en main la balance de la justice. A travers les ailes de l'édifice gothique, on voit les méchants descendant dans l'abîme, et les justes montant au ciel.

La manière dont cette peinture arriva à Dantzig est assez curieuse. La chronique de Schöppen rapporte qu'en 1473 un certain Pauel Benecke, pirate de cette ville, y emmena un navire flamand sur lequel se trouvait ce célèbre tableau.

Il fut, peu après, placé dans l'église et regardé comme une prise miraculeuse [3]. La date de 1467 est inscrite sur le panneau, mais néanmoins Mme Schopenhauer n'hésita pas à le classer parmi les plus beaux de Van Eyck, se fondant sur sa ressemblance avec le

---

[1] Panneau : haut. 14 pouces, larg. 19 pouces.

[2] Panneau : haut. $2\frac{1}{2}$ pieds, larg. $1\frac{1}{2}$ pied. Nous devons à l'obligeance de M. Otto Mundler les notices de ces deux tableaux.

[3] Hirsch, cité par Passavant, *Kunstblatt*, 1847, n° 32.

Saint-Luc de la galerie de Munich [1]. Elle ne savait pas que ce dernier tableau est de Van der Weyden.

Passavant, à la première vue, l'attribua à Ouwater parce qu'il était, d'après son opinion, dans le genre de la *Descente de croix*, de la galerie de Vienne, que l'on donne comme l'œuvre de Van Eyck [2]. Après une inspection plus attentive, il supposa qu'il était de Memling [3]. Il était nécessaire de donner ces détails, car nous n'avons pas examiné le tableau d'autel de Dantzig.

M. Waagen attribue à Jean Van Eyck la *Vierge et l'enfant* de la galerie Doria, qui y est connue sous le nom de Dürer, ainsi que deux *portraits*, celui d'un homme et celui d'une femme, chez M. le comte Demidoff, à Paris. Il décrit encore un *Mariage de sainte Catherine* signé *Joanes Van Eyck*, appartenant à M. Weber, marchand de tableaux, à Anvers : vis-à-vis de sainte Catherine qui tient en main une épée, se trouvent sainte Ursule et une autre sainte. La collection de M. Verhelst, à Gand, renferme une copie de grande dimension de ce même tableau.

M. Waagen nous assure encore que M. Nieuwenhuys, de Bruxelles, avait une *Annonciation* par Jean Van Eyck, tout à fait dans le style de *la Vierge de Van der Paele*, à Bruges, et il donne la description d'une copie de ce même tableau dans la maison de M. Joly de Bammeville, à Paris. Nous n'avons pas vu le premier de ces deux tableaux. Le second fut vendu à la mort de M. De Bammeville, en 1854, et acheté par M. Nieuwenhuys. Il porte tout le caractère des œuvres de Jean Van Eyck [4].

---

[1] *Galerie de Munich*, cab. III, n° 42. Panneau : haut. 4 pieds 4 pouces, larg. 3 pieds 5 pouces.
[2] *Kunstblatt*, 1841, n° 10.
[3] *Ibid.*, 1847, n° 32.
[4] Panneau : haut. 10 $\frac{1}{4}$ pouces, larg. 8 pouces.

L'on conserve aujourd'hui à Vienne les ornements sacerdotaux faits, par ordre de Philippe le Bon, pour la tenue des chapitres de la Toison d'or, et M. Waagen les décrit comme étant ornés de plusieurs figures dessinées, dit-il, sans aucun doute, d'après des cartons de Jean Van Eyck [1].

Facio nous apprend que l'on conservait dans le palais d'Alphonse un triptyque remarquable sur lequel étaient peints au milieu l'*Annonciation* et sur les deux panneaux de côté, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme. A l'extérieur des volets, étaient les portraits des donateurs, Baptiste Lomellinus et sa femme [2]. Il ne reste nulle trace de ce tableau. On ne sait plus rien non plus d'un tableau d'autel dans l'église de *Santa Maria de Servi*, à Venise, que Sansovino décrit comme représentant une *Adoration des Mages* [3].

Dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, on mentionne deux peintures qui faisaient partie de sa galerie à Malines, en 1524 [4], le portrait d'une dame *accoustrée à la mode du Portugal*, en robe rouge, bordée de noir, et au-dessus d'elle, une figure de saint Nicolas. Cette pièce était connue sous le nom de *la belle Portugalaise*, et était probablement un des portraits que fit Jean Van Eyck, durant son séjour à Lisbonne. L'inventaire de 1516 décrit ce tableau comme peint par lui, et donné à la gouvernante par Don Diego [5]. Le même inventaire porte aussi : « Une peinture de Notre-Dame et du duc « Philippe, qui est venu de Maillardet, couvert de « satin... Fait de la main de Joannes [6]. »

---

[1] *Kunstblatt*, 1847, n° 41.
[2] Facius, *de Viris illustribus;* Florence, 1745, in-4°; p. 46.
[3] Sansovino, *Descrizione di Venetia*, Venise, 1580, p. 57.
[4] De Laborde, *Inventaire*, etc., p. 96.
[5] Le Glay, *Correspondance de Maximilien Ier*, etc.; Paris, 1839; p. 480.
[6] *Ibid.*

De Laborde cite, en outre, *une Vierge* et *Monseigneur de Ligne*, comme étant exécutés par *Maistre Jehan le peintre*. Tous ces panneaux n'ont point été retrouvés jusqu'à présent [1].

Au XIVe siècle on demandait aux peintres très-peu d'autres tableaux que ceux qui représentaient des sujets sacrés, et quoiqu'ils dussent employer toute leur imagination à varier, autant que possible, les sujets empruntés à l'ancien et au nouveau Testament, ainsi qu'à l'histoire légendaire des saints, servant d'ornement aux églises et aux palais, il leur arrivait néanmoins de temps en temps de choisir des sujets profanes. Les productions de ce genre avaient le plus grand succès en Italie, où il paraît même que ces sortes de tableaux étaient exclusivement demandés.

Frédéric d'Urbin, le premier et le seul duc de ce nom, en orna une salle de bain [2]. Ottaviano degli Ottaviani, cardinal connu par son luxe, avait aussi quelques peintures de ce genre où l'on voyait de belles femmes sortant du bain et à peine voilées; dans un coin de l'appartement une vieille duègne en transpiration, prouvait que c'était un bain chaud; dans un paysage du fond, un petit chien se désaltérait dans un ruisseau, enfin un miroir, ornement indispensable, complétait ce sujet. Dans plusieurs villes d'Italie on rencontrait au commencement du XVIe siècle, des tableaux du même genre. Dans la galerie de Niccolo le Lampognano, à Milan, on montrait le *Patron et son agent*, figures à mi-corps [3]; et dans la maison de Leonico Tomeo, « *filosofo* » une *Chasse à la loutre*, sur toile,

---

[1] De Laborde, *op. cit.*, p. 97.
[2] Vasari, t. Ier, p. 163; — Facius, *ut supra*, p. 46.
[3] *Notizie d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, scritte da un anonimo*, publiées par J. Morelli; Bassano, 1800, in-8°; p. 45.

d'un pied de hauteur, et dont le paysage était orné de plusieurs figures [1].

Le plus curieux de tous ces tableaux doit avoir été celui que Jean Van Eyck peignit pour Philippe le Bon, et représentant *le Monde*, dans sa forme sphérique, où l'on voyait soigneusement représentés des pays et des villes très-éloignés les uns des autres ([2]).

Le tableau d'autel non terminé de l'église de Saint-Martin, à Ypres, n'est connu que par une ancienne copie que possédait M. Bogaert-Dumortier, à Bruges. Il représente, ainsi que nous l'apprend Van Vaernewyck, la *Vierge et l'enfant* devant lesquels est agenouillé l'abbé de Saint-Martin. Les volets, qui n'étaient pas non plus achevés, contenaient le buisson ardent, la toison de Gédéon, la porte d'Ézéchiel et la baguette d'Aaron, sujets, dit-il, plutôt exécutés par inspiration que par la main de l'homme ([3]).

Parmi le très-grand nombre de tableaux qui portent le nom de Jean Van Eyck dans les catalogues des collections publiques et privées, il est tout naturel que plusieurs soient attribués à tort à ce maître. Ceux qui dans un tableau ancien ne peuvent découvrir la main de celui qui l'a exécuté, sont très à blâmer lorsqu'ils imposent des noms à des œuvres dont on ne peut découvrir de traces dans l'histoire. Ainsi, nous trouvons que, tandis que l'on a méconnu la touche de Jean Van Eyck dans le tableau d'autel du Musée de Santa-Trinidad, à Madrid, on a, au contraire, mis son nom à des panneaux qui ne ressemblent aucunement à sa manière, ni par l'exécution ni

---

[1] *Notizie*, etc., p. 14. Si ce tableau est authentique, c'est le seul tableau sur toile, de Van Eyck, que l'on connaisse.

[2] Facius, *op. cit.*, p. 46.

[3] Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 138; — Van Mander, *op. cit.*, p. 202.

par le sentiment. On peut croire que c'est une assertion bien hardie de déclarer qu'il n'y a aucun véritable tableau de Van Eyck dans les galeries de Munich, et bien plus hardie encore de soutenir que des panneaux portant date et signature complète, sont supposés, et les dates et signatures fausses, mais c'est néanmoins indubitablement le cas dans plus d'une circonstance.

En 1788, M. De Busschere présenta à l'académie de Bruges, une Tête de Christ, apparemment un facsimile, quoique plus petit, de celle que peignit Jean Van Eyck en 1438, et qui portait, à ce qu'il paraît, la signature et la marque de ce peintre.

Cette tête ne présentait évidemment aucun des traits caractéristiques du maître, et n'était qu'une imitation froide, dure et sans vie, exécutée sans sentiment et sans art, manquant de cette largeur de touche et de ces admirables glacis de l'original. Cependant la signature empêcha que l'on eût aucun doute sur l'authenticité. Les critiques hésitèrent dans la lecture de l'année, à savoir si c'était 1440 ou bien 1420 qui était la date réelle. Ceux qui adoptaient la dernière opinion, ayaient la ferme conviction que c'était la même tête de Christ que Van Eyck exposa à Anvers à l'admiration de la corporation des peintres. La signature et la date étaient encore plus suspectes que le tableau lui-même. L'inscription : *Johēs de Eyck*, *inventor*, *anno* 1440, 30 *januarii*, est tout au moins improbable et inusitée. Il est difficile de comprendre, comment, à l'âge de cinquante-neuf ans, Jean Van Eyck aurait, pour la première fois, ajouté à son nom la qualification de *inventor*, lorsque la réputation qu'il avait acquise par ses talents avait déjà fait le tour de tous les pays de l'Europe, et il est encore plus difficile de s'expliquer

comment il a pu peindre un tableau si froid, si pauvre et si différent de sa manière ordinaire, au moment même où il exécutait le magnifique portrait de sa femme. Aussi, nonobstant la signature, nous n'hésitons pas à nier l'authenticité de cette œuvre [1].

Les tableaux attribués à Van Eyck, dans la Pinacothèque de Munich, se retrouvent ailleurs. *Saint Luc* peignant le portrait de la Vierge [2], et l'*Adoration des Mages* avec des volets représentant l'*Annonciation* et la *Présentation au temple* [3], doivent être classés au nombre des meilleures productions de Van der Weyden.

L'Offrande des Mages [4] dans la même galerie, est d'un rang bien inférieur; c'est l'ouvrage d'un imitateur de Memling et de Van Eyck, de la première moitié du XVIe siècle.

La Vierge et l'enfant, avec saint Joachim et sainte Anne, à Dresde [5], est peut-être de l'époque de Van Eyck, mais peint par un faible élève.

L'*Adoration des Mages,* qui se trouve au Musée de Bruxelles, et qui dernièrement était la propriété de M. Van Rotterdam, sera mentionnée ci-après, parmi les ouvrages d'un autre élève du maître [6].

Nous croyons inutile d'entrer en discussion sur l'origine du prétendu Van Eyck qui a dernièrement été exposé dans la collection Lyversberg, à Cologne, tableau qui appartient à l'école de Kalkar. Nous en parlerons ailleurs.

---

[1] *Catalogue de Bruges,* n° 3.
[2] *Catalogue de Munich,* cab. III, n° 42.
[3] *Ibid.,* cab. III, n°s 35, 36, 37.
[4] *Ibid.,* cab. I, n° 45.
[5] *Catalogue de Dresde,* n° 442. Panneau : haut. 2 pieds 3 ½ pouces, larg. 1 pied 8 pouces.
[6] C'est le tableau décrit par GUARIENTI, dans l'*Abecedario pittorico d'Orlandi;* Venise, 1753, in-4°; comme un superbe Van Eyck, daté de 1416. On n'y voit nullement cette date aujourd'hui.

Il y a néanmoins quelques peintures qui portent le nom de Jean Van Eyck, et qui, malgré leur faible exécution pour un si grand maître, méritent une mention.

Deux panneaux qui lui sont attribués dans le Musée de Madrid [1], appartiennent à son école et rappellent la manière de Petrus Cristus.

Le *Portrait du cardinal de Bourbon,* dans la chapelle Moritz, à Nuremberg, ne peut chronologiquement être attribué à Van Eyck [2].

Quant à la *Descente de croix,* au Belvédère, à Vienne, c'est évidemment un tableau postérieur à l'époque des Van Eyck, et il appartient à l'école de Leyden, vers 1500. Quelques-uns des détails sont traités de manière à faire honneur à quelque école que ce soit. Ce tableau est de très-petite dimension [3].

Les catalogues du Belvédère donnent aussi à Van Eyck *une Madone allaitant l'enfant Jésus* [4]. Selon l'usage, la Vierge est vêtue de bleu et porte une couronne. Elle se tient debout devant un trône de splendide architecture gothique. Ce panneau n'appartient pas à Jean Van Eyck, mais à l'un de ses imitateurs. La teinte des chairs est grise, et le modelé manque de délicatesse dans l'exécution. L'enfant rappelle la manière de Van Eyck, plus qu'aucun autre partie de cette composition. Le style et l'exécution de l'ensemble donnent l'idée des soi-disant Van Eyck de l'ancienne collection de M. Rogers.

---

[1] *Catalogue de Madrid,* n°s 1401 et 1403.

[2] *Catalogue de Moritz Kapelle,* n° 22. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 10 pouces.

[3] *Catalogue du Belvédère,* 2e salle, n° 10. Panneau : haut. 1 pied 1 pouce, larg. 8 ½ pouces.

[4] *Ibid.,* 2e salle, n° 15. Panneau : haut. 7 pieds, larg. 4 ½ pouces.

Les mêmes caractères se remarquent aussi dans un autre panneau du Belvédère, représentant *sainte Catherine*, faussement attribué à Hubert Van Eyck, et qui est de la même main que l'imitation précédente de Jean Van Eyck [1].

Deux panneaux qui, selon toute apparence, formaient jadis un seul tout, sont maintenant l'un dans la galerie de lord Ward, et l'autre dans celle de M. Baring [2].

Le premier représente l'*Intérieur d'une cathédrale ;* un prêtre élève l'Eucharistie devant une pieuse foule de chrétiens. Il y a de la fermeté dans le dessin des figures, mais l'exécution en est d'une grande monotonie. L'architecture et les accessoires sont ce qu'il y a de plus recommandable. Il y a un contraste très-vif entre les ombres rougeâtres et la paleur des lumières. Derrière le panneau a été peinte en grisaille la figure d'un évêque.

L'autre panneau représente *saint Gilles*, au milieu d'un paysage, extrayant une flèche du flanc de son daim favori. Un prince, accompagné d'un évêque, est à genoux, comme s'il demandait pardon d'avoir tué le daim. Cette œuvre, pas plus que celle de lord Ward, n'appartient à Van Eyck, mais est due au pinceau d'un de ses imitateurs, d'une époque plus récente. Les deux panneaux se ressemblent par le mouvement des figures, par le dessin, par la forme des mains, qui sont courtes et contractées. Dans le *saint Gilles*, les couleurs

---

[1] *Voy.* ci-dessus, p. 80.

[2] Collection de lord Ward, *Egyptian Hall.* Derrière, on voit un monogramme qui ressemble assez à un P. Panneau : haut. 23¼ pouces, larg. 17¾ pouces.

Le tableau de M. Baring fut acheté en 1854, à la vente de la collection de M. T. Emerson. Panneau : haut. 23¼ pouces, larg. 17¾ pouces.

sont mises par couches épaisses, mais le ton en est assez froid. Cela est dû peut-être à ce qu'on a enlevé une légère teinte rougeâtre qui couvrait la peinture, selon l'usage des peintres flamands, et spécialement des imitateurs de Van Eyck qui cherchaient ainsi à obtenir la vigueur de coloris du maître sans qu'ils possédassent les mêmes moyens ni le même talent. De même que dans le premier panneau, il y a derrière celui-ci une figure de saint Pierre, en grisaille.

Nous savons comment les imitateurs de Van Eyck variaient le style de leurs productions, et employaient souvent deux manières différentes dans certaines parties du même tableau. Nous sommes en conséquence porté à croire que ces deux morceaux sont du même peintre, et faisaient autrefois partie d'un triptyque; nous les regardons comme appartenant à la même époque, et exécutés par des artistes qui cherchaient à imiter le coloris des Van Eyck.

Dans la précieuse collection de portraits de *Stafford House*, il y en a un représentant un homme à mi-corps, vêtu d'un bonnet noir et d'un habit brun foncé, au-dessous duquel est une veste blanche attachée par une agrafe en joyaux. Il paraît regarder par la croisée. Le fond du tableau est vert. Derrière le portrait est peint un écusson entouré de flammèches, avec la devise : *Nul ne s'y frote.*

Ces armoiries et une gravure dans Montfaucon, prouvent que c'est le portrait d'Antoine, bâtard de Bourgogne et frère naturel de Philippe le Bon.

M. Planché suppose que le bâtard avait alors entre quarante et cinquante ans, et après avoir examiné la date de sa naissance et celle de sa mort, conclut que ce portrait fut peint entre 1465 et 1467, c'est-à-dire vingt-cinq ou vingt-sept ans après la mort de Jean

Van Eyck [1]. Ces données coïncident parfaitement avec la conclusion où l'on arrive après un examen attentif du tableau. C'est, sans aucun doute, une des belles productions de la période suivante. On n'a qu'à le comparer avec celui du maître, dans la Galerie nationale de Londres, et avec les peintures de Memling, dans la collection de M. Rogers, pour décider que le *Bâtard* est dû à un pinceau qui combinait le style de Van Eyck et de Memling.

Dans la galerie de Lichtenstein, un petit panneau représente aussi l'*Élévation de l'Eucharistie*, et est attribué à Jean Van Eyck, mais il a tous les caractères d'une production allemande du XVIe siècle.

Une *Vierge et l'enfant*, panneau supposé de Van Eyck, dans la collection Wallerstein au palais de Kensington, est plutôt dans le style de Memling, que dans celui du fondateur de l'école de Bruges [2].

Les *portraits d'Hubert et de Jean Van Eyck*, au musée de Dijon, ne sont que des copies de ceux du grand tableau de Gand [3].

Il existe d'anciennes et précieuses copies de quelques-unes des œuvres authentiques des Van Eyck. Celle de *l'Agneau mystique* de Saint-Bavon, par Coxie, se trouvait d'abord en Espagne; aujourd'hui, ce tableau est divisé en trois parties dont l'une est à la Haye, l'autre à Berlin et la troisième à Munich. Une autre copie sur toile se voit à Hadley, près de

---

[1] *Archeologia, or miscellaneous tracts relating to antiquity*, publication faite par la Société des antiquaires de Londres; Londres, in-4°. Appendice au t. XXVII, p. 424. M. Planché y cite MONTFAUCON, *Monarchie française*, p. 142. Ce portrait appartenait précédemment au comte Sierakowski, à Varsovie.

[2] *Gallery of prince Wallerstein, Kensington palace*, n° 53. Panneau, 1 pied 4 pouces sur 11 pouces.

[3] *Catalogue de Dijon*, n° 225.

Barnet. Le musée d'Anvers renferme un fac-simile de la Vierge et de l'enfant Jésus, peint pour le chanoine Vander Paele, mais il est très-endommagé [1].

Nous avons hésité jusqu'à présent de parler d'un tableau intimement lié à la vie de Jean Van Eyck; quoique plusieurs circonstances tendraient à prouver que c'est une des premières productions de ce maître. Il est signé et porte la date de 1421, époque avant laquelle nous ne possédons aucun panneau exécuté par lui. Toutefois le tableau lui-même ne présente pas, d'une manière positive, les traits caractéristiques bien connus de son pinceau. Nous en sommes réduits à des conjectures quant à l'auteur, nonobstant l'apparente authenticité de la signature.

D'après les notes de M. Dallaway sur Walpole, le sujet qu'il représente est la consécration de Thomas Becket par des évêques, et si l'on en croit la tradition, il fut peint par Van Eyck, à la demande du duc de Bedford, régent de France, et donné par lui à Henri V. Ce panneau se trouve à Chatsworth, palais du duc de Devonshire. La date de 1421 s'accorde avec l'époque de la régence du duc de Bedford, et la tradition est en outre confirmée encore par le fait bien connu que Philippe le Bon était le beau-père de ce duc. Il est donc tout naturel de supposer qu'il a pu exister des rapports entre lui et Jean Van Eyck.

Après avoir établi la possibilité historique de la tradition, examinons maintenant quelle preuve d'authenticité nous présente l'exécution même de ce tableau. Une cérémonie solennelle a lieu dans l'intérieur d'une église gothique. Un évêque, que l'on suppose être Thomas Becket, reçoit la consécration de sa dignité,

---

Catalogue du Musée d'Anvers, n° 7. 1m,20 sur 1m,54.

et se tient en grand costume pontifical, dans l'attitude de la prière et les mains jointes. Un prêtre agenouillé, lui présente un livre ouvert, tandis que trois évêques, aussi en grand costume, l'entourent. Deux d'entre eux placent la mitre d'archevêque sur sa tête. A la droite de ce groupe, un roi, la couronne au front, le sceptre à la main, et environné par un cortége nombreux, regarde cette scène. On suppose que ce roi est Henri II. A la gauche sont réunis plusieurs groupes d'ecclésiastiques. Un dais, de forme ovale, est suspendu au-dessus des évêques, et sur la bordure sont brodés alternativement un écusson armorié, et deux clefs en croix. Une draperie verte retombe derrière le dais auquel est suspendue une médaille contenant une figure, puis une couronne et une mitre avec une autre médaille au milieu; enfin, plus bas, on voit l'emblème du Saint-Esprit, une colombe environnée de rayons de lumière, les ailes étendues, au-dessus de la tête de l'évêque.

La scène est vue à travers une arche de la même architecture que celle de l'intérieur de l'édifice, et au bas du panneau, on lit l'inscription suivante :

JOHES-DE-EYCK-FECIT ✠ ANO-MCCCC-XI-XO-OCTOBRIS·

Ce tableau, de la plus haute importance pour l'art, en ce qu'il montre la manière de peindre à l'huile, de Van Eyck, dès 1421, nous a singulièrement désappointés, après un examen attentif. Il est évident que les têtes de toutes les figures ont été, en grande partie, repeintes, probablement à une époque assez ancienne, lorsque l'on fit au panneau des réparations maintenant très-distinctement visibles. Quoi qu'il en soit, la composition a de grands défauts, les figures sont rangées

les unes au-dessus des autres, contrairement à toutes les saines règles de l'art. Ajoutez à cela le mauvais arrangement de la colombe et des rayons, ainsi que la couronne et la mitre de la médaille du milieu, objets qui tous sont tellement obscurcis par l'âge, qu'ils sont à peine visibles. Dans le dais et l'ensemble du fond, il y a absence de perspective linéaire et aérienne, tandis que cette dernière était une des principales qualités de Jean Van Eyck. De toutes les parties de ce tableau dont nous venons de parler, il n'y a guère que le dais qui ait ce beau ton rouge qui caractérise de pareils ornements dans les autres tableaux du maître; mais les figures ne sont pas placées comme nous avons l'habitude de les voir; de plus, leurs formes sont maigres et allongées, sans cette dignité de pose si remarquable dans *le Mariage*, qui se trouve à la Galerie nationale de Londres, et dans d'autres des principales productions de ce peintre.

Ces figures nous rappellent plutôt Van der Weyden que Van Eyck. Leur pose, leur raideur et leurs formes trop minces représentent davantage les caractères des successeurs du maître que ceux du maître lui-même. En regardant ce tableau, on éprouve la plus grande difficulté à se former une opinion arrêtée. Les têtes, ayant été repeintes, mettent le jugement en défaut. Si, cependant, nous pouvions hasarder une conjecture, nous dirions que la partie qui ressemble le plus au faire de Van Eyck, est la figure près du roi, à la droite de l'archevêque, et dans le groupe d'ecclésiastiques, la figure, sur la gauche, qui porte la croix. Le reste porte évidemment le caractère de l'école flamande, mais n'a pas ce cachet particulier du chef. Quelles que soient les parties qui aient été conservées du dessin original, il reste peu du coloris premier qui maintenant

paraît rougeâtre, noir et monotone, probablement à cause des retouches.

Nous ne saurions y découvrir les belles qualités, si frappantes dans la vaste composition de *l'Agneau mystique*. Même dans la partie des draperies, nous ne découvrons pas cette force et cette vigueur de coloris auxquelles nous sommes accoutumés, et l'on n'en aperçoit que de faibles traces dans le dais. Nos remarques ne sont pas moins applicables aux détails qu'à l'ensemble de ce tableau. Les figures semblent s'affaisser sous leurs longs vêtements qui retombent en plis anguleux et peu naturels, comme c'est le défaut de plusieurs des imitateurs de Van Eyck. En un mot, si ce n'eût été à cause de la signature, nous n'aurions jamais soupçonné que ce fût là une des œuvres du célèbre maître flamand. Nous aurions pensé que c'était le faible essai d'un ancien peintre, et pas même le tableau d'un élève qui promet; car on trouve généralement dans ceux-ci la simplicité de composition combinée avec une exécution timide, tandis qu'ici, on rencontre plutôt les défauts d'un artiste qui a vieilli dans l'exercice de sa profession. Cette peinture est même inférieure quant au coloris, au dessin et à la composition, à celle de Petrus Cristus, de 1417. Or, en 1420, Van Eyck avait déjà excité l'admiration des artistes d'Anvers, par la beauté du tableau qu'il leur montra.

Ce sentiment était même si bien établi et si général, que tout le monde lui attribua l'invention et le perfectionnement de la peinture à l'huile.

Il est difficile de comprendre un tel enthousiasme, si ses productions n'étaient pas meilleures que celle-ci de 1421. La conclusion que nous sommes disposés à tirer, en supposant la signature authentique, est que ce tableau fut commencé par Van Eyck, et terminé

plus tard par quelque peintre flamand. Nous savons que Van Eyck mettait son nom à des panneaux longtemps avant qu'ils fussent achevés; nous avons un exemple remarquable de ce fait dans le tableau de Sainte-Barbe de la Galerie d'Anvers, lequel, quoiqu'il ne soit pas même colorié, est néanmoins signé par l'artiste. Pour cette raison, nous classons l'œuvre dont nous venons de parler, parmi les peintures attribuées seulement à Jean Van Eyck.

On a dit qu'il était probable que Marguerite Van Eyck s'était adonnée à la miniature plutôt qu'à la peinture à l'huile. On a fait aussi la remarque que son nom ne se trouvait inscrit sur aucun tableau; nous espérons toutefois que l'on voudra bien nous permettre de faire mention de certaines miniatures qui portent le cachet de la manière des Van Eyck, et qui pourraient avoir été faites par leur sœur.

Le missel du duc de Bedford, qui se voit à la bibliothèque nationale de Paris, est de ce nombre [1]. Non-seulement les miniatures qu'il renferme ont le caractère des œuvres des Van Eyck, mais ressemblent même à quelques-unes de leurs œuvres. Les plus grandes et les plus belles remplissent la page entière du missel, et l'on pourrait presque les attribuer à Jean lui-même, tant la ressemblance est grande. Le mérite néanmoins n'est pas égal dans toutes; quelques-unes manquent de caractère, d'autres de vigueur dans le coloris. Il y en a qui sont d'un ton froid et monotone, et diffèrent dans la manière de peindre les draperies; ici elles sont larges et flottantes, là anguleuses et maigres. Les petites miniatures, qui forment des lettres capitales, sont inférieures aux autres, et exécutées par plusieurs

---

[1] *Breviarium Sarisberiense*, manuscrit n° 273.

mains. On n'aurait peut-être pas tort de supposer que les meilleures sont dues à Marguerite Van Eyck, travaillant sous la direction de son frère. Un petit nombre de tableaux sont encore attribués à celle-ci, et quoiqu'ils soient moins bons que ceux de Jean, ils sont cependant dans son style.

Leur principal mérite consiste dans le soin singulier et la patience avec lesquels ils sont travaillés. Mais ils sont d'un ton froid et manquent de vigueur d'exécution, défauts ordinaires des peintres en miniature de l'époque. On peut voir un exemple de ce que nous voulons dire dans la *Vierge et l'Enfant*, de la Collection de Wallerstein, au palais de Kensington, tableau attribué à Marguerite Van Eyck [1].

---

[1] *Wallerstein collection, Kensington palace*, n° 54. Panneau : 8 pouces sur 6.

CHAPITRE V.

ÉLÈVES D'HUBERT ET DE JEAN VAN EYCK. — PETRUS CRISTUS ET VAN DER MEIRE.

Lorsque Hubert et Jean Van Eyck prirent leur résidence à Bruges et à Gand, ils trouvèrent que dans ces villes l'art de la peinture était soumis à des lois et règlements également en usage dans d'autres corporations ou *guildes*. Dans cet art, comme dans tous les autres métiers, l'élève était d'abord obligé de servir en qualité d'apprenti, de sorte que les ateliers des peintres, comme ceux des architectes et des verriers, restaient inaccessibles au public. C'est par ce moyen que les artistes conservaient parmi eux la connaissance des améliorations introduites, et que les artistes étrangers leur enviaient souvent. Les secrets de la manipulation n'étaient confiés qu'à ceux qui étaient intéressés

à les garder. Cet état de choses justifie Vasari, lorsqu'il fait la remarque que Jean Van Eyck ne divulgua son secret que lorsqu'il fut devenu vieux [1]. Van Mander dit également que les peintres italiens ne connurent le secret de la peinture à l'huile, qu'après le voyage d'Antonello de Messine à Bruges. Il est vrai pourtant que Van der Weyden importa le premier ce secret dans l'Italie centrale, et le communiqua aux artistes italiens à l'époque où l'on dit qu'Antonello retourna à Venise. Dans l'intervalle, plusieurs apprentis et élèves avaient déjà enseigné les préceptes des maîtres flamands dans tous les Pays-Bas.

Petrus Cristus ou Christophsen, le premier d'entre ceux-ci, était né en 1393, et est appelé *Pietro Crista* par les Italiens [2]. Il fut le premier qui adopta la méthode de peindre à l'huile de Jean Van Eyck, et il reçut sans doute aussi des leçons du frère aîné, dont il imita la manière bien plus que celle de Jean. En 1417, il exécuta une *Madone et l'Enfant Jésus*, qui, par la grâce, rivalisait avec les tableaux de Jean, et par la vigueur, avec ceux d'Hubert. Cette œuvre est également remarquable comme étant la plus ancienne que l'on connaisse de cette école, car elle a été exécutée antérieurement à aucun des tableaux datés des deux frères.

De Bruges, il se rendit à Cologne, le siége d'une célèbre école d'art qui était tombée dans le *joli*, en modifiant sa première manière. Il existe encore quelques traces de son séjour en cette ville, en 1438. Il retourna bientôt en Belgique, où il paraît avoir habité alternativement Bruges et Anvers. En 1450, il était

---

[1] Vasari, *op. cit.*, t. Ier, p. 163.
[2] Guicciardini, *op. cit.*, p. 98.

membre de la confrérie de Saint-Luc à Bruges [1], et en 1451, il peignit, pour la corporation des orfévres d'Anvers, le tableau d'autel bien connu, de la collection de M. Oppenheim, à Cologne. Il obtint alors le patronage du comte d'Étampes, qui lui fit la commande de quelques travaux pour la ville de Cambrai. On attachait alors une idée de sainteté extraordinaire aux portraits de la Vierge peints, disait-on, par un des apôtres. Un de ces portraits fut apporté de Rome à Cambrai en 1451 et Cristus fut choisi pour en faire des copies. Il en exécuta trois, et l'une d'elles se conserve encore à l'hôpital de Cambrai. Même aujourd'hui, l'original est l'objet d'une vénération particulière [2], et chaque année on le porte en procession avec de grandes cérémonies.

Peu d'années après, Cristus retourna à Cologne, et par degré, tomba dans une imitation exagérée de l'école du Rhin. Son nom est indiqué dans la chronique de Michael Mörkens, qui fait mention d'un tableau d'autel de la chapelle dite *des Saints Anges*, appartenant au couvent des Chartreux de cette ville, et terminé en 1471, par un peintre du nom de *Christophorus*. Cristus et Christophorus pourraient être le même artiste, mais la preuve manque, le tableau étant perdu.

Les premières productions du pinceau de Cristus sont les plus belles, et les dernières, les plus faibles.

---

[1] Il y est nommé *Pierre Cristus*. Un peintre du même nom, Bart. Cristus figure au registre des années 1470-80.

[2] « Concluserunt domini imaginem beate Virginis quam legavit Mgr Fursens du Bruille, archidiaconus Valenchenensis ponendam, esse in capella sanctæ Trinitatis. » *Actes capitulaires de Cambrai ;* 31 août 1431. « Ad requisitionem illustris domini comitis de Stampis, Petrus Cristus, pictor, incola Brugensis, Tornacensis diocesis, depinxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis beatæ Mariæ et Sanctæ Virginis quæ in capella est Trinitatis collocata. » *Ibid. ;* 24 avril 1434. (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. cxxvi.)

Rétrogradant avec les peintres de Cologne, il devint avec l'âge, de moins en moins habile. Quoique élève d'Hubert Van Eyck, il avait quelques-uns des traits caractéristiques de Jean. Toutefois, il était inférieur au premier en coloris et en dessin, et il n'avait ni la vivacité ni le sentiment du second. Sa manière est facile, mais son coloris est sombre et peu transparent. Lorsque plus tard, il subit l'influence de l'école de Cologne, il imita les traits les moins agréables des peintures du maître qui peignit pour le Dôme. Les formes matérielles mais gracieuses de celui-ci, firent sur lui plus d'impression que les inspirations nobles et gracieuses de Wilhelm. Il n'en fut pas de même avec Jean Van Eyck qui, lorsqu'il s'inspirait de cette école, choisissait les meilleurs exemples, système que, plus tard, Memling adopta avec succès.

Le tableau de 1417 représente *la Vierge jouant avec l'Enfant Jésus* sur ses genoux, et lui offrant des fleurs; des deux côtés sont les figures en pied de saint Jérôme et de saint François d'Assise [1]. On voit que le peintre était complétement Flamand dans son style. Ses tons, quoique sombres, ont de la vigueur; les contours sont un peu durs; la couleur des chairs est agréable, malgré leurs ombres foncées.

On remarque les mêmes caractères dans un tableau du musée de Madrid, divisé en quatre compartiments qui représentent l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Naissance du Christ* et l'*Adoration des Mages*. Chacun de ces sujets est placé dans une arche gothique, ou sont sculptés des passages de la Passion. Dans quelques-

---

[1] *Verzeich. u. s. w. d. Staedel'schen Instituts*, n° 65. Ce tableau provient de la collection Aders. Il est signé : PETRUS XPR ME FECIT 1417. Panneau : haut. 16 pouces 3 lignes, larg. 15 pouces 9 lignes.

unes des figures, on aperçoit une certaine ressemblance avec celles du *Dernier jugement*, de Cristus, à Berlin; mais le coloris et l'exécution dans son ensemble, ont plus de rapport avec le tableau de Francfort. Malheureusement, ces panneaux ont été endommagés par l'âge [1].

Saint Éloy présentant un anneau à un jeune couple, tableau qui se trouve en la possession de M. Oppenheim, à Cologne, a dépassé les forces de Cristus, ainsi que cela arrive généralement aux peintres flamands du xve siècle, dans les compositions de grande dimension. L'impuissance du pinceau n'atteint peut-être pas un haut degré, mais elle est suffisante pour que l'effort soit visible. L'artiste y montre des symptômes de faiblesse; il commence à manquer de vigueur. Les contours sont durs, le ton est plus brun et plus opaque que d'habitude, et ce qu'il y a de peu agréable dans les traits du visage, se remarque davantage à cause de la dimension [2].

Le tableau de 1451 dont le sujet est plus ambitieux que celui dont nous venons de parler, est semblable, quant au lieu de la scène et à la composition, au tableau d'autel de Dantzig. Il représente le *Dernier jugement*. Le Sauveur, entouré de saints, assis sur un trône élevé, préside à la scène, et l'archange pèse les justes et les damnés. Selon l'usage, on voit au bas de la composition les tortures auxquelles sont soumis ces derniers. Le pendant de ce panneau présente deux sujets bibliques, l'*Annonciation* et la *Naissance du Christ*. Ceux-ci sont moins agréables à l'œil que les autres

---

[1] *Catalogue du musée de Madrid*, n° 454. Panneau : haut. 2 pieds 10 pouces 6 lignes, larg. 3 pieds 10 pouces, mesure d'Epagne.

[2] Signé : PETR. XPR. ME FECIT. A° 1449.

œuvres du maître, et offrent, exagérés encore, les défauts que nous avons signalés précédemment. La Vierge, qui n'est plus dans l'attitude que les peintres flamands lui donnent habituellement, rappelle, par la forme ronde de la tête et la manière de placer les cheveux derrière l'oreille, les productions gracieuses d'Étienne de Cologne. Mais ici encore Cristus manque, dans les draperies, de cette élégance que l'on trouve dans ce maître [1]. Le *Jugement dernier* présente tous les caractères désagréables du style de Cristus, avec une faiblesse marquée dans l'ensemble de la composition, et une horrible imagination dans les tortures des damnés : il semble préluder, sous ce rapport, aux folles exagérations de Jérôme Bosch. La figure de l'*archange Michel* se trouve répétée dans un panneau de la galerie du Belvédère, à Vienne, et elle y est classée parmi les ouvrages des peintres inconnus. Sans aucun doute c'est une copie par Cristus lui-même [2].

Le portrait d'une *dame de la famille de Talbot*, aujourd'hui au musée de Berlin, est moins authentique. Les tons en sont doux et clairs, et diffèrent en cela de la manière bien connue du peintre [3]. Il ne serait pas juste non plus de lui attribuer le *saint Jérôme* de la galerie d'Anvers, qui n'a pas le cachet de son style et paraît être plutôt une faible production de l'école flamande d'une époque postérieure [4].

Deux ou trois tableaux à Cologne, faisant partie de

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n°s 529^a et 529^b. Signé en partie sur un des panneaux, et en partie sur l'autre . PETRUS XPR. ME FECIT ANNO DOMINI 1452.

[2] *Galerie du Belvédère*, 2e salle, n° 76. Panneau : haut. 1 pied 6 pouces, larg. 11 pouces.

[3] *Catalogue de Berlin*, n° 522. Sur le cadre qui n'y est plus, se trouvait, dit-on, l'inscription suivante : *Opus Pètri Christophori*. Panneau : 11 pouces sur 9 pouces.

[4] *Catalogue d'Anvers*, n° 13. Panneau : haut. 0^m,29, larg. 0^m,19.

la ci-devant collection Lyversberg, étaient attribués, mais sans autorité suffisante, paraît-il, à ce Christophorus qui avait peint le tableau d'autel du couvent des Chartreux. Il suffit de dire que ces compositions sont d'une date bien postérieure à Petrus Cristus et semblent être l'ouvrage d'un peintre qui avait les défauts particuliers des écoles secondaires de Westphalie en 1500, vraies caricatures de la manière de Lucas de Leyden, dont le nom a été donné dans maintes galeries à des tableaux dans ce style.

Le Musée de Madrid renferme un panneau qui représente un *Ecclésiastique de Cologne*, en prière, ayant à ses côtés un saint Jean-Baptiste portant un agneau et un livre. Tout près est assise la Vierge, sur une sorte de sofa [1]. Cette œuvre, attribuée à Van Eyck, est plutôt dans la manière de Petrus Cristus, dont les contours durs sont très-marqués ici. Ce défaut est encore plus frappant, par suite du mauvais état du panneau. La tête de la Vierge, de forme ronde, à la façon des peintres de Cologne, montre l'étude faite à cette école, tandis que les extrémités allongées accusent l'école de Jean Van Eyck. Les jambes de saint Jean-Baptiste sont dessinées avec vérité, quoique beaucoup trop grêles. Un autre trait qui rappelle l'école de Van Eyck, c'est le miroir convexe, le candélabre et l'ameublement, qui ont complétement le caractère flamand. Ce panneau ressemble beaucoup à celui de *saint Éloy*, dans les parties du moins qui ne sont pas trop endommagées.

Si c'était sur des preuves évidentes que le nom de

---

[1] *Catalogue de Madrid*, n°s 1401-1403. Signature endommagée : *Año milleño C. quater, Xter et O. hic fecit... mister Henricus Werlis mgr. Coloñ.* Panneau : haut. 3 pieds 7 pouces sur 1 pied 8 pouces, mesure d'Espagne.

Gérard Van der Meire est donné à trois ou quatre mauvais tableaux à Gand, à Anvers et ailleurs, nous aurions peu de motifs de féliciter Hubert Van Eyck sur l'instruction qu'il a donnée à son élève. Les renseignements que nous avons sur ce peintre sont presque nuls. Van Mander [1] dit que Van der Meire habita Gand peu de temps après Jean Van Eyck, et une chronique manuscrite du xve siècle, parle de lui comme d'un élève d'Hubert [2], mais ni l'un ni l'autre ne nous apprennent qui était Gérard Van der Meire, où il est né, où il mourut, etc. Tous deux, ainsi que Sanderus, font le plus grand éloge de son talent en peinture. La chronique cite comme une perle de l'art, la *Madone* (*Maria-Bild*) de l'église de Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon, à Gand, exécuté par Gérard Van der Meire, et Sanderus rapporte qu'un de ses chefs-d'œuvre, une *Figure de Lucrèce*, fut transportée de Gand en Hollande, par Liévin Taeyaert, et vendue à Jacob Ravart, d'Amsterdam, grand admirateur d'objets d'art [3]. Le manuscrit cite encore comme peint par Gérard le portrait d'*une religieuse des pauvres Claires*, à Gand, de 1447, lequel fut envoyé en Picardie [4]. Cette date rattache notre peintre à l'époque de Van Eyck; mais aucun des tableaux que nous venons de citer ne nous a été conservé, et ceux auxquels son nom est donné aujourd'hui, ne sont guère dignes d'un élève d'Hubert Van Eyck. Le meilleur peut-être se trouve dans une des chapelles de Saint-Bavon, à Gand, et

---

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 205.

[2] Chronique manuscrite du xve siècle, appartenant à M. Delbecq, de Gand (*Messager des sciences et des arts*, 1824; p. 132); — PASSAVANT, *Kunstreise*, p. 379.

[3] SANDERUS, *de Gandavensibus eruditionis fama claris*; Anvers, 1625; p. 47; — VAN MANDER, *op. cit.*, p. 205.

[4] PASSAVANT, *op. cit.*, p. 379.

représente le *Crucifiement*, avec *Moïse frappant le rocher*, d'un côté, et le *Serpent d'airain*, de l'autre. Le style de la peinture rappelle, jusqu'à un certain point, l'école des Van Eyck; mais il manque à ces panneaux de l'air et de la perspective, ainsi que du sentiment et de la correction de dessin. Quant au coloris, rien n'indique l'étude de l'aîné des Van Eyck. Les costumes sont ceux du xve siècle, il est vrai, mais singulièrement anguleux et peu gracieux dans leurs plis. Le caractère général des figures est raide, maigre et trop allongé, défauts qui frappent surtout dans le corps du Sauveur crucifié. La signature « Gér. Van der Meeren » est moderne et ajoutée apparemment par un artiste du nom de J. Lorent, qui fait connaître lui-même qu'il restaura ce tableau en 1824.

Nous avons vu un tableau dans la galerie de M. Krüger, à Minden [1] représentant un moine de l'ordre des Carmes, soutenu par un personnage mitré et portant la crosse, tableau qui est aussi attribué à Van der Meire. Nous ne pensons pas qu'il soit dans la manière des Van Eyck, mais plutôt peint à la détrempe mêlée avec de l'huile, ainsi que sont exécutés les tableaux de Broederlain et autres artistes de cette époque. La figure du carme agenouillé est d'un ton fort agréable, et peut, à bon droit, être considérée comme l'œuvre très-méritoire d'un maître, exécutant les accessoires d'une manière brillante et digne d'être remarqué, ainsi que le faisaient ordinairement les artistes de cette école. Ce tableau est extrêmement bien conservé.

Un tableau d'autel dans l'église de Saint-Sauveur,

---

[1] Aujourd'hui à Londres, *National Gallery catalogue*, n° 265. Panneau : 2 pieds 4 ½ pouces sur 9 pouces.

à Bruges, auquel on a mis la fausse inscription : *Meeren*, 1500, est dans un misérable état, et la peinture se détache en écailles dans plusieurs endroits. Les sujets sont le *Crucifiement*, le *Christ portant la Croix*, et la *Descente de Croix*. Le dessin, le sentiment et le coloris sont inférieurs à ceux du tableau d'autel à Gand, et le ton en est plus pâle et plus froid.

Les galeries d'Anvers et de Berlin renferment plusieurs panneaux dont le style et la manière sont assez semblables à ceux du tableau d'autel de Bruges. Sur un triptyque qui représente le *Portement de la Croix*, la *Présentation au Temple* et le *Christ au milieu des docteurs*, on trouve les initiales gothiques D. B. A. S. [1] qui n'indiquent aucun nom connu dans l'histoire de la peinture. Ce triptyque et un diptyque représentant la *Mère des douleurs* et le donateur du tableau [2], ainsi que deux panneaux, le *Christ en Croix* [3] et le *Christ au tombeau* [4] proviennent de l'église de Hoogstraeten, et n'offrent aucun signe qui puisse les faire reconnaître comme des œuvres de Van der Meire.

Les deux panneaux du Musée de Berlin, attribués aussi à Gérard Van der Meire [5], l'*Adoration des Mages* (ressemblant aux tableaux de la galerie d'Anvers), et une *Vierge*, avec le portrait du donateur, sont peu agréables à la vue. Le donateur, qui est un abbé, est mieux peint que le reste, et son costume est remarquable par une profusion d'ornements très-bien achevés [6]. On observe les mêmes traits caractéristiques dans

---

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 23. Panneau : haut. 0m,92, larg. 0m,64.
[2] *Ibid.*, n° 28. Panneau : haut. 1m,03, larg. 0m,32.
[3] *Ibid.*, n° 26. Panneau : haut. 0m,76, larg. 0m,60.
[4] *Ibid.*, n° 27. Panneau : haut. 0m,92, larg. 0m,65.
[5] *Catalogue de Berlin*, n° 527. Haut. 1 pied 10 pouces, larg. 1 pied 8 ½ pouces, mesure de Prusse.
[6] *Ibid.*, n° 542. Haut. 1 pied 10 pouces, larg. 1 pied 8 ½ pouces.

une *Annonciation,* attribuée à un élève de Van Eyck, dans le Musée de Madrid [1].

Un bréviaire célèbre, qui se trouve dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et qui appartenait jadis au cardinal Grimani, renferme des miniatures exécutées, dit-on, par Memling, Gérard de Gand, Liévin de Witte et autres peintres. La tradition nous assure que Gérard de Gand est l'auteur de plus de cent vingt-cinq de ces miniatures [2]. Quelques écrivains assurent que c'est le même artiste connu sous le nom de Gérard Van der Meire. Nous doutons que ce peintre, élève de Hubert Van Eyck, ait pu exercer son pinceau en même temps que Memling, ou après lui. Il y eut, de plus, d'autres Gérard, aussi natifs de Gand, et postérieurs à celui dont nous venons de parler. Il est plus probable que le Gérard du bréviaire fut Horenbout, qui portait aussi ce prénom et dont la manière compassée et très-finie ressemble à celle des anciens miniaturistes. Nous sommes d'autant plus confirmé dans cette opinion, qu'en examinant soigneusement les miniatures du bréviaire, on trouve qu'elles sont d'une main plus récente que celle de Memling. On sait qu'Horenbout vécut jusqu'en 1533 [3]; il est donc plus probablement l'artiste qui les exécuta, que Gérard Van der Meire. Liévin de Witte, qui travailla aussi à cet ouvrage, est indubitablement un peintre du XVIe siècle; nous n'hésitons donc pas à nier que les miniatures appartiennent à Gérard Van der Meire.

---

[1] *Catalogue de Madrid,* n° 408. Haut. 2 pieds 8 pouces 6 lignes sur 2 pieds 6 pouces, mesure d'Espagne.

[2] *Anonimo* di Morelli, *ut supra,* p. 78.

[3] Il travailla pendant plusieurs années à Gand, pour plusieurs personnes, entre autres pour Liévin Hughenois, abbé de Saint-Bavon, grand protecteur des arts.

CHAPITRE VI.

HUGO VAN DER GOES.

Olivier de la Marche, dans ses Mémoires, donne un récit détaillé des noces de Marguerite d'York et de Charles de Bourgogne, en 1468. Il dit que non-seulement les artisans se surpassèrent à inventer des *mystères* pour divertir et récréer les hôtes assemblés, mais encore que les rues et les maisons de Bruges, aussi bien que le palais du prince, étaient ornées de peintures, étendues sur châssis, et peintes par les habiles artistes des cités belges. Des fêtes joyeuses, des mets splendides, des vins à pleines coupes, des joutes, tel est le menu de l'histoire racontée par de la Marche; il admire avec enthousiasme toutes ces belles choses, excepté celles pour lesquelles nous éprouvons un intérêt tout particulier, c'est-à-dire qu'il omet de

décrire les peintures qui ajoutent tant d'éclat à la scène [1].

Il n'est pas nécessaire de répéter ici la description des noces et du voyage de la nouvelle princesse de Damme à Bruges; un seul point doit attirer notre attention. Parmi les riches et notables personnages qui accompagnaient le duc Charles, se trouvaient les bourgeois et les marchands de la ville, les divers corps de métiers, des marchands étrangers, et, parmi ces derniers, le plus opulent de tous, Thomas Portinari, agent des Médicis à Bruges, qui chevauchait dans le cortége, à la tête de la *nation* des Florentins. Il portait, en cette qualité, le costume de conseiller du duc. « Les serviteurs et facteurs des Médicis, dit Comines [2], ont eu tant de crédit, soubs couleur de ce nom de Médicis, que ce seroit merveilles à croire, à ce que j'en ay vu en Flandres et en Angleterre.... J'en ay vu un, nommé et appelé Thomas Portunay, estre pleige entre ledit roy Édouard et le duc Charles de Bourgongne, pour cinquante mille escus, et une autre fois, en un lieu, pour quatre-vingt mille. »

Folco Portinari, père de la jeune et belle Béatrice si chère au cœur de Dante, fut le fondateur de Sancta Maria Nuova, à Florence, en 1285. Il y fut enterré en 1289 et légua à sa famille le patronage de cette fondation [3]. Thomas Portinari, le descendant direct de ce Folco, est connu dans l'histoire de l'art comme le protecteur de Hugues Van der Goes.

Nous avons déjà fait voir que les riches familles de

---

[1] *Les Mémoires* de messire Olivier de la Marche; Gand, 1566, in-4°; p. 524.

[2] *Mémoires* de Ph. de Comines, liv. VII, chap. V; édit. Buchon, 1842; p. 198.

[3] Reumont, *Kunstblatt*, 1841, n° 40.

Bruges et de la Flandre ne pouvant, à cause de l'humidité de l'air ou du voisinage de la mer (comme c'est aussi le cas à Venise), faire orner de fresques leurs demeures et les chapelles qu'elles érigeaient, les remplaçaient par des toiles peintes à la détrempe. C'est à ce genre de peinture qu'appartiennent les premières productions de Hugues Van der Goes. Van Vaernewyck dit que les églises et les palais de Bruges étaient remplis d'œuvres semblables du peintre [1], et nous avons dit qu'il en exécuta plusieurs pour de grandes solennités, telles que l'inauguration du duc Charles à Gand, en 1467 [2] et le mariage de Marguerite d'York [3].

Dans cette dernière occasion, il fut employé pendant onze jours à peu près, à raison de 14 sous par jour, et travailla à ce que les maîtres d'hôtel du duc nommaient « les entremetz, » terme qui, à cette époque, signifiait certains spectacles ingénieux par lesquels on attirait adroitement l'attention des convives pendant l'intervalle des services.

Quoique Sanderus ait avancé que Hugues est né à Bruges [4], nous avons des documents incontestables qui prouvent qu'il est natif de Gand [5]. Un certain Mathias Van der Goes, membre de la confrérie des peintres d'Anvers, pourrait bien avoir eu quelque parenté avec Hugues, que Vasari appelle *Hugo d'Anversa* [6]. Van Mander dit que Hugues étudia sous Jean Van Eyck [7]. Cependant, sa manière se rapproche

---

[1] Van Vaernewyck, *op. cit.*, p. 133.
[2] *Messager des sciences*, etc., 1826, p. 128.
[3] De Barante, *Histoire de Bourgogne*, édit. de Reiffenberg, *Appendice*.
[4] Sanderus, *Flandria illustrata*, t. Ier, p. 13.
[5] *Voy.* plus loin p. 132, note.
[6] Vasari, t. Ier, *op. cit.*, p. 163.
[7] Van Mander, *op. cit.*, p. 203.

davantage de celle de Hubert, et la vérité est sans doute qu'il fut l'élève des deux frères. Il avait la vigueur et en même temps le fini qui caractérise leur style, sans avoir leur sentiment élevé, leur beauté d'expression et leur science de la forme humaine. Après la mort de son maître, il était arrivé à la hauteur de son talent et il partagea avec Van der Weyden la faveur de la cour de Bourgogne, de la noblesse et de la bourgeoisie.

Il peignit pour Thomas Portinari le retable de Santa Maria Nuova [1], tableau que Vasari mentionne comme une preuve du talent du maître, et il fut employé d'une manière permanente par le magistrat de Gand dans les nombreuses occasions où la couronne étalait son opulence et son goût artistique, telles que le jubilé de 1473 et les diverses fêtes qui eurent lieu jusqu'en 1480. Il est à supposer qu'il se retira de bonne heure au couvent où il passa les derniers jours de sa vie [2].

Marchantius nous apprend que Hugues s'éprit d'amour pour la fille de Jacques Weytens, gentilhomme de l'époque du duc Charles, et qu'il la peignit sous les traits d'Abigaïl, dans un tableau où lui-même s'était représenté en David, à cheval. Elle est accompagnée d'une troupe de jeunes filles dont Van Mander et L. de Heere décrivent la grâce et la beauté. Les historiens ne disent pas quelle fut la fin des amours de Hugues et de la charmante Abigaïl, mais la retraite du peintre au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, et les vœux qu'il prononça nous expliquent tout.

Il y a quelque raison de croire, qu'après son noviciat, il fut appelé à Paris par Louis XI pour y exécuter

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. Ier, p. 163.

[2] *Messager des sciences historiques*, 1826, p. 128 ; — *Kunstblatt*, 1826, p. 243.

le *Crucifiement* de la chapelle du Parlement. La seule preuve que l'on ait de ce fait, c'est l'analogie du style et le fini de la peinture; et si c'est l'œuvre de Hugues, celui-ci doit être venu à Paris, car le lieu de la scène est placé dans cette ville et au fond du tableau le peintre a représenté le Louvre. Parmi les personnages de l'avant-plan on remarque Charlemagne et saint Louis, dont les statues furent aussi, par ordre du roi, placées dans la chapelle du Parlement [1].

Il n'est pas impossible que Louis XI ait envoyé chercher un peintre en Belgique. Dans plus d'une occasion, il a montré qu'il attachait du prix aux œuvres de mérite. En 1468, se rendant à Péronne, il s'arrêta pendant une heure à Noyon pour visiter la cathédrale. Il y remarqua un très-vieux tableau représentant le couronnement de Charlemagne; ce tableau lui parut si antique et si vénérable qu'il exprima le désir d'avoir « ung pourtraict de ce pourtraict. » Les chanoines, très-enchantés de lui être agréables, accédèrent à la volonté du roi, comme le témoigne le document suivant : « Anno 1468, capitulo facto, die ultima augusti, « declaretur per operarios convocandos expensa pro « imagine Caroli Magni collocanda in capella Sancti « Eligii, retro chorum in fronte ecclesiæ, et descri- « batur in papyro pro ostendendo domino regi (Ludo- « vico XI°) ut ipse petiit et voluit fieri [2]. » Il avait peu de confiance dans le talent des peintres français,

---

[1] « A Robert Cailletel, pour employer ès ouvrages de maçonnerie, menuiserie, tabernacle, verrières, peintures et autres choses ordonnées estre faits le plus honnestement et richement que faire se peult en la chapelle estant au bout de la grant salle, à Paris, ou messieurs le parlement oyent la messe, en laquelle le roy a voulu estre mis et posez les ymages de Nostre-Dame, de Monseigneur saint Charlemagne et saint Loys : MCXXX l. XI s. » Compte de Pierre Lailly, 1479. (De Laborde, *la Renaissance des arts*, p. 57.)

[2] Vitet, *Notre-Dame de Noyon;* Paris, 1845; p. 21.

à en juger d'après les précautions dont il usa lorsqu'il voulut avoir un bon portrait de lui-même. Il choisit d'abord Fouquet, imitateur affecté des Flamands, qui ne réussit point. La tâche fut confiée ensuite à un sculpteur, qui échoua également. Michel Colombe fut mis de côté aussi bien que Fouquet, et on fit choix de Colin d'Amiens.

« Mestre Colin, — dit Gaignières en adressant les « ordres de son maître, au peintre d'Amiens [1], — il « faut que vous faciez la pourtraiture du roi nostre « sire : c'est assavoir qui soit à genoux sur un car- « reaul comme icy dessoubs et son chien costé luy, « son chappeaul entre ses mains jointes, son espée à « son costé, son cornet pendant à ses espaules par « derrière, monstrant les deux botz. Oultre plus fault « des brodequins, non point des ouseaulx, le plus « honneste que fere ce porra, habillé comme ung « chasseur, atout le plus beau visaige que pourrés « fere et jeune et plain, le netz longuet et ung petit « hault, comme savez et ne le fectes point chauve.

« Le nez aquillon,

« Les cheveux plus longs derrière,

« Le collet plus bas moiennement,

« L'ordre plus longue et basse ; sainct Michel bien fait,

« Item le cornet mis en écherpe,

« L'espée plus cortet en fasson d'armes,

« Item les poulsses tous droiz, le chapoz bien renverssé. »

Évidemment, Louis XI avait peur de poser, de crainte que le peintre n'oubliât de le faire gros et potelé, et ne le rendît chauve. Néanmoins, si la tâche

---

[1] De Laborde, *la Renaissance des arts*, pp. 59-60.

eût été confiée à un peintre flamand, le roi n'eût guère pu espérer d'être flatté.

Le tableau de Van der Goes est encore à Paris dans la cour d'appel du Palais de Justice.

En 1478, Hugues fut choisi comme arbitre par les héritiers du peintre Stuerbout, pour estimer la valeur d'une œuvre laissée inachevée par leur père [1]. Il mourut peu de temps après à Rouge-Cloître et y fut enterré. On grava sur sa tombe l'épitaphe suivante :

Pictor Hugo Van der Goes humatus hic quiescit
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit [2].

La mort de Hugues fut certainement une perte pour l'art en Belgique. Il avait maintenu à un haut degré le style sévère et mâle d'Hubert, mais il n'eut ni le génie ni le pinceau puissant du maître. Une expression austère, un faire large et simple, une couleur haute et vigoureuse distinguent ses ouvrages, comme les chefs-d'œuvre de l'aîné des Van Eyck, mais on y remarque aussi de la dureté dans les contours, de l'obscurité dans les ombres, une certaine absence de clair-obscur ou de relief et de transparence dans les chairs. C'étaient là des symptômes de décadence plutôt que de progrès. Il exagéra une des particularités d'Hubert, celle de surcharger les vêtements et les autres parties accessoires d'ornements de toute nature, mais

---

[1] « Daer voer hem ende zynen kinderen vergouwen ende betaelt heeft ter estumacien ende scattingen van eenen der notabelsten scildere die men bjnnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van der stadt van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden clooster, in Zuenien, de somme van guldens vorscreve IIIcXI guld. XXXVI pl. » (Note extraite des Archives de Louvain, comptes de 1479-1480, par M. Schayes, et publiée dans les *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, t. XIII, 2e partie, p. 341.)

[2] Sweertius, *Monumenta sepulcralia Brabantiæ;* Anvers, 1613; in-12, p. 323.

il dessinait parfaitement la figure et la tête qu'il faisait forte et ronde, selon la coutume de quelques maîtres de cette époque. Ses personnages ont ainsi un air de bien-être, mais en même temps de vulgarité.

Il dessine d'une manière savante, surtout les portraits, les mains et les pieds, et tout ce qui n'est pas idéal. Dans son coloris on lui reconnaît des manières tout à fait opposées : tantôt il est sombre et brun, tantôt il est clair dans ses tons lumineux et gris dans les ombres. Ces deux manières peuvent être remarquées quelquefois dans les diverses parties d'un même tableau, par exemple, dans le retable des Portinari à Santa Maria Nuova.

Ce chef-d'œuvre du maître, qui était autrefois l'ornement du maître-autel de l'église, est aujourd'hui divisé. Le panneau central se trouve dans la nef de gauche et les volets dans la nef de droite. La conception et la composition de ce sujet sont communes à Van der Goes et à Van der Weyden. La Vierge Marie est à genoux en adoration devant l'enfant Jésus que saint Joseph et les bergers honorent de la même manière. Un chœur d'anges anime le ciel, la scène est éclairée par les rayons qui émanent du petit enfant. D'un côté du tableau, deux anges sont à genoux en prières, du côté opposé, cinq autres anges chantent le Sanctus dont les paroles sont tracées sur leur splendide vêtement. Un bœuf et un âne sont dans l'étable; c'est de leur crèche qu'a été repris l'enfant. Dans le lointain, un ange apparaît aux bergers. Rien ne surpasse le fini et la délicatesse de certaines parties de cette peinture agréablement composée et pleine d'effet. La Vierge et les anges sont peints dans des tons clairs et brillants avec des ombres d'un bleu vif, contrastant avec les tons bruns et les ombres foncées des visages

de saint Joseph et des bergers. Les têtes et les mains sont terminées délicatement, mais toute la partie ornementale est surchargée. Un vase et des coupes garnies de fleurs, et une foule d'autres détails sont achevés avec le soin et l'adresse de Jean Van Eyck ; les pierres précieuses, les diamants, les broderies avec toute la patience d'un Flamand.

L'excellente conservation de cette œuvre nous permet de la regarder comme le meilleur exemple du style de Hugues. Les volets ne sont pas aussi parfaits. Sur l'un d'eux on voit *saint Matthieu, saint Antoine,* et derrière eux, Portinari et ses fils. Sur l'autre, sa femme et ses filles, avec *sainte Marguerite* et *sainte Marie Madeleine*. Un grand nombre de petites figures animent les paysages. Le revers des volets représente l'*Annonciation* peinte en grisaille.

Le palais Pitti possède un portrait de ce même Thomas Portinari, qui figure dans le tableau d'autel de Santa Maria et que les Guides appellent Folco Portinari.

Florence est la seule ville où l'on puisse étudier efficacement les œuvres de Van der Goes. On trouve de ses peintures en Allemagne, mais il n'en existe plus aucune en Belgique; ce qui nous fournit une autre preuve encore, s'il était nécessaire, que l'art flamand ne peut être étudié dans les Pays-Bas.

La plus charmante et la plus délicate des œuvres de Hugues est le tableau de la galerie des *Uffizi,* représentant la *Vierge* assise sous un dais splendide et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus à qui sainte Catherine agenouillée offre une fleur ; une autre sainte habillée selon le splendide mauvais goût de cette époque, est en adoration devant le divin enfant. Deux beaux anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. Sainte Catherine porte une couronne sembla-

ble à celle de la Vierge de Hubert Van Eyck et l'enfant Jésus est drapé dans la manière de Van der Weyden.

Quoique un peu dur dans ses contours, ce tableau présente, dans certaines parties, les meilleures qualités du peintre. La beauté et la forme délicate des mains et des bras, et comparativement la simplicité des plis de la draperie, sont dignes des maîtres de l'école flamande; enfin, l'on ne pourrait traiter d'une manière plus brillante les ornements du tapis et du dais, les colliers, les perles, les diamants, et le paysage plein de splendeur et d'animation [1].

Une *Vierge et l'enfant Jésus* du palais Puccini, à Pistoie, est encore une heureuse production de l'artiste. La Vierge, ayant à ses pieds le donateur et la donatrice, est entourée d'une gloire d'anges. Selon l'usage de Van der Goes, l'*Annonciation* est peinte en grisaille sur le revers des volets, et le panneau principal porte le monogramme H. G.

Saint Jean-Baptiste dans le désert, panneau d'une seule figure, signé par l'artiste et exécuté en 1472, est la seule œuvre authentique de Van der Goes que possède le Musée de Munich [2]. Elle est traitée dans la manière sombre et vigoureuse du maître; la pose du saint et les draperies ressemblent au faire d'Hubert Van Eyck; le paysage, par sa nature sauvage, rappelle un des panneaux de l'*Agneau mystique*, de Saint-Bavon. Le dessin de certaines parties de cette figure est loin du style des peintures de Hugues qui sont dans la galerie et dans l'église de Florence.

Dans le Musée de Munich on cite encore :

---

[1] *Galerie des Uffizi*. Haut. 2 pieds 6 pouces 10 lignes, larg. 2 pieds 1 pouce 8 lignes.

[2] *Catalogue de Munich*, cab. VI, n° 105. Signé « Hugo V. d. Goes 1472. » Panneau : 11 pieds 6 pouces sur 9 pieds, mesure de Bavière.

La Mère de Dieu pleurant entourée des saintes femmes et de saint Jean, panneau noir et disgracieux. C'est une œuvre douteuse [1].

L'*Annonciation,* quoiqu'elle soit un peu dans la manière du maître, est encore moins bonne [2].

La *Vierge et l'Enfant* assis sous un portique est du même genre [3].

Les panneaux du Musée de Berlin attribués à Hugues, peuvent tous être regardés comme douteux, quoiqu'ils portent des traces de son faire. A voir leurs ombres froides et grises, leurs clairs opaques et tristes, on dirait que l'artiste a essayé d'imiter, en l'exagérant, le style de Van der Goes : tel est en général le caractère de la *Vierge et de l'enfant Jésus* [4], des deux *Annonciations* [5], de *saint Augustin* [6], *le donateur et saint Jean-Baptiste,* du *Christ au manteau de pourpre* [7], du *saint Jean l'Évangéliste* [8] et de la *Tête du Christ* [9].

Le *Sauveur sur un trône avec la Vierge et saint Jean-Baptiste* [10] est une pièce qui, pour la manière, le dessin et la couleur ne ressemble pas aux œuvres de Van der Goes; les figures en sont longues et grêles, ce qui les ferait attribuer plutôt à l'école de Pierre Christus qu'à celle de Hugues.

---

[1] *Catalogue de Munich,* cab. IV, n° 66. Panneau : 1 pied 6 pouces sur 1 pied 2 pouces.

[2] *Ibid.,* cab. III, n° 43. Panneau : 3 pieds 8 pouces sur 3 pieds 5 pouces.

[3] *Ibid.,* cab. VI, n° 119. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 7 pouces.

[4] *Catalogue de Berlin,* n° 529. Panneau : 2 pieds 7 pouces sur 1 pied 9 $\frac{1}{4}$ pouces, mesure de Prusse.

[5] *Ibid.,* n° 530. Panneau : 3 pieds sur 1 pied 11 $\frac{1}{2}$ pouces et n° 548, 6 pouces sur 3 $\frac{1}{5}$ pouces.

[6] *Ibid.,* n° 540. Panneau : 2 pieds sur 1 pied 5 pouces.

[7] *Ibid.,* n° 541. Panneau : 1 pied 3 pouces sur 11 pouces.

[8] *Ibid.,* n° 549. Panneau : 9 pouces sur 4 pouces.

[9] *Ibid.,* n° 553. Panneau : 11 $\frac{3}{4}$ pouces sur 11 pouces.

[10] *Ibid.,* n° 600. Panneau : 6 pieds 2 pouces sur 1 pied 2 pouces.

Le *Crucifiement* de la cour d'appel de Paris représente le Sauveur en croix et Marie en défaillance; d'un côté, saint Jean-Baptiste et saint Louis sont en contemplation devant la scène, et de l'autre, saint Jean l'Évangéliste, saint Denis et saint Charlemagne. Un paysage montagneux et de nombreuses figures dans le fond, complètent cette composition habile dans laquelle la pose des différents personnages accuse bien la manière de Van der Goes et dans laquelle on retrouve en partie ce style sévère qu'il avait acquis à l'école d'Hubert. Les contours ont la fermeté du maître, mais avec la dureté de l'élève. Les vêtements sont couverts d'ornements, selon la mode du temps. La figure à mi-corps de Dieu le Père est peinte dans une niche au-dessus du crucifix. Cette page est d'une couleur puissante et chaude, mais elle manque un peu de clair-obscur. Le Sauveur sur la croix en forme une des plus belles parties; on peut dire que c'est un vrai chef-d'œuvre. Il faut noter comme choses curieuses, sur l'avant-plan, un chien, une tête de mort et des ossements disposés en croix [1].

Le Musée du Belvédère renferme deux figures d'*Adam et Ève* copiées apparemment d'après celles de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Elles sont attribuées à Van der Goes, quoiqu'elles soient au-dessus de son talent [2].

On lui donne encore, sans motifs suffisants, une *Vierge et l'Enfant* [3] adoré par un personnage tenant une viole. Cette composition, qui se trouve dans la

---

[1] Panneau : 3m,30 sur 2m,28.

[2] *Catalogue du Belvédère, à Vienne,* 2e salle, n° 3. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 7 pouces, mesure d'Autriche.

[3] *Ibid.*, 2e salle, n° 9. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 5 ½ pouces.

même galerie, est beaucoup plus dans l'esprit du tableau de Memling, représentant le même sujet, dans la galerie des Uffizi à Florence. Il n'a pas cependant la délicatesse qui caractérise ce grand maître, il semble plutôt que ce soit une copie faite par quelqu'un de ses élèves. Les volets de ce triptyque sont séparés de la composition centrale, et ils confirment la supposition qu'ils sont l'œuvre d'un élève de Memling [1]. Saint Jean-Baptiste tenant un agneau et saint Jean l'Évangéliste portant le calice sont copiés d'après le mariage mystique de sainte Catherine à Bruges, ou le retable de Chiswick.

On décrit aussi sous le nom de Van der Goes, une *Madone avec l'enfant Jésus,* de la galerie de Bologne [2].

La majeure partie des œuvres de Van der Goes fut détruite en Belgique par les Iconoclastes, en 1575. Le 4 octobre de cette année périrent ainsi ses tableaux de l'église de Vosselaere [3]. L'*Histoire de sainte Catherine,* en deux panneaux, exécutée pour les Carmélites de Gand, périt à la même époque [4]. *David et Abigaïl,* et la *Vierge,* tableau votif suspendu près du tombeau de Wouter Gaultier, à Saint-Jacques de Gand, ont disparu [5]; mais la perte la plus regrettable est peut-être le *Crucifiement,* ou le *Christ entre les voleurs,* qui orna pendant longtemps la même église. Il échappa aux ravages des Iconoclastes, mais il tomba bientôt entre les mains des Calvinistes, qui s'emparèrent du temple, et couvrirent cette belle page d'une couche de couleur

---

[1] *Catalogue du Belvédère, à Vienne,* 2e salle, n° 13. Panneau : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 5 ½ pouces.
[2] *Pinacothèque de Bologne,* n° 282.
[3] *Messager des sciences historiques ;* Gand, 1845 ; pp. 117-145.
[4] Van Vaernewyck, *op. cit.,* p. 100 ; — Van Mander, *op. cit.,* p. 204.
[5] *Ibid.*

sur laquelle ils inscrivirent les dix commandements. Plus tard, l'église fut rendue au culte catholique, et le tableau remis dans son état primitif, mais depuis, il s'est perdu [1].

De même que Jean Van Eyck et la plupart des peintres belges, Hugues Van der Goes fut chargé, plus d'une fois, de dessiner des compositions pour des vitraux. Van Mander nous parle d'un vitrail de Saint-Jacques, à Gand, qui lui paraissait si beau qu'il doutait si ce n'était pas plutôt l'œuvre de Jean Van Eyck que celle de Van der Goes.

Voilà tout ce que nous avons pu recueillir de l'histoire et des travaux d'un artiste habile, dont le talent et le style étaient empreints de grandeur plutôt que de sentiment, et dont les compositions ont plus de force que de grâce.

---

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 204.

CHAPITRE VII.

JUSTE OU JOSSE DE GAND.

La plus ancienne mention que l'on trouve de ce peintre le rattache à l'école d'Hubert Van Eyck. Toutefois, les renseignements imparfaits que nous possédons justifient à peine cette conclusion, qui n'est pas appuyée par des preuves, vu que nous ne possédons aucune de ses premières œuvres. Il y a de grandes difficultés à présenter au lecteur un récit suivi de son existence et de ses travaux.

Durant toute sa jeunesse, pendant qu'il suivait les leçons d'Hubert Van Eyck, et vingt-cinq ans après la mort de ce peintre, il nous est impossible de trouver le nom de Josse, excepté comme étant l'auteur d'un tableau perdu, représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste* [1]. Mais ce n'est pas la seule difficulté; en 1451

[1] « Jodocus Van Gent, discipel van Hubertus Van Eyck, een tafereel

L'ANNONCIATION.

Peinture murale de Juste d'Allemagne à Sainte Marie du Château (Gênes)

un certain *Justus d'Allemagne* vécut et travailla dans le couvent des Dominicains de Santa Maria di Castello, à Gènes, et y peignit, sur les murs du cloître, une *Annonciation de la Vierge*.

Ce Justus d'Allemagne était-il le même artiste qui, durant son séjour en Flandre, peignit le *Saint Jean-Baptiste?* ou bien était-ce un artiste du même nom, qui vint en Italie et s'établit à Gènes pour le reste de ses jours? Nous sommes disposés à adopter la dernière supposition, quoique l'histoire garde le silence sur ce point important. Il est vrai que, de la signature du tableau de Santa Maria di Castello, nous ne pouvons conclure que le peintre fut plutôt un Allemand qu'un Flamand, car l'inscription

Justus d'Alla-
-magna, pinx-
-it, 1451.

ne prouve rien, vu que les Pays-Bas et une partie des bords du Rhin sont appelés *Alemania* par les géographes de cette époque. Mais ce que l'histoire ne nous dit point est d'une moindre importance, si, de l'examen du tableau lui-même, nous pouvons arriver à établir quel est le pays où le peintre reçut son éducation.

L'*Annonciation* de Justus d'Allemagne, à Santa Maria di Castello, mérite une description soigneuse et détail-

---

verbeeldende sint Jans onthoofdinge. » Extrait du manuscrit de M. Delbecq, cité par PASSAVANT, *Kunstreise*, p. 381, et DE BAST, *Messager des sciences et des arts*, etc. ; Gand, 1824 ; p. 132. — « Furono similmente de' primi.... Maestro Martino e Giusto di Guanto, che fece la tavola della Communione del Duca d'Urbino ed altre pitture. » VASARI, *op. cit.*, t. Ier, Introd., c. VII, p. 163. — « Judocus Gandavensis, pictor nobilissimus, Huberti Eyck discipulus. » (SANDERUS, *De Gandavensibus eruditione claris*, liv. II, fol. 79.)

lée, non-seulement comme étant le travail d'un artiste flamand ou allemand en Italie, mais encore parce que c'est un des rares exemples d'une peinture murale à la détrempe. Peint sur l'un des côtés du cloître où les Dominicains passaient leurs heures de récréation, ce tableau est exposé à une lumière brillante qui lui vient de la fenêtre opposée, donnant sur la mer [1]. La scène qui occupe trois espaces irréguliers, formés par deux légères colonnettes, se passe dans un appartement que l'on aperçoit à travers une arche gothique très-ornée, au milieu de laquelle on voit la figure de Dieu le Père. La Vierge, debout, à droite dans une attitude pensive, a l'air d'écouter. Sa tête gracieusement penchée vers l'ange, est recouverte d'un voile transparent à travers lequel brillent ses cheveux dorés. Une belle tunique bleue tombant avec grâce de la tête, entourée d'un nimbe, sur les épaules, est attachée au-dessous du col, et s'ouvre pour laisser apercevoir les mains délicatement croisées sur la poitrine. Les larges plis de cette longue tunique remplissent l'avant-plan, et occupent même une partie de l'espace central. L'habit de dessous que laisse apercevoir le manteau, orné d'une bordure formée de lettres en or, est d'un riche tissu également en or. A côté de la Vierge est posé une espèce de coffret en pierre, rempli de livres, et recouvert d'un drap rouge. Au fond, on voit une arcade en pierre peinte alternativement en blanc et en noir, et des rayons

---

[1] L'ensemble a à peu près 9 pieds 9 pouces carrés, y compris l'arc qui contient la représentation de l'Éternel. L'*Annonciation* seule a 9 pieds 9 pouces, sur 7 pieds 6 pouces. Le tableau entier est sous verre, afin de le mieux conserver. Des parties telles que les ornements en or des vêtements des deux principales figures, sont un peu effacées, et le bleu de l'habillement de la Vierge a bruni par l'âge. Les paysages sont aussi devenus assez frustes en quelques parties.

dorés jaillissent de la gloire qui entoure la tête de l'Éternel et retombent sur la figure principale. L'ange vêtu d'une magnifique robe d'or, à larges bords, et sur laquelle sont peintes les figures des apôtres, est placé à gauche, agenouillé, étendant une de ses mains et tenant de l'autre une espèce de petit sceptre. Ses pieds sont nus. Un oiseau, dans un coin, trempe son bec dans l'eau du bassin, et sur la croisée est placé un vase contenant un lis. On aperçoit le paysage à travers trois arcades et par une fenêtre sur la gauche. Un oranger, brillamment coloré, empêche en partie la vue. Le nom du peintre est inscrit sur un petit carré de papier, attaché au châssis d'une haute croisée. L'Éternel regarde vers la terre du milieu de l'encadrement sculpté et ciselé qui l'entoure; il a la figure bénigne d'un vieillard, à la barbe et aux cheveux blancs. Les colonnettes qui divisent la scène supportent un dais de pierre, et forment, aux deux côtés de l'Éternel, des niches remplies de petites et expressives figures de saints.

De nombreuses raisons puisées dans l'analyse que nous avons faite de cette composition, nous font penser que Justus d'Allemagne n'apprit pas l'art de peindre sous Hubert Van Eyck, ni même sous son frère Jean. A première vue, il est vrai, ce tableau a l'air d'appartenir à l'école flamande, mais avec un mélange de qualités propres à l'école de Cologne. Pour porter un jugement sûr, il nous manque ici les éléments de comparaison entre un grand tableau flamand peint à l'huile, et celui-ci qui est peint à la détrempe sur un mur, ce qui nous empêche d'entrer dans la discussion relative à la couleur; car la détrempe ne possède pas la vigueur de ton, le choix, la puissance de contraste et la transparence qui distinguent la peinture à

l'huile, surtout celle des Van Eyck. Mais si nous nous attachons à d'autres points, au fini de l'exécution dans son ensemble, nous ne trouvons pas que cette espèce de peinture murale diffère des peintures à la détrempe sur panneau. Dans ce dernier genre, nous n'en trouvons pas qui en approchent autant que celles de l'école de Cologne, en ce qui concerne la méthode et l'emploi des couleurs. Les artistes de cette ville, ainsi que nous aurons l'occasion de le montrer, étaient surtout remarquables par la fusion des teintes, le ton clair et léger de leur lumière, la pâleur de leurs ombres, et le défaut de relief et de clair-obscur.

Le sujet de l'*Annonciation*, qui a été traité par toutes les écoles, présente peu de remarques à faire. Cependant la distribution générale de la composition dont nous nous occupons, et l'ensemble des figures et des arcades basses et riches en détails d'ornements sculptés, présentent plutôt le caractère de l'école du Rhin que de celle de Bruges. Quant aux figures en particulier, si elles sont tracées d'une main moins habile et moins exercée, dans leurs formes, que celles des peintres flamands, elles ont un cachet de sentiment religieux et de douceur tout à fait dans le genre de l'école de Cologne. La Madone surtout nous en fournit la preuve, par son attitude pleine de grâce, et par les draperies jetées avec beaucoup d'élégance. On ne remarque pas non plus ces plis anguleux si fréquents chez les artistes flamands. La rondeur de la forme et la douceur de contour de la tête, la chevelure recouverte d'un voile, sont d'une facture charmante, et rappellent à l'esprit la Vierge de maître Stephan à Cologne.

L'Ange annonciateur rappelle mieux le style flamand que le reste du tableau, mais dans son ensemble

il diffère des anges des Van Eyck, et en certaines parties il rappelle ceux de l'école du Rhin. Les artistes de cette école avaient la coutume de donner à leurs anges des habillements dorés; tels sont aussi ceux du tableau de Justus d'Allamagna.

Nous retrouvons cependant, avec plus de certitude, des traces de la méthode et des inspirations de l'école flamande dans l'arrière-plan du tableau. Quoique le fond soit une surface dorée et encadrée dans une architecture, il représente l'intérieur d'un appartement, et, par conséquent, a de l'étendue et de la profondeur, et des fenêtres ouvertes on aperçoit des paysages semblables à ceux que nous avons décrits dans les tableaux flamands. Mais il faut dire pourtant que le peintre connaissait médiocrement la perspective linéaire.

Somme toute, nous arrivons à la conclusion que Justus avait pris quelque chose des deux écoles, et combinait le sentiment religieux de celle du Rhin avec la tendance plus matérialiste de l'autre, en cherchant à imiter la nature. Nous ne pouvons admettre qu'il fut un élève des Van Eyck. Leurs tableaux et leur méthode n'ont rien de commun avec notre peinture murale.

Nous pensons qu'il n'a pas connu la manière d'employer les couleurs des Van Eyck, car s'il en eût été autrement et qu'il eût été leur élève, Justus d'Allamagna, quarante et un ans après la prétendue découverte de la peinture à l'huile (c'est-à-dire en 1451) se serait servi de cette méthode, et aurait sans aucun doute préféré montrer son talent en ce genre, plutôt que de travailler selon l'ancienne méthode, en laquelle les Italiens excellaient. C'était précisément l'époque où Roger Van der Weyden était si bien reçu en Italie,

à cause de la nouvelle manière enseignée à l'école des Van Eyck [1].

Il est néanmoins curieux de remarquer qu'on ne trouve à Gênes aucune autre trace de ce peintre. Il y a au Louvre, à Paris, un tableau qui vient de cette ville, et qui est divisé en trois compartiments. Le centre représente aussi l'*Annonciation*, et les volets, *saint Benoît* et *saint Augustin*, *saint Étienne* et *saint Ange* [2]. Cette composition a un caractère semblable à celle de Justus d'Allamagna, dans les figures et la pose des personnages, mais on y voit moins la manière religieuse et calme. Il y domine un autre sentiment. La Vierge recule tremblante et s'appuie contre une colonne, tandis que l'ange est représenté en l'air. La Vierge est vêtue d'un habit d'or, recouvert d'une draperie noire. Le type des figures ressemble à celui de l'*Annonciation* de Gênes, et le fond est un paysage italien. La teinte des chairs est en clair-obscur ou gris et non ombrée, de sorte que le tableau paraît réellement inachevé. Ce triptyque doit être de Justus d'Allamagna ou d'un de ses élèves. Le caractère flamand est moins marqué dans les panneaux latéraux, qui ne sont pas de la même main que la composition du milieu [2].

Il y avait à Gênes, au xve siècle, plusieurs peintres de l'Allemagne ou des Pays-Bas auxquels nous pourrions attribuer les panneaux du Louvre. Le P. Spotorno [3] a publié quelques faits intéressants relative-

---

[1] Un autre peintre nommé Johannes Alamannus, paraît avoir peint avec Antonio Vivarini, en 1445 et en 1496. Il avait quelque chose de l'école du Rhin quant au sentiment et à la manière délicate de fondre les teintes des chairs, mais il la rappelle surtout dans les parties d'architecture de ses compositions.

[2] *Catalogue du Louvre*, n° 258. Il faisait partie de la collection de Louis XVIII, et avait été exécuté pour un oratoire à Gênes. Panneau central, 1^m,56 sur 1^m,07 ; volets, 0^m,98 sur 0^m,48.

[3] G. B. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria ;* Gênes, 1824-26, in-8°.

ment à l'ancienne école de Gênes. Au nombre de ceux qui émigrèrent en Italie, on cite un certain Corrado d'Alemania, qui travaillait à Taggia en 1477. Spotorno suppose, non sans raison, que Corrado vint en Italie avec Justus d'Allamagna, et qu'il occupait dans l'atelier de celui-ci une position subalterne, analogue à celle de Memling dans l'atelier de Van der Weyden. Ce fut aussi à Taggia que fleurirent padre Domº, E. Maccari et Ludovico Brea, de Nice; Spotorno croit que ces artistes, dont les œuvres révèlent des tendances toutes flamandes, furent probablement des élèves de Corrado d'Alemania, et il fonde cette opinion sur la ressemblance que présentent entre elles les compositions de tous ces maîtres. L'unique tableau de Maccari qui nous reste est à Taggia, et le premier en date que nous connaissions de Brea, est de 1480.

Le caractère étranger des peintures de Brea n'a échappé à aucun de ceux qui les ont vues. Son genre de composition, l'attitude de ses figures, la dureté du dessin, la forme anguleuse des draperies, son goût pour les ornements, trahissent, à première vue, l'influence de l'école flamande. Peut-être doit-il ces traits caractéristiques de son style à Corrado qui peignit à Taggia en 1477, et à Justus d'Allamagna qui travailla à Gênes en 1451.

Baldinucci et Lanzi, en signalant la manière étrangère de Brea, disent qu'il fut le fondateur de l'école de Gênes; mais Spotorno découvrit, dans les archives de cette ville, les noms de vingt-six artistes antérieurs à Brea, cités dans un registre chronologique des anciens peintres génois. L'un d'eux, Oberto, y avait professé la peinture dès 1368. L'influence des Flamands à Gênes fut de peu de durée; elle cessa après Maccari et Brea; Semino et Piaggio, élèves de ce dernier, abandonnè-

rent leur manière après qu'ils eurent vu les tableaux de Carlo di Mantegna et de Pier-Francesco Sacco. Tous les doutes qu'avait fait naître l'analogie du tableau de Gênes avec le style de Justus de Gand, s'évanouissaient devant le retable de Sainte-Agathe, d'Urbino, exécuté de 1468 à 1474. Ce tableau fut peint par *Giusto da Guanto*, pour la confrérie du *Corpus Christi*, et payé par une souscription, à laquelle contribua Federico di Montefeltro, duc d'Urbino. Les registres conservés dans le couvent fournissent d'amples et intéressants détails sur la manière dont se fit cette souscription, et sur la répartition des dépenses auxquelles l'érection du monument donna lieu. Un certain Giovanni da Luca, ou Zaccagna, est dit avoir contribué pour 33 florins et 22 bolognini; Gostino Santucci, pour trois sommes différentes, à trois reprises; le duc d'Urbino, pour 15 florins d'or. Les autres sommes ne sont pas spécifiées, mais le coût du tableau est réellement établi, il s'élève à 300 florins pour la peinture, et 40 florins 33 1/2 bolognini pour les feuilles d'or du fond [1].

Le duc d'Urbino paraît avoir pris un intérêt tout particulier à l'exécution de ce retable, parce qu'il était

---

[1] 1465. Marzo 31. Giovanni da Luca, altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola. — 1468. Tre partite pagate per l'elemosyna promessa per la tavola a conto di Battista (di Maestro Gostino Santucci, medico). — 1474. Marzo 7. Fiorini 15 d'oro dati dal conte Federico per aiuto della spesa della tavola a Guido Mengaccio per la Fraternita. — 1474. Ottobre 25. Fiorini 40 e bolog. 33 ½, spesi in pezzi 4,700 d'oro battuto per la tavola. — Adi d°. Fiorini 300.... a Maestro Giusto da Guanto, depintore, per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della Fraternita. — Adi d°. Fiorini 250 d'oro. Li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Maestro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fù fatta per depingere la tavola. Avemone el queto per mano di Ser Francesco di Pietro da Spelle, e anche è accesa la scripta tra noi e Maestro Giusto, et è in mano di Giovanni di Luca perchè non fece il dovere, e da noi intieramente pagato a conto di Guido in questo a carte 73, lire 600. (L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi;* Urbino, 1822, in-8°; p. 66.)

destiné à faire connaître un événement curieux des dernières années de son règne.

Ussum Cassan, shah de Perse, ayant besoin de secours dans une guerre qu'il faisait aux Turcs, avait envoyé lever de l'argent et des troupes dans les différents États de l'Italie. Caterino Zeno, un des agents de Venise, en Orient, fut chargé de cette mission, et vint à Urbino solliciter l'assistance du duc de Montefeltro, en 1471, à l'époque où Josse de Gand reçut l'ordre d'exécuter le tableau du *Corpus Domini*. Federico eut la courtoisie d'y faire représenter l'ambassadeur à ses côtés, parmi les spectateurs de la Cène [1].

Ce tableau fut achevé en 1474, et après cette époque il ne nous reste plus qu'un document qui rappelle le séjour de Josse à Urbino. C'est une mention des registres de la confrérie du *Corpus Christi*, au sujet d'une toile achetée pour en faire une bannière que notre artiste était chargé de peindre [2].

La *Sainte Cène* de Sainte-Agathe, ayant été enlevée de l'endroit qu'elle occupait primitivement et suspendue au-dessus d'un autre grand tableau du maître-autel de l'église, n'est plus dans un état de conservation suffisant pour nous permettre de formuler un jugement fondé sur son mérite. Il n'est pas d'examen ni de critique possible, lorsqu'il faut voir l'œuvre à une telle distance, malgré ses dimensions étroites (elle a dix pieds carrés) et ses personnages qui sont seulement de demi-nature. Le Sauveur, vêtu d'une riche robe traînante, est assis au milieu de ses disciples age-

---

[1] Don Andrea Lazari, arciprete, *Compendio storico delle chiese e delle pitture esistenti in esse;* Urbino, 1801 ; — Pungileoni, *op. cit.*, p. 46.

[2] 1475. Giugno. E più tela a Maestro Giusto depintore che diceva voler fare un insegna bella per la Fraternita. (Pungileoni, *op. cit.*, p. 66.)

nouillés autour de lui, dans un vaste édifice qui ressemble à une église. Il se penche en avant, dans l'action de rompre le pain. Saint Jean n'est pas dans le cercle, et apporte le vin. Judas seul détourne la tête pour éviter le regard du Seigneur. Deux anges ailés, en longues robes blanches, planent au-dessus de la Cène. A droite, Federico, accompagné de deux personnages de sa suite (dont l'un, croit-on, représente le peintre lui-même), paraît s'entretenir avec Zeno, figure à longue barbe, coiffée d'un turban. Il appuie la main sur le bras gauche de l'ambassadeur. Dans le fond, une femme et un enfant contemplent du dehors ce qui se passe à l'intérieur. Le tableau n'est plus entouré de son ancien encadrement, où l'artiste avait, dit-on, représenté divers miracles.

Nous nous bornerons à de très-brèves réflexions à propos de ce chef-d'œuvre, le seul connu et le seul authentique de Josse de Gand. Cet artiste fut un de ceux qui soutinrent le mieux la renommée de l'école flamande : doué d'un talent auquel celui de Van der Goes le cède à peine, il introduisit dans sa manière plusieurs des traits caractéristiques de ce grand peintre. Ses compositions révèlent un sentiment et une harmonie remarquables, sans toutefois surpasser en cela celles des autres maîtres de la même école. Ses apôtres, tout en conservant une attitude et une expression frappante de vérité, offrent cependant des types bien éloignés de la trivialité alors si commune. On ne peut accorder le même éloge à la figure du Sauveur : elle manque de noblesse et de sainteté, la pose est raide et guindée ; le corps, surchargé, dans le goût flamand, de draperies aux plis anguleux, est dépourvu de grâce et de naturel. Mais, affranchi des traditions que contenait son pinceau lorsqu'il peignit le type

divin, Josse, comme ses contemporains, retrouve le naturel et l'élégance dans les portraits de Federico et de sa suite. Son dessin, reproduction fidèle de la nature, devient moins sec et moins dur que nous ne sommes habitués de le rencontrer chez les Flamands de son école. Les pieds et les mains surtout sont traités avec un soin et une intelligence de proportion qui prêtent à l'ensemble de son œuvre l'apparence d'un fini extrême.

Quoique le mauvais état dans lequel se trouve la peinture de Josse de Gand ne permette pas d'apprécier exactement son coloris, nous penchons à croire qu'il était en général aussi vigoureux, mais plus foncé de ton et plus transparent dans les ombres, que celui de Vander Goes. En comparaison de Petrus Cristus, il devait être exempt du défaut d'assombrir excessivement ses teintes, et on voit qu'une couleur rosée dominait dans ses carnations.

La présence de Josse de Gand à Urbino, le séjour qu'il y fit pendant plusieurs années, le patronage dont paraissent l'avoir honoré une puissante corporation religieuse, telle que l'était la confrérie du *Corpus Christi*, et un prince éclairé comme Federico di Montefeltro, nous portent à conclure qu'il jouissait d'une réputation plus étendue que la plupart des artistes que le duc d'Urbino attirait à sa cour.

Nous ne ferons toutefois que rendre un légitime hommage aux artistes italiens, en supposant que Josse dut une partie de la faveur dont il jouissait à sa connaissance de la peinture à l'huile, et non exclusivement à la supériorité de son talent. On comprend aisément que des hommes tels que Pietro della Francesca, Paulo Uccello, Fra Carnevale, Melozzo da Forli et Luca Signorelli continuassent à préférer l'ancienne

méthode de la détrempe, avec laquelle ils étaient plus familiarisés, et qui leur avait valu de brillants succès dans leur art. Quant à nous, nous sommes disposé à croire qu'ils étaient moins jaloux qu'on ne le suppose généralement de ceux qui suivaient le nouveau système.

L'omission de Josse de Gand et de Van der Goes dans les vers où Giovanni Santi fait l'éloge de Jean Van Eyck et de Roger Van der Weyden, s'explique par l'intention très-probable du poëte de ne citer que les artistes les plus éminents de chaque pays. L'accuser d'avoir omis Josse, par un sentiment de jalousie envers ce peintre, parce qu'il faisait secrètement usage de la peinture à l'huile, ce serait admettre que ce perfectionnement fût dès lors regardé comme tellement important, qu'il constituât pour l'école italienne une indispensable nécessité; or, l'histoire de l'art dément cette hypothèse. L'admiration sincère des peintres de l'Italie centrale pour la patience et le fini extrême des artistes flamands n'alla point d'abord jusqu'à leur inspirer le désir de s'approprier sur-le-champ les procédés nouveaux; la plupart d'entre eux se défiaient plutôt d'une manière si opposée, sous plus d'un rapport, aux traditions de leur éducation artistique, et cette répulsion était si profonde que longtemps l'école toscane répudia celle de Venise, qu'elle accusait de sacrifier l'objet principal de l'art, la composition et le dessin, à la partie secondaire, le coloris.

Il nous a été impossible, en effet, de découvrir à Urbino un seul exemple d'un artiste qui ait subi l'influence de la manière flamande ou des leçons de Josse de Gand. Le seul rapport que l'on puisse trouver entre les peintres flamands et ceux de l'Ombrie, c'est que les uns et les autres donnent à leurs draperies ces for-

mes anguleuses qu'on rencontre chez Giovanni Santi. Et encore, en ce qui concerne Santi, nous semble-t-il qu'on doit attribuer ce défaut à l'influence de Melozzo da Forli qui, malgré les leçons de Pietro della Francesca, adopta quelque chose de la manière de Mantegna. Déjà les peintres italiens de cette époque révèlent une certaine tendance à abandonner la simplicité des anciens maîtres : à force de vouloir varier les détails, ils tombent dans une sorte de sécheresse et de raideur. Mais leurs disciples eurent le bonheur d'échapper à cet écueil en se rendant maîtres de la forme et en idéalisant leurs types, tandis que les Flamands ne tentèrent jamais un pas dans cette voie.

Examinons maintenant un tableau de la collection de sir C. Eastlake, attribué à Josse de Gand, et un des meilleurs, assurément, qui soient sortis de l'école des Van Eyck. Il représente la *Sépulture d'un saint personnage* dont la mitre annonce qu'il s'agit d'un haut dignitaire de l'église. Le corps tout habillé et vêtu de pourpre, est descendu dans la fosse par deux moines dont le capuchon est rabattu : dix princes de l'Église et d'autres personnages tant ecclésiastiques que laïques les entourent. Un évêque agite l'encensoir au-dessus du corps, tandis que les assistants regardent dans un pieux silence. Cette scène solennelle s'accomplit dans une église gothique dédiée à saint Pierre, comme l'indique la statue de ce saint, placée dans une niche au-dessus de l'autel : une grande châsse en bronze, où est renfermé saint Hubert, orne cette partie de l'édifice, surmonté d'un crucifiement en grisaille. Les colonnettes de la balustrade qui entoure l'autel sont assez écartées, pour que les spectateurs puissent voir la cérémonie, et dans chaque interstice, on remarque de singulières têtes, examinant ce qui se passe, avec

des expressions de figures très-variées. Au haut des colonnes qui supportent les arcades du chœur, sont placées les statues des apôtres. Plusieurs qualités éminentes distinguent ce tableau et le mettent au rang des meilleures productions de l'école flamande des Van Eyck. La composition et l'ensemble de la perspective, le caractère des têtes, l'intelligence des formes, la variété et la vérité des détails, en font une œuvre d'art des plus remarquables où quelquefois le peintre rivalise de talent avec Jean Van Eyck lui-même. En outre, nulle part, dans les autres productions de cette école, on ne trouve plus de naturel dans le mouvement des figures et dans la manière de les grouper.

Nous avons plus d'une fois signalé les particularités qui distinguent les élèves d'Hubert Van Eyck de ceux de son frère Jean. Dans le tableau dont nous parlons les couleurs sont vives et fraîches; les teintes fondues avec harmonie n'offrent pas ces tons lourds et rougeâtres propres aux élèves d'Hubert. L'exécution se fait surtout remarquer par une grande facilité dans le maniement du pinceau, et par l'absence de ces contours secs, durement accusés, commun chez les artistes que nous venons de citer. On n'y retrouve point non plus certains défauts, dus, chez ces derniers, à l'imperfection des procédés matériels. Loin de là; le peintre s'est élevé dans cette partie de la technique à la hauteur de Jean Van Eyck lui-même.

On peut dire, en résumé, que l'artiste, après avoir imité la manière d'Hubert, adopta plus tard celle de Jean en s'initiant aux améliorations introduites par ce dernier. Cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable; s'il en était autrement, ce serait le premier exemple que nous posséderions d'une œuvre produite par un élève d'Hubert familiarisé avec les progrès de Jean.

Nous savons que Van der Goes et Cristus demeurèrent fidèles aux traditions d'Hubert; on n'en peut dire autant de l'auteur du tableau qui nous occupe : on y remarque, en effet, avec plusieurs traits dans la manière de Jean, des caractères tout particuliers à Van der Weyden.

Celui-ci est à l'égard de Jean Van Eyck ce que les élèves du frère aîné étaient à l'égard d'Hubert, mais en sens inverse. Tandis que les élèves d'Hubert exagéraient son style, en affectant un coloris rougeâtre et lourd et en forçant le ton des ombres, Roger Van der Weyden, au contraire, donne dans l'excès opposé; il a moins de puissance que Jean et sa gamme est beaucoup plus faible. En cela le tableau attribué à Josse rappelle plutôt le faire de Van der Weyden que celui de Jean Van Eyck. Les teintes locales n'atteignent pas à la vigueur et à la force de ce dernier maître : les ombres sont plus pâles, plus vagues, plus transparentes et la gamme générale de l'œuvre est en même temps beaucoup plus légère. Nous appuyons sur ces détails, pour montrer que si l'artiste réussit à surmonter les difficultés pratiques de la peinture à l'huile, dans l'emploi de la composition chimique des substances colorantes, il ne parvint jamais à égaler Jean Van Eyck, ni dans l'application des principes du coloris, ni dans les qualités essentielles de l'art.

La manière dont les accessoires sont traités, la touche habile que révèle le fini des cheveux et des barbes, tout inférieures qu'elles soient à celles de Jean Van Eyck, se rapprochent bien plus du faire de Van der Weyden que de celui des élèves d'Hubert. La transparence et la clarté répandues dans ce tableau donneraient à penser que les premières couches ont été faites en détrempe et les dernières à l'huile, méthode

que l'on croit avoir été employée assez souvent par Roger Van der Weyden.

Néanmoins, malgré ces points de ressemblance entre le faire de notre artiste et celui de Roger Van der Weyden, particulièrement en ce qui concerne les procédés et le coloris, quelques grands traits tout à fait propres au premier, rappelleraient davantage Van der Goes et Josse de Gand. Celui-ci se distingue surtout par une bonne composition, par une distribution bien entendue des groupes, par la variété, par de justes proportions dans les formes, par la vigueur du trait et par la nature des poses, toutes qualités que nous trouvons dans le tableau de sir Charles Eastlake [1]. Ce sont les mêmes observations sans doute qui ont suggéré à M. Waagen et à M. Passavant un jugement tout à fait semblable au nôtre : seulement, nous hésitons à nous ranger à l'avis du premier, qui trouve quelque ressemblance de style et d'exécution entre notre tableau et la *Sainte Cène* de Saint-Pierre, à Louvain.

Nous ferons remarquer, en terminant ce chapitre, que si nous n'avons pu donner beaucoup de renseignements nouveaux sur la vie et les travaux de Josse, nous avons du moins tâché, autant qu'il était en notre pouvoir, de dissiper l'obscurité qui régnait sur quelques points de sa biographie. Espérons que de nouvelles découvertes répandront un jour plus complet sur l'histoire d'un artiste que ses hautes qualités recommandent à l'attention universelle.

Les tableaux exécutés par Josse de Gand pour l'église de Saint-Jacques en cette ville, c'est-à-dire le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Décapitation de saint*

---

[1] Panneau : 3 ½ pieds en carré.

Paul, existaient encore dans un parfait état de conservation, en 1763, lorsque Mensaert écrivit son *Peintre amateur*. Ils ont disparu depuis.

Selon notre opinion, Josse n'est pas l'auteur de l'*Invention de la Croix*, tableau qui se trouvait dans la collection de feu M. d'Huyvetter, de Gand; le panneau qui lui est attribué dans le musée d'Anvers ne lui appartient pas davantage.

CHAPITRE VIII.

VAN DER WEYDEN.

Lambert Lombard, écrivant à Vasari en 1565 [1], se plaignait que les imitateurs des Van Eyck et de Van der Weyden ne cherchassent point à ennoblir et à perfectionner les anciennes traditions de ces maîtres [2]. Il aurait pu ajouter que Van der Weyden lui-même, dans ses efforts pour égaler les Van Eyck, leur resta toujours bien inférieur. Fortement imbu des formules de son école, il cherchait l'effet dans l'application de règles étroites et conventionnelles plutôt que dans la noblesse des sentiments et de l'expression. Ce système lui valut des succès : il acquit ainsi une grande réputation jus-

[1] G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI;* Florence, 1839, in-8°; t. III, pp. 176-177.
[2] Van Mander, *op. cit.*, p. 207.

tement méritée. Ses compositions gracieuses et pleines d'harmonie formèrent le style élégant et délicat de Memling; et si nous ne pouvons lui décerner la palme en le comparant aux Van Eyck, nous devons lui accorder la gloire d'avoir créé une manière qui exerça une plus grande influence que nulle autre dans toute l'étendue des Pays-Bas.

Roger de Bruges et Van der Weyden ont longtemps été considérés comme deux personnages distincts; mais de récentes recherches ont amené la preuve du contraire. Roger Van der Weyden naquit à Bruxelles, de parents flamands, au commencement du xve siècle, et devint l'élève de Jean Van Eyck, avec lequel il peignit maints panneaux et plusieurs toiles, à Bruges [1]. Son zèle et sa constance au travail étaient extrêmes et ses premières œuvres sont nombreuses, comme nous l'apprennent Marc Van Vaernewyck et Van Mander, qui disent que de leur temps les églises et les maisons particulières de la capitale étaient remplies de ses tableaux.

Ayant quitté l'école de Van Eyck, il alla chercher de l'occupation dans sa ville natale, où l'autorité municipale lui confia d'importantes commandes. On y exécutait à cette époque de grands travaux publics, et Jean Van Ruysbroeck y édifiait un hôtel de ville qui promettait d'être digne d'une cité que les ducs de Brabant et de Bourgogne comblaient de leurs faveurs. Van Ruysbroeck, membre de la municipalité et élevé au rang d'échevin pour son activité en aidant à renverser une faction, contribua lui-

---

[1] VAN MANDER, *op. cit.*, p. 203; — FACIUS, *op. cit.*, p. 48; — VASARI, *op. cit.*, t. Ier, p. 163; t. IV, p. 76; — GUICCIARDINI, *op. cit.*, p. 124; — VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, p. 123.

même, sans doute, à faire nommer Roger peintre de la ville [1]. Il recevait un salaire en nature d'un tiers ou *derdendeel* de drap de la même qualité que le *vierendeel* ou quart, qui était donné aux architectes. Le privilége de sa place consistait à porter son manteau sur l'épaule droite, tandis que les ouvriers et les varlets le portaient sur l'épaule gauche. Cette distinction qui ne s'étendait pas jusqu'aux architectes, prouve que les lois somptuaires de la municipalité étaient singulièrement en faveur des peintres auxquels elles accordaient une haute position [2].

Van der Weyden peignit pour l'hôtel de ville quatre des plus grands tableaux qui lui sont attribués par ses biographes. Ils avaient pour objet de rappeler aux juges, dans la salle où se rendait la justice, tout le prix que ceux-ci doivent attacher à l'intégrité et à la vérité. Sur le mur, au-dessous de ces tableaux, on lisait en latin l'inscription suivante, qui leur servait de légende :

" Herkenbald, le magnifique, le puissant et l'illus-
" tre, ne faisait exception de personne, lorsqu'il
" rendait la justice; la cause du riche et celle du
" pauvre, celle d'un parent comme celle d'un étranger
" étaient examinées avec une égale équité. Un jour
" qu'il était étendu sur son lit, il entendit quelque
" tumulte dans la salle voisine, puis les cris perçants
" d'une femme. Il s'informa de la cause de ce bruit,
" que l'on chercha d'abord à lui cacher. A la fin, un
" serviteur plus effrayé que les autres, confessa la
" vérité : Seigneur, dit-il, le fils de votre sœur que l'on

---

[1] *Portrateur der stad.* (WAUTERS, *Roger Van der Weyden,* dans le *Messager des sciences,* etc. ; Gand, 1846 ; p. 131.)

[2] WAUTERS, *Recherches sur l'hôtel de ville de Bruxelles.* (*Messager des sciences,* etc. ; Gand, 1841 ; pp. 205-248.)

" honore et redoute le plus après vous, veut obtenir
" les faveurs d'une jeune fille, malgré elle. Le juge,
" s'étant assuré de la vérité du fait, fit comparaître
" son neveu, et malgré toute sa tendresse pour lui,
" ordonna qu'il fût pendu. Le sénéchal auquel l'ordre
" fut donné de faire exécuter la sentence, feignit
" d'obéir, mais il mit le coupable en liberté, et l'en-
" gagea à se bien cacher. Puis se rendant auprès
" d'Herkenbald, il lui déclara qu'il était obéi. Cinq
" jours après cependant, le neveu croyant que son
" oncle avait oublié l'offense, se présenta devant lui.
" Le juge l'ayant aperçu l'invita doucement à s'ap-
" procher, et soudain le saisissant par les cheveux, il
" prit un glaive et lui trancha la tête. Son amour de
" la justice l'avait porté à cet acte cruel. Peu de temps
" après, Herkenbald sentant ses forces décliner, fit
" appeler l'évêque et lui confessa tous ses péchés avec
" une profonde contrition, en passant toutefois sous
" silence le meurtre de son neveu. Alors l'évêque
" lui dit : Pourquoi caches-tu l'homicide que tu as
" commis sur ton neveu? Le vieux juge répliqua : Je
" ne considère pas cette action comme un péché, ni
" comme un crime que le Ciel ait à me pardonner.
" Mais l'évêque insista : Confesse ton crime, dit-il, et
" Dieu prendra pitié de toi, sinon, je ne puis pas
" t'administrer le saint sacrement.

" Je prends Dieu à témoin, répondit le noble vieil-
" lard, que ce fut non la haine, mais mon zèle pour
" la justice qui me fit tuer mon neveu, et puisque
" vous me refusez le viatique pour cette cause,
" j'espère le recevoir des saints Anges. L'évêque
" ayant entendu ces paroles, se retira sans donner la
" communion au mourant. Mais il fut bientôt rappelé,
" et le juge lui dit : Voyez si le corps du Christ est

« encore dans le ciboire. Le prélat s'étant assuré que « l'hostie sacrée n'y était plus, le moribond ajouta : « Eh bien! ce que vous m'apportiez à ma dernière « heure, et ce que vous avez refusé de m'administrer, « ne m'a pas été refusé par le Ciel, et il lui montra « l'hostie sainte dans sa bouche. A cette vue, l'évêque « louant Dieu de ce miracle insigne, ne douta plus « qu'il eût eu lieu, en récompense de la stricte justice « de Herkenbald [1]. »

Herkenbald fut un des ammans de Bruxelles au XIe siècle, et cette légende occupait le centre d'un triptyque, sur les volets duquel étaient représentés d'autres sujets relatifs à l'importance d'observer les lois de la vérité et de la justice. On y voyait Trajan, à la tête de son armée, s'arrêtant pour écouter la plainte d'une veuve qui avait perdu son fils, et qui demandait que le meurtrier fût puni; puis l'exécution du coupable.

De l'autre côté, le pape Grégoire implorant du ciel le pardon d'un empereur païen également ami de la justice; et le même pontife en prière devant la tombe de Trajan, et contemplant ce qui restait de ses cendres, c'est-à-dire, sa langue, qui n'avait jamais menti.

La réputation de ces tableaux était telle que l'on accourait de toutes parts pour les admirer. Albert Dürer, entre autres, s'arrêta exprès à Bruxelles, pour les voir et il en fit le plus grand éloge; le célèbre Lampsonius ne pouvait se lasser de les admirer et de les louer.

De même que Jean Van Ruysbroeck, qui travailla pour l'église de Sainte-Gudule et pour Philippe le Bon, et qui servit, à la fois, la commune, le clergé et le duc,

---

[1] SWEERTIUS, *Monumenta sepulcralia Brabantiæ;* Anvers, 1613, in-8°; pp. 309-311.

Van der Weyden peignit aussi pour les églises et pour la cour. Il termina, en 1430, un tableau d'autel célèbre, que Colonna, mieux connu sous le nom du pape Martin V, acquit en cette même année [1].

Un long intervalle s'écoula ensuite, et cette époque de la vie du peintre nous est complétement inconnue. Un de ses tableaux fut donné, en 1446, aux Carmélites de Bruxelles. Le donateur et sa famille y étaient représentés à genoux, devant la Vierge et l'enfant Jésus [2]; mais le plus généreux patron du peintre bruxellois fut le chancelier Rollin, qui fonda l'hospice de Beaune, en mémoire de la peste qui ravagea cette ville. Le pape Eugène IV octroya sa requête de bâtir cet hospice sous l'invocation de saint Antoine, et la première pierre en fut posée en 1443 [3]. Van der Weyden exécuta, pour orner cet édifice, le plus grand tableau d'autel que nous connaissions, excepté peut-être, celui de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon. Rollin et sa femme, Guyonne de Salins, y figurent comme donateurs. Philippe le Bon s'y trouvait aussi représenté; nous sommes disposés à en conclure que, Jean Van Eyck étant mort, Van der Weyden lui succéda, dans sa place et dans ses honneurs; toutefois, nous ne trouvons pas qu'il soit qualifié du titre de *varlet*, dans les documents de l'époque. La galerie de Marguerite d'Autriche renfermait un portrait de Charles le Téméraire, peint par lui [4], ce qui prouve qu'il travailla pour les ducs de Bourgogne.

En 1449, Van der Weyden partit pour l'Italie, et

---

[1] Martin V fut élu pape en 1418 et mourut en 1431.

[2] SANDERUS, *Chorographia sacra Brabantiæ;* la Haye, 1727; t. II, p. 293.

[3] GANDELOT, *Histoire de Beaune;* Dijon, 1772, in-4°; p. 111.

[4] LE GLAY, *op. cit.*

l'histoire nous apprend que c'est un des premiers peintres flamands qui aient visité ce pays. Nous ignorons quelle route il suivit, mais Ferrare est la première ville où nous le retrouvons, et Lionel d'Este fut un de ceux qui lui achetèrent des tableaux. Ciriaco d'Ancone, qui vit à Ferrare *son Adam et Ève chassés du Paradis,* écrit que Roger Van der Weyden arriva en cette cité en 1449, la troisième année du Pontificat de Nicolas III, et qu'il enseigna l'art de peindre à l'huile à Angelo Parrasio de Sienne et à Galasso Galassi, deux artistes qui avaient été frappés du fini et de l'éclat que ce nouveau procédé imprimait aux œuvres du Flamand [1]. Nous pensons que ces Italiens ne réussirent pas dans ce genre ou qu'ils négligèrent de le cultiver, car Angelo et Galasso ne nous ont laissé que des fresques; d'où l'on conclut, en Italie, que Van der Weyden ne leur communiqua jamais sa méthode [2].

Il est probable que de Ferrare Van der Weyden gagna Florence, mais nous n'en avons pas de preuve directe. Il serait cependant bien étrange qu'en se rendant à Rome, il ne se fût pas arrêté à Florence, qui était sur sa route, pour contempler les chefs-d'œuvre de l'art italien. Sans doute, les perfectionnements des Van Eyck dans l'art de la peinture à l'huile ne devaient pas exciter la même attention qu'ailleurs, dans cette ville toute remplie des œuvres les plus remarquables depuis l'époque de Giotto jusqu'à celle de Fra Angelico. Néanmoins, quelque peu d'intérêt que les peintres de Florence aient pu attacher aux améliorations matérielles de l'art, il est impossible que Van der Weyden

---

[1] FACIUS, *De viris illustribus,* p. 167;— SCALAMONTI, *Vita di Ciriaco Anconitano,* apud COLUCCI, *Antichità Picene,* t. XV, p. 143.

[2] VASARI, *Vita di Nicolo di Piero d'Arezzo,* t. III, p. 4, et *Vita di Galasso Galassi,* t. IV, p. 214.

ne se fît, en quelque sorte, un devoir de visiter au moins la chapelle de Brancacci, où avaient travaillé Masolino di Panicale et Masaccio, lieu célèbre, honoré depuis par les études de Raphaël, de Michel-Ange et de Leonardo, dont le puissant génie se fortifia dans la contemplation assidue des chefs-d'œuvre terminés par Filippino Lippi.

La preuve que Van der Weyden doit avoir visité Florence, se trouve dans son tableau de la galerie de Francfort. Il représente la *Vierge et les saints patrons de Florence*, ainsi que les *Medicis*. On dit même que les figures de saint Cosme et de saint Damien sont les portraits de Pierre et de Jean de Medicis : les armes de leur famille y figurent dans un écusson. D'après cela, il n'est pas improbable que Roger travailla pour la famille ducale de Florence, qu'il séjourna quelque temps en cette ville, et qu'il y fit la connaissance de Lippi et de Ghiberti.

En l'année du jubilé, 1450, Roger vint à Rome, où il visita les églises et les monuments dont cette ville abonde. Son peintre favori était Gentile da Fabriano, duquel on rapporte qu'il dit, lors d'une visite à la chapelle de Saint-Jean de Latran, que c'était le plus grand artiste de l'Italie. Nous ne pouvons expliquer cette admiration exclusive de Van der Weyden pour Gentile, qu'en supposant que la manière de ce maître toucha une corde sensible de l'organisation artistique du peintre flamand, et que sa sympathie pour Gentile fut excitée surtout par cette touche harmonieuse et douce qui faisait dire à Michel-Ange que la peinture de ce dernier ressemblait à son nom *(Gentile)* [1]. Après

---

[1] « Nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome. » VASARI, *Vita di Gentile da Fabriano*, t. IV, p. 154.

son séjour à Rome, Van der Weyden retourna en Flandre, et ses tableaux trouvèrent des acheteurs à Naples et à Gènes, quoiqu'il ne paraisse pas qu'il soit allé dans ces villes [1].

Ses protecteurs, en Belgique, furent Pierre Bladelin et Jean Robert, abbé de Saint-Aubert, à Cambrai. Le premier était trésorier de l'Ordre de la Toison d'or. Son travail et sa persévérance l'avaient élevé à cette dignité. Quoiqu'il ne fût qu'un simple bourgeois de Bruges, sa famille était ancienne et respectée dans les environs de Furnes; il avait épousé Marguerite Van de Vageviere, riche héritière de Bruges [2], et d'une famille noble dont les membres avaient rempli de hautes fonctions à la cour [3]. Bladelin, après avoir d'abord occupé un poste inférieur dans la maison du duc Philippe, devint par son mérite, gouverneur des finances du prince et gardien de l'épargne. Son intégrité et ses principes d'économie lui suscitèrent beaucoup d'ennemis, surtout parmi les collecteurs des taxes, qu'il contrôlait rigoureusement. Il jouissait de 6,000 écus d'or de revenu, et Philippe lui donnait un traitement de la même valeur [4]. Il exerça sur Charles le Téméraire la même influence qu'il avait eue sur Philippe, et il se créa une grande fortune, sans qu'on pût jamais l'accuser de rapacité. Pierre Bladelin plaça son argent en acquisitions de terres appartenant au monastère près d'Ardenbourg, et sur ce terrain il fit bâtir un château, une église et une petite ville. Il dédia

---

[1] Facius, *op. cit.*, pp. 48-49.

[2] « Sub eo (Ludovico Malano) commemoratur virum nobilem Nicolaum Bladelinum ob Gravelingam contra Anglos fortiter sed infauste defensam. » (Marchantius, *op. cit.*, p. 260.)

[3] *Messager des sciences historiques*, etc., 1836, pp. 333-348.

[4] *Chronique de Chastelain*, chap. CLXIV, p. 47. (Buchon, *Collection de documents*, t. XLVII.)

l'église à saint Pierre et à saint Paul, et l'orna d'un triptyque peint par Van der Weyden. Il alla lui-même habiter le château, et il donna la ville aux Dinantais dont les demeures avaient été rasées par le duc de Bourgogne, et qui fournirent de suite à Middelbourg un grand commerce par leur manufacture d'articles en cuivre.

La ville, l'église et le château commencés en 1444 et achevés en 1450, subsistent encore.

Van der Weyden ayant terminé le tableau de Bladelin, et peint *bien au vif* ce personnage, reçut de l'abbé de Cambrai une nouvelle commande, dont les termes nous ont été conservés. En voici la teneur :

« Le XVI de juing, l'an LV, je Jehan, abbé, mar-
« chanday à maistre *Rogier de le Pasture* (traduction de
« Rogier Van der Weyden), maistre ouvrier de paincture
« de Bruxelles, de faire I tableau de V piez en quar-
« rure, à II huysseoires, de telle devise que l'ouvrage
« le monstre. Se furent les devises faittes à pluisieurs
« fois, et ossi il fist ledit tabliau de VI pieds et demi
« de hault et de V piez de large pour le bien de l'œu-
« vre ; lequel tabliau fut parfait à le Trinité, l'an LIX,
« se cousta en principal IIII^xx ridders d'or de XLIII s.
« IIII de la pièce, monnoye de Cambray, dont il fu tous
« payez du nostre à pluisieurs fois. Se fu donné à se
« femme et à ses ouvriers, quant on l'amena, II escus
« d'or de IIII l. XX d. tournois. Se fu admenez chéens
« par le kar Gillot de Gongnelieu du Ronqer, le pre-
« miere sepmaine de juing, l'an LIX, etc. »

On voit par ces détails que le tableau exécuté à

---

[1] DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. Ier, p. LVIII.
Van der Weyden y est nommé *Roger de la Pasture*, ce qui est la traduction française de son nom flamand. Le compte porte : « 1459. Pour « un tableau de pointure fait à Bruxelles, assis en l'église de chéans. »

Bruxelles, fut amené à Cambrai par la femme du peintre et ses ouvriers.

Jean, abbé de Cambrai, était un joyeux compagnon et un homme du monde, comme l'atteste son amusant récit des visites de Jean de Bourgogne, son évêque, et de Philippe le Bon. Ils faisaient ensemble des parties fines où tous deux buvaient jusqu'à l'ivresse, et Philippe se vantait de faire rouler l'abbé sous la table.

A cette époque, Van der Weyden, sa femme et sa famille habitaient une maison au *Cantersteen*, à Bruxelles [1], le nom de la femme était Goffaert. Ils menaient une vie pieuse et exemplaire; Lampsonius nous a appris que Roger consacrait une bonne part de ses gains à des aumônes, et légua, en mourant, d'assez fortes sommes aux pauvres de sa ville natale [2]. On sait que sa position et sa réputation comme peintre étaient telles que tout le monde avait pour lui la plus haute estime et qu'il passait pour le premier artiste de son époque. En 1461, il fut choisi pour arbitre, entre Pierre Coustain, peintre du duc, et les trésoriers, afin de fixer le montant dû pour avoir peint deux images ou statues en pierre, de saint Philippe et de sainte Isabelle, dans le palais de Bruxelles [3].

---

[1] WAUTERS, *op. cit.* (*Messager des sciences historiques*, etc., 1845, p. 133, etc).

[2] LAMPSONIUS, *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris imagines;* Anvers, 1572, in-fol. ; p. 100.

[3] « A Pierre Coustain, peintre et varlet de chambre de Monditseigneur, la somme de IIII^XX livres, de XL gros, monnoie de Flandres, la livre, qui deue lui estoit, assavoir qui lui a été tauxé et ordonné par maître Rogier, aussi peintre, en présence de messire Michault de Changy, chevalier, maître d'hôtel de Monditseigneur et de feu le gruyer de Brabant, pour avoir peint et ouvré deux ymages de pierre, l'un de la représentation de saint Philippe et l'autre de sainte Élisabeth, lesquels Monditseigneur a faict mettre et asseoir en son hôtel,

On n'est pas encore certain si Van der Weyden alla à Louvain momentanément ou s'il y séjourna quelque temps, mais il peignit pour cette ville un tableau célèbre, la *Descente de Croix*, destiné à l'église de *Notre-Dame hors des murs*. Plus tard, Marie de Hongrie s'éprit tellement de cette toile, qu'elle parvint à l'obtenir à condition de la remplacer par une copie de la main de Coxie et elle fit transporter l'original en Espagne. De fâcheux contretemps signalèrent la traversée, car le vaisseau ayant été assailli par une tempête, on jeta le précieux fardeau à la mer avec plusieurs autres objets de valeur, afin d'alléger le bâtiment. Ces derniers furent perdus, mais, par un hasard des plus singuliers, la caisse renfermant le tableau fut poussée sur la côte par les vagues et sauvée en parfait état de conservation. C'est Van Mander qui nous apprend ce fait.

Van der Weyden mourut à Bruxelles, le 16 juin 1464, et fut enterré dans la nef de l'église de Sainte-Gudule, ainsi que le dit Sweertius [1]. Sa femme, qui lui survécut de plusieurs années, fut inhumée dans le même tombeau, et, sur la pierre bleue qui les recouvrait, on lisait l'épitaphe suivante :

Exanimis saxo recubas, ROGERE, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras;
Morte tua, Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret, tanto viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit [2].

Dans le registre des inhumations de l'église de Sainte-Gudule, on trouve la mention suivante, moitié

---

audit lieu de Bruxelles, auprès de la chambre devant la porte où l'on va au parc. » (De Laborde, *op. cit.*, t. Ier, p. 479.)

[1] Sweertius, *op. cit.*, p 284.

[2] *Ibid.*

latine, moitié flamande, du lieu de sépulture de Roger et de sa femme :

« Magister Rogerus Van der Weyden, excellens « pictor, cum uxore, liggen voor sinte Catelynen « autaer, onder eenen blauwen steen [1]. »

Sa femme fonda des messes annuelles pour le repos de son âme. En 1477, elle donna à son parent, Henri Goffaert, chanoine de Caudenberg, pour faire dire des messes pour son âme et celle de son mari, une partie de la pension que lui payait la municipalité de Bruxelles (20 peters d'or) comme veuve du « portraiteur » de cette ville [2].

Après la mort de Roger, les magistrats de la commune décidèrent qu'il n'y aurait plus de peintre officiel de la ville [3].

On ne trouve aucune mention de ses enfants, mais nous possédons quelques indications relatives à ses parents. Un Goswyn Van der Weyden fut maître dans la gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1503, et il est inscrit au *liggere* ou registre de la corporation, comme ayant des élèves. Ce furent, en 1504, Peerken Bovelandt et Simon Portugaloys; en 1507, Aerdt Van der Vekene; en 1512, Neleken Van Berghem et Frans Dreyselere; en 1513, Inghel Inghelssone. Il devint, en 1514, doyen de la gilde, et il eut pour élève, en 1517, Hennen Simons. En 1530, il fut de nouveau nommé doyen, et, à partir de cette époque, son nom disparaît du registre.

Ce fut sans doute lui qui exécuta les onze tableaux du Musée de Bruxelles, que l'on attribue à Roger, et

---

[1] A. Wauters, *op. cit.*, p. 145.
[2] *Ibid.*, p. 144.
[3] *Ibid.*, p. 131.

dont l'un, un triptyque représentant la *Circoncision*, porte encore l'inscription : « te Bruesele [1] ».

Ce tableau, d'après le témoignage d'un certain chanoine Heylen, cité par les rédacteurs du catalogue d'Anvers, offrait une longue inscription contenant qu'il avait été peint par l'ordre de l'abbé Streyter, pour l'église de Tongerloo, en 1535, époque à laquelle l'artiste était âgé de soixante-dix ans. Le registre ou *liggere* d'Anvers contient encore le nom d'un Roger Van der Weyden, qui fut élu franc maître de la gilde en 1528 [2].

---

[1] Cette inscription se trouve sur le bord d'une tapisserie.
[2] *Catalogue d'Anvers*, p. 381.

CHAPITRE IX.

ŒUVRES DE VAN DER WEYDEN.

La célébrité de ce peintre est due, moins à ses tableaux qu'à l'influence qu'exercèrent ses conceptions religieuses dans les écoles étrangères et aux talents qu'il contribua à développer.

Son nom grandi, d'une part, par ses rapports avec Van Eyck, et de l'autre par l'éducation artistique qu'il donna à Memling, n'était prononcé qu'avec le respect dû à un grand maître, quoique ses œuvres ne fussent pas toujours à la hauteur de la célèbre école flamande. L'Allemagne cependant doit s'avouer redevable à cet artiste d'une partie des éléments qui formèrent l'école d'Albert Dürer. Car bien que celui-ci apprît son art de Wohlgemuth, il modela néanmoins son style sur celui de Martin Schön, élève de Van der Weyden,

coloriste aussi harmonieux que son maître mais dessinateur plus vigoureux [1].

Si c'était là le seul titre de Van der Weyden à la réputation dont il jouit, il suffirait déjà à sa gloire; mais il en réunit plusieurs autres. Il imprima le cachet de son style, non-seulement à l'école de Bruges, par Memling, mais encore à celle de Louvain, par Dierick Stuerbout. Cologne et ses peintres dégénérés du xve siècle, en prirent aussi quelque chose, et le mélange de ces trois genres produisit cette école bâtarde, d'où sortit à la fin un artiste tel que Quentin Metsys.

Durant les longues années pendant lesquelles Van der Weyden s'adonna à son art avec une infatigable activité, il ne changea jamais sa manière, et ne dépassa point le degré de mérite où il était parvenu dès le commencement. Lorsqu'il eut visité l'Italie et contemplé les chefs-d'œuvre de l'art toscan, il revint dans sa patrie toujours le même, ne rapportant de ses excursions qu'un coloris un peu plus chaud. Aussi ses tableaux possèdent-ils une uniformité de style qui les rend facilement reconnaissables. Roger était un artiste doué de beaucoup de qualités, contrebalancées par plusieurs défauts. Une composition harmonieuse, un dessin correct, une entente parfaite de l'anatomie s'associaient chez lui au talent de la reproduction, au naturel, à la variété et à la fidélité de l'expression : il était aussi exempt de recherche qu'aucun peintre des Pays-Bas. Mais ses conceptions manquent souvent de noblesse; il ne réussit pas à atteindre l'idéal qu'il

---

[1] Gaye, *Carteggio inedito*, etc., t. III, p. 1767. — Vasari appelle Martin Schön, *Martino d'Olanda*. L'abbé Zani, dans son *Enciclopedia Metodica*, donne le nom de Martin de trente manières différentes, tel que l'écrivent les divers auteurs qui en parlent.

cherche à réaliser dans ses types de la Vierge et du Sauveur. Il exagère la longueur, non-seulement dans le corps humain, mais aussi dans ses différentes parties, le visage, le torse, les membres, les mains et les pieds. Ses connaissances anatomiques lui suffisaient pour rendre correctement la forme, mais il se trompait dans les proportions. L'agencement de ses draperies manque de noblesse et d'élégance. Souvent il lui arrive de gâter l'effet de ses tableaux par des contours trop durs, et par des plis anguleux qui défigurent une composition d'ailleurs irréprochable. Quelquefois aussi par une affectation exagérée il fausse l'expression de la joie ou de la douleur. Dans l'application de la perspective linéaire à la forme humaine, il reste bien au-dessous de son maître.

Les productions de Van der Weyden sont remarquablement exemptes de contrastes forcés d'ombre et de lumière. La gamme en est claire et lumineuse et toutes les teintes en sont habilement nuancées et adoucies. Le ton rosé des chairs et la pâleur des ombres, rappelant plutôt l'habitude de la détrempe que celle de la peinture à l'huile, ne décèlent pas d'abord le faire d'un artiste qui travailla sous la direction de Jean Van Eyck. Cependant l'histoire est là pour attester les rapports qui existèrent entre ces deux peintres et son témoignage confirme l'opinion que Van der Weyden, bien que initié aux procédés inventés par son maître, n'atteignit jamais à la puissance de celui-ci. Cette infériorité ressort non moins évidemment de la comparaison du coloris des deux artistes que de leur inégalité dans d'autres branches importantes de l'art, telle par exemple, que la perspective aérienne.

Van der Weyden familiarisé avec l'emploi des

diverses gammes, ne réussit pas néanmoins à bien rendre les effets de l'atmosphère et de l'espace, et quoique ses fonds soient en général des paysages très-achevés, il leur manque toujours cet aspect naturel et vrai qui charme tant dans les tableaux de Van Eyck.

Un dernier trait de dissemblance est la sobriété d'ornements qui, chez Van der Weyden, contraste d'une manière frappante avec le goût de ses contemporains et de ses prédécesseurs.

Les premiers tableaux qui révèlent la manière de Roger, sont la *Pietà* du pape Martin V, et les *Scènes tirées de la vie de saint Jean-Baptiste*, compositions en trois panneaux, conservées à Berlin. Les sujets du premier sont empruntés à l'histoire du Sauveur. Le panneau de gauche représente la Vierge veillant sur l'enfant Jésus, couché dans son giron, et saint Joseph endormi, tandis qu'au-dessus plane un ange peint en bleu. Le panneau central nous montre Marie, se désolant après le crucifiement du Sauveur, dont le corps repose sur ses genoux. Saint Jean et saint Joseph sont debout auprès d'elle. Un ange de couleur violette vole au-dessus de leurs têtes. A droite, le Christ apparaît à sa mère ; ce groupe est aussi orné d'un ange bleu flottant dans l'air. Les deux dernières scènes occupent le premier plan d'un vaste paysage. La première se passe dans un appartement tendu de brocart d'or.

On ne rencontre encore dans ces peintures qu'un petit nombre des qualités qui distinguèrent plus tard Van der Weyden. Les contours sont raides et anguleux. Le cadavre sacré étendu sur les genoux de la Vierge, est maigre et décharné : les transes de l'agonie, les effets de la douleur, de la faim et du froid sont reproduits avec une saisissante énergie. Mais était-ce bien ainsi qu'il fallait représenter le Christ mort? La simple

imitation de la nature physique est-elle suffisante dans un pareil sujet?

L'enfant sur les genoux de sa mère nous offre un autre exemple de ce manque de tact. Contrairement à Van Eyck, qui cherchait à déifier le Sauveur en lui donnant un type sans rapport avec ses formes, Van der Weyden se contenta de copier un enfant chétif et disgracieux, avec une grosse tête, de larges mains et de grands pieds, rattachés à un corps beaucoup trop grêle. On sent que le peintre s'est efforcé de répandre de la grâce et de l'harmonie dans ses compositions : mais cette intention ne suffit pas pour les rendre agréables à la vue [1].

Les sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, sont sa naissance et sa présentation à Zacharie, le baptême du Sauveur où l'on voit le Père Éternel contemplant la scène du haut des cieux, et la décapitation, tous quatre encadrés, ainsi que les sujets de la *Pietà*, dans des arcades gothiques, ornées d'une profusion de sculptures sacrées. Ces tableaux ressemblent tellement, pour l'exécution et le sentiment, à ceux de la *Pietà*, que les mêmes observations peuvent leur être appliquées. Un examen attentif doit faire évanouir tous les doutes qui pourraient se présenter à l'esprit sur la question de savoir si ces productions appartiennent réellement à Van der Weyden. Ce sont bien les mêmes

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 534, A. Peint sur bois : chaque panneau mesure 2 pieds 3 ½ pouces sur 1 pied 4 ½ pouces. Martin V donna ce triptyque à Jean II d'Espagne qui l'envoya au couvent de Miraflores. Charles V l'adapta à un autel portatif qui le suivait dans ses voyages. Marguerite d'Autriche en possédait une copie dont Memling avait peint les panneaux latéraux. Albert Dürer vit le tableau d'autel de Charles V, dans l'hôtel de ville (*Rathhaus*) de Bruges ; restitué depuis à Miraflores, il y demeura jusqu'à ce que le général d'Armagnac l'en enlevât. Ce tableau a beaucoup souffert des restaurations.

LE JUGEMENT DERNIER.

Intérieur du Retable de Roger Van der Weyden à l'Hôpital de Beaune.

sujets que Ponz, dans ses relations de voyage [1], dit avoir été peints par *Juan Flamenco*, pour les chartreux de Miraflores. A la vérité, Ponz affirme que Juan peignit cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Mais ici il n'y en a que trois, évidemment exécutées durant la jeunesse de Roger, et non pas en 1495 ou 1499, période indiquée par Ponz, comme étant celle des travaux de Juan Flamenco. Il est aussi fort étrange que ces trois panneaux aient été achetés des chartreux de Miraflores [2]. La galerie de Francfort possède des copies de ces mêmes sujets, dues à un élève médiocre et qui furent trouvées dans les environs de Milan [3].

Le chef-d'œuvre de Van der Weyden est indubitablement le *Jugement dernier*, de Beaune, remarquable par la beauté de certains détails, quoique la composition soit peut-être moins bonne que celle de ses autres tableaux. Comme celui de Saint-Bavon, il est partagé en plusieurs compartiments dont tous les sujets ont du rapport entre eux, et forment un ensemble complet. Le panneau central, plus haut que les autres, représente le Sauveur au milieu d'une gloire qui s'appuie sur la terre. Au-dessus, les archanges pèsent dans des balances les âmes des trépassés. De chaque côté il y a six autres panneaux dont la partie supérieure et la partie inférieure sont séparées par des nuages. En bas on voit, d'une part, les divers tourments des damnés, et, d'autre part, les élus montant vers le ciel. Les panneaux extrêmes de chaque côté représentent, l'un le ciel, peuplé d'anges, et l'autre, l'enfer et d'effroyables figures de réprouvés.

---

[1] ANTONIO PONZ, *Viage de España*, t. XII, p. 50.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 534, B. Ce triptyque fut fait pour rester ouvert, car les volets sont de même dimension que le panneau central.

[3] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Städel'schen Instituts*, n° 120.

Au-dessus des nuages dont nous venons de parler, deux groupes s'avancent vers le Sauveur : d'un côté saint Pierre et divers saints personnages guidés par la Vierge, de l'autre, des rois et des reines précédés par saint Jean.

Le panneau central est peut-être la partie la plus faible de cette composition. La gloire et l'avant-plan sont trop confondus, et ne présentent pas à l'œil une division suffisante ; mais les groupes de saints, habilement distribués à l'intérieur de la gloire, rachètent ce défaut par l'agrément des lignes, par l'harmonie de la perspective et par le mouvement. Le peintre a fait preuve de goût et d'imagination dans l'expression variée des physionomies : les traits de saint Pierre sont fiers et énergiques ; la sainte Vierge respire la tendresse et l'amour maternel. Saint Jean et les personnages qui l'accompagnent, présentent les plus beaux types de l'école, et des poses beaucoup plus hardies qu'on ne les rencontre généralement chez les peintres flamands. Un choix harmonieux de couleurs et une touche vigoureuse prêtent un effet heureux aux vêtements et aux draperies. Les plis ne sont pas non plus aussi anguleux que dans les autres tableaux du même maître. La figure du Christ, quoique laissant à désirer sous plusieurs rapports, rappelle vivement à l'esprit la représentation du même sujet, par Jean Van Eyck. En un mot, ce vaste tableau d'autel, qu'aucun connaisseur n'hésitera à attribuer à Van der Weyden, est une des plus belles œuvres de l'école flamande.

A l'extérieur des volets on voit d'abord un saint Sébastien en grisaille, long et grêle ; sauf l'exagération du mouvement, défaut accoutumé de Van der Weyden, l'exécution en est très-soignée. Il est inutile d'ajouter que les mains et les pieds sont également

Extérieur du Retable de Roger Van der Weyden à l'Hôpital de Beaune.

maigres et effilés. La figure voisine qui représente saint Antoine, avec sa sonnette et son pourceau, peut être classée, sans exagération, parmi les plus nobles types de l'art flamand. Martin Schön l'étudia et en fit une copie où il chercha à imiter la touche vigoureuse et le mouvement de l'original. C'est en effet, dans des chefs-d'œuvre de ce genre, qu'il faut étudier cette école où déjà se révèle avec bien plus d'évidence que dans les œuvres de Martin Schön le germe des qualités qui distinguèrent Memling. Nulle part cependant l'on ne rencontre une imitation plus vraie de la nature, que dans les portraits de Rollin et de sa femme ; l'art atteint ici la perfection : c'est une étude admirable de vérité, exempte de recherche, de flatterie et d'idéalisme. Ces portraits et d'autres que nous avons déjà signalés, sont les plus beaux morceaux de l'œuvre de Van der Weyden.

Nous ne pouvons passer ici sous silence un des défauts de Roger, la tendance à la monotonie des types. Ce défaut néanmoins n'est pas particulier à notre artiste seulement.

Le tableau dont nous venons de parler a beaucoup souffert de la maladresse des restaurateurs ; les figures nues ont été retouchées après coup par des personnes ignorantes et scrupuleuses. Quoiqu'on ait enlevé depuis la plupart de ces replâtrages, il reste encore sur les panneaux beaucoup de couleurs fausses et désagréables à l'œil.

En comparant le portrait de Rollin à Beaune, avec celui du Louvre, nous y retrouvons l'énergique financier du tableau de Jean Van Eyck, plus âgé et d'une attitude moins noble. Ce rapprochement aide aussi à faire saisir la différence qui existe entre le coloris des deux peintres. Comme nous l'avons déjà dit, le retable

de Beaune est certainement le chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden.

Au nombre de ses productions remarquables on peut encore citer un triptyque, avec des personnages en buste, qui fait partie de la collection du marquis de Westminster, à Grosvenor-House. Ce tableau, dans son ancien cadre en chêne sculpté et couvert de ses vieilles inscriptions, paraît avoir été une peinture votive destinée à décorer un monument funéraire [1].

L'extérieur des panneaux au lieu de représenter une scène tirée de l'Écriture, comme l'*Annonciation* exécutée par Van der Goes, pour un monument du même genre, ne contient qu'une croix en bois, avec l'inscription suivante : « *O mors quam amara est memoria tua* « *hom̄. injusto et pacē habenti in substātiis suis, viro quieto* « *et cujus viæ directæ sunt in omibus et adhuc valenti acci-* « *pere cibū*. ECCL. XLI. »

Au-dessus de la croix, auprès d'un écusson contenant des armoiries, on lit la devise : « *Bracque et Brabant.* » Au-dessous, on voit une grande tête de mort avec l'épitaphe de la personne en mémoire de laquelle cette œuvre avait été exécutée. Cette épitaphe nous rappelle celle d'Hubert Van Eyck. Elle est ainsi conçue :

Mirez vous ci, orgueilleux et avers
Mon corps fu beaux, ore est viande a....

Les autres mots, probablement *à vers* ou *aux vers*, sont effacés par le temps.

La teneur de ces inscriptions est en rapport avec les sujets représentés. Au centre du triptyque, le Sauveur, environné d'un nimbe qui passe du rouge au jaune,

---

[1] Il est fait mention d'un *ex voto* de cette espèce dans la vie de Van der Goes. (*Voy.* p. 139.)

tient en main un globe en métal et une croix, emblème de sa puissance universelle; la Vierge, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, fixe ses regards sur lui, ainsi que l'Évangéliste qui est placé à droite, tenant en main un calice. Sur le volet du côté de l'Évangéliste, est représentée Marie-Madeleine, et sur celui du côté de la Vierge, saint Jean-Baptiste. Le Sauveur, couvert d'une draperie brun foncé, lève la main droite dont deux doigts sont étendus, pour donner la bénédiction. Ses cheveux longs, divisés par le milieu, retombent sur ses épaules, en encadrant avec une barbe courte à double pointe, un visage d'un ton bistré ; la figure est large, les muscles en sont durement accusés, les joues un peu flasques, et les yeux tellement fixes qu'ils donnent une expression farouche à toute la physionomie. La lèvre inférieure est forte, et les coins de la bouche, inclinés vers le menton, ne prêtent à l'ensemble des traits aucune dignité. Les ombres de ce type peu agréable de l'Homme-Dieu sont noires et ternes. La Vierge, au contraire, offre une expression pleine de sentiment et de douceur. Une draperie blanche encadre son pâle visage, modelé en pleine pâte avec beaucoup d'habileté. Saint Jean l'Évangéliste contraste avec la Vierge par la transparence et la vigueur du coloris. Sa figure est douce, et reflète un sentiment de calme résignation. Saint Jean-Baptiste n'est pas aussi bien réussi. Il est austère, mais sans noblesse. Les dents se laissent voir à travers les lèvres mi-closes, et ce détail trivial gâte la tête.

La Madeleine en pleurs est la plus élégante et la plus gracieuse figure de toute la composition. La tête est couverte d'un turban blanc, d'où pend un voile léger qui passe sous le menton et laisse le col à découvert. Un vêtement gris, fortement lacé sur le devant,

dessine les formes gracieuses du buste, dont une légère draperie bleue cache à peine quelques parties. La Madeleine tient à la main une coupe d'essences. On remarque beaucoup d'harmonie et un modelé parfait dans les chairs qui sont touchées avec délicatesse et élégance. La main qui tient la coupe, est gracieuse et bien proportionnée; elle contraste en cela avec celles de toutes les autres figures, qui sont maigres, mal attachées et mal dessinées.

Il est assez singulier de rencontrer dans le même tableau, des parties, telles que les pieds et les mains, où l'artiste fait preuve d'une bien faible science anatomique, tandis que d'autres parties, telles que le col et le sein de la Madeleine, ainsi que le col de l'Évangéliste, attestent une étude approfondie de cette branche de l'art. En général, les draperies offrent plus d'ampleur et moins de raideur que Van der Weyden n'en met ordinairement : elles sont peintes avec la largeur et la profusion de couleur qui marquent les dernières productions de ce maître. Nous n'oublierons pas de faire remarquer aussi que Van der Weyden a particulièrement réussi dans l'exécution d'un paysage très-varié qui forme le fond du tableau. Il y a là une très-bonne perspective aérienne, rendue plus belle encore par l'effet des sinuosités du Jourdain qui serpente derrière saint Jean-Baptiste, et par l'aspect de la ville de Jérusalem. L'aube du jour éclaire la scène, et le crépuscule jette sa blanche lueur sur les sommets neigeux des monts lointains. L'ensemble rappelle un peu le fond du tableau de Van Eyck, au Louvre. Le style et le mode d'exécution de ce tableau d'autel, le rapprochent de celui de Beaune. Dans tous les deux la figure du Sauveur a le même caractère, ainsi que celle de saint Jean-Baptiste. On peut reconnaître dans la

Madeleine, l'original de plus d'une sainte de Memling, l'un des traits saillants de ce retable étant surtout que les types féminins l'emportent incontestablement sur les figures d'hommes. Rien n'est plus remarquable ici que l'exécution et la bonne conservation de la figure de la Madeleine. Dans les figures et les mains d'hommes, certaines ombres des chairs ont souffert des retouches ; à cette exception près, le tableau est dans un excellent état.

Dans le catalogue de la galerie Grosvenor, ce tableau est attribué à Memling, mais les traits caractéristiques que nous venons d'esquisser démontrent suffisamment qu'il faut le restituer à Van der Weyden. Le premier associe plus de grâce et de sentiment dans ses productions, à une sobriété de couleur que l'on n'observe point ici. Dans l'exécution du paysage même, où Roger nous paraît s'être surpassé, nous ne retrouvons pas la manière particulière de Memling : il n'eut jamais cette touche large et pleine. On peut encore citer comme des échantillons du style de Van der Weyden, les types de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, qui dans tous les détails importants diffèrent notablement des types de Memling [1].

La collection de dessins du Musée britannique contient un fac-simile, au trait, de la Madeleine, sous le nom de Jean de Bruges. Ce dessin, qui n'a que la

---

[1] *Collection de Grosvenor*. Bois. Panneau du milieu, 21 pouces sur 15 ; volets, 10 ½ pouces sur 15. Sur le ciel, au-dessus du Sauveur, ces mots : *Ego sum panis vivus qui de cœlo descendi*. Joh. VI, 51. Au-dessus de la Vierge : *Magnificat anima mea Dominum et exultavit sps̄* (spiritus) *meus in Deo salut*. Luc. I, 46, 47. Au-dessus de l'Évangéliste : *Et verbū caro factū est et habitavit in nobis*. Joh. I, 14. Au-dessus de la Madeleine : *Maria ergo accepit libram unguēti nardi pistici preciosi et ūxit pedes Jsu*. Joh. XII, 3. Au-dessus de saint Jean-Baptiste : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*. Joh. I, 29.

moitié de la hauteur de la figure peinte, est complet, à l'exception de la main qui tient la coupe d'essence [1].

On peut observer dans le *triptyque des Médicis*, à Francfort, le coloris plus chaud et cette touche plus moelleuse qui caractérisèrent Roger, après son voyage en Italie. La Vierge est debout sous un dais, au centre de la composition, et presse avec tendresse l'enfant Jésus dans ses bras. A sa droite, saint Pierre et saint Jean la contemplent, et à sa gauche, on voit saint Cosme et saint Damien. Pour la grâce et le sentiment, ce tableau rivalise avec les meilleurs du maître, tandis que pour l'exécution, il produit le plus grand effet; que la cause en soit ou non la petitesse des dimensions [2], bien plus favorable d'ailleurs au développement du talent de l'artiste que les larges proportions du retable de Beaune. La tête de saint Pierre est noble et sévère, et les draperies qui le couvrent, ainsi que celles de Jean, ont cette ampleur imposante qui n'est pas toujours un des caractères de Roger.

Les autres figures révèlent son talent à peindre des portraits. Un coloris brillant et achevé, présentant du corps et de la hardiesse, font de cette œuvre, une des plus agréables que nous connaissions de la même main.

On voit encore les belles qualités qu'il possédait, dans le retable de Bladelin. Il y a quelques années, la Belgique fut privée de ce tableau, qu'on attribuait alors à Memling, et qui fut vendu par le curé de l'église de Middelbourg. L'*Adoration* y est représentée d'une manière qui n'est pas ordinaire chez les peintres

---

[1] Dimension : 7 pouces sur 5 $\frac{1}{2}$.

[2] *Verzeichniss d. Kunst-Gegenst d. Städel'schen Instituts*, n° 66. Panneau : 20 pouces sur 14.

flamands. L'enfant Jésus couché à terre, éclaire tout le groupe environnant. Marie est agenouillée devant lui avec Bladelin et saint Joseph. Dans le lointain, on voit l'adoration des bergers.

Nous remarquons ici de nouveau la coutume qu'imitèrent, en l'exagérant, les anciens peintres de Flandre, de compléter leurs tableaux par des épisodes représentés dans le lointain.

Sur l'un des volets, sainte Marie et l'enfant Jésus apparaissent à un empereur, ce qui signifie l'accomplissement de la prophétie de la sibylle. Malheureusement, l'empereur est habillé comme le duc de Bourgogne. Le second volet représente l'adoration des Mages, et l'enfant Jésus est environné de nuages [1].

Ce tableau d'autel, l'un des meilleurs ouvrages de Van der Weyden, presque égal en mérite à l'*Adoration des Mages* [2], et à la *Vierge et saint Luc*, dans la galerie de Munich, deux tableaux qu'on a longtemps attribués à Jean Van Eyck, mais qui présentent des traces indubitables de la main de Van der Weyden.

La composition de l'*Adoration* est parfaite, mais gâtée par le coloris, qui, quoique clair, est vitreux. Lorsque ce triptyque est fermé, il représente l'Annonciation, et lorsqu'il est ouvert, l'Adoration, l'Annonciation et la Présentation au temple, série de sujets qui furent souvent copiés par les disciples de ce maître, entre autres par Memling, dans son tableau de l'hôpital à Bruges, par l'auteur d'un panneau du Musée de

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 535. Panneau central : haut. 2 pieds 11 ½ pouces sur 2 pieds 11 pouces; volets, 2 pieds 11 pouces sur 1 pied 3 ¾ pouces.

[2] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. III, n°s 35, 36, 37. Panneau central : haut. 4 pieds, larg. 4 pieds 10 pouces; volets, haut. 4 pieds 4 pouces, larg. 2 pieds 3 pouces, bois.

Madrid et par plusieurs autres, trop nombreux pour les énumérer ici.

Saint Luc et la sainte Vierge posant devant lui pour laisser prendre sa ressemblance [1], est un sujet rarement traité par les peintres flamands. La Madone sur son trône porte particulièrement le type des Vierges de Van der Weyden. On n'a qu'à observer la maigreur de l'Enfant, ses membres grêles, ses mains et ses pieds larges, la draperie anguleuse et lourde, la dureté des contours, pour être convaincu que ce n'est pas la manière de Van Eyck. Ce tableau réunit en effet tous les défauts de Van der Weyden et ses heureuses qualités, le moëlleux et l'harmonie des couleurs, qui font le charme de sa peinture. Le paysage du fond, avec ses nombreuses figures, est le pendant de celui qu'on voit dans le tableau votif de Rollin, au Louvre. C'est ce qui a pu donner lieu à sa fausse désignation. Une vieille copie de ce morceau existe au Musée de la *Santa Trinidad*. Il appartenait jadis à l'Infant Sébastien.

Les copies et les imitations multipliées de son dernier tableau qu'il peignit pour *Notre-Dame-hors-des-Murs*, à Louvain, prouvent pleinement l'influence considérable qu'exerça Van der Weyden sur ses élèves et ses contemporains, comme nous l'avons déjà fait remarquer. L'original de ce chef-d'œuvre se trouve à Madrid ; mais il est placé si haut que l'on peut à peine le voir [2]. Il représente *le Christ descendu de la croix*. Un des bourreaux détache le corps qui est soutenu par Joseph d'Arimathie. Marie Madeleine regarde cette scène, et se tord les mains avec un violent désespoir.

Ici encore Van der Weyden tombe dans son défaut

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. III, n° 42.

[2] *Catalogue du musée de Madrid*, n° 1046. Haut. 7 pieds 2 pouces, larg. 9 pieds 5 pouces. Panneau : fond doré.

accoutumé, celui d'exagérer la douleur ou la joie par des mouvements peu naturels. Auprès de Marie-Madeleine, se tient debout saint Pierre aux pieds duquel la Vierge gît évanouie, entourée d'une des trois Maries et d'autres saints personnages. Ce tableau célèbre, surtout remarquable sous le rapport de la composition, justifie les nombreuses imitations qui en furent faites, non-seulement par les successeurs immédiats du maître, mais encore par les artistes des époques suivantes. Cependant les figures, qui sont de grandeur naturelle, présentent, à un degré plus sensible, les défauts de Van der Weyden, la dureté des contours, la maigreur des formes, le manque de sentiment et de noblesse, défauts que font encore plus ressortir les connaissances anatomiques de l'artiste.

La tête du Sauveur est belle, mais le groupe de la Vierge évanouie et des femmes qui l'entourent forme le principal attrait de ce tableau. La fraîcheur des carnations et l'harmonie du coloris contrastent admirablement avec les teintes livides du divin cadavre.

Michel Coxie exécuta une copie de cette peinture pour Marguerite d'Autriche; on ignore ce qu'elle est devenue, mais il existe encore un grand nombre d'autres imitations. L'une d'elles, qui se trouve à l'Escurial [1], a été attribuée à Albert Dürer; elle est d'un des élèves de Roger. Le ton du coloris est grisâtre, et les contours sont encore plus durs que dans l'original. Il en existe une autre copie dans le Musée de la *Santa Trinidad* de Madrid, mais elle appartient à un artiste étranger à l'école flamande. C'est une peinture lourde, trop sombre et trop rouge, où le sentiment du coloris et de

---

[1] D. Jos. Quevedo, *Historia y descripcion del Escorial;* Madrid, 1849; p. 288.

la grâce fait totalement défaut. L'on en voit une quatrième au Musée de Berlin [1]. C'est une bien ancienne copie, mais elle a beaucoup souffert du nettoyage et des restaurations. La galerie de Liverpool [2] possède un triptyque dont la partie centrale présente plusieurs traits de ressemblance avec la descente de croix de Berlin; c'est la même composition, la même ordonnance des groupes, et la même pose des personnages. On trouve dans l'église collégiale de Louvain une sixième copie de petite dimension, sur les volets de laquelle sont représentés le donateur et sa famille. C'est peut-être la plus mauvaise de toutes, et elle indique une peinture de l'époque de la décadence de l'art en Belgique. On peut en donner pour preuve l'aspect inerte des figures, leurs grands yeux ronds, le coloris gris et sombre, et le défaut de clair-obscur.

Nous sommes loin d'avoir énuméré toutes les imitations de ce sujet. Pendant un demi-siècle, il fut copié et recopié, par toutes les écoles de l'Allemagne et de la Hollande, et le goût devenant, comme il arrive souvent, l'esclave de la mode, non-seulement cette composition fut reproduite, mais modifiée à l'infini. Un exemple curieux d'une imitation exagérée, est le panneau du Musée de Cologne, daté de 1480, représentant une *Descente de croix*, et attribué par les uns à Israël Meckenen, et par d'autres à Albert Van Ouwater [3]. La vérité est que ce tableau n'est d'aucun de ces

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 534. Elle y est attribuée à « Roger Van der Weyden le jeune, 1529. » Elle porte la date 1488. Panneau : haut. 4 pieds 8 $\frac{3}{4}$ pouces, larg. 8 pieds 5 $\frac{1}{4}$ pouces.

[2] *Catalogue de la galerie de Liverpool*, n° 42, 1851. Panneau : 4 pieds sur 2 pieds. Les volets représentent saint Julien et saint Jean-Baptiste Il y est attribué à Roger Van der Weyden le jeune.

[3] A cause d'une signature en partie effacée où l'on distingue encore les lettres O W A.

deux artistes, mais qu'il appartient à une école secondaire du Rhin; on voit que l'auteur était initié aux procédés de ces maîtres, quant au coloris, mais il se trahit par une singulière exagération de l'attitude et des gestes des figures peintes par Van der Weyden.

Nous devons placer parmi le petit nombre de tableaux de ce dernier, une pièce remarquable du Musée du Belvédère, à Vienne, quoiqu'elle y soit attribuée à Martin Schön. Cette peinture révèle clairement la main exercée d'un artiste instruit en anatomie, et elle présente une affectation remarquable dans l'expression des têtes. Ce sont les mêmes formes amaigries, la même manière de colorier légèrement les paysages, pâles dans les parties claires, et d'un brun transparent dans les parties ombrées, les mêmes avant-plans, entrecoupés de crevasses dans le sol, couverts de végétation à la surface, les mêmes grands yeux aux paupières minces, traits caractéristiques qui tous peuvent s'observer dans les tableaux de Berlin.

Dans celui-ci est représenté *le Sauveur en croix :* au pied de la croix est la Vierge soutenue par saint Jean. A leurs côtés sont agenouillés le donateur et sa femme. Sur les volets on voit sainte Véronique et la Madeleine [1].

Les tableaux qu'on peut attribuer avec certitude à Van der Weyden, sont donc fort peu nombreux. Le nombre de ceux dont on l'a erronément supposé l'auteur est beaucoup plus considérable.

Le tableau des *Sept sacrements*, à Anvers, ne rappelle pas dans ses groupes faiblement agencés la savante

---

[1] *Catalogue du Belvédère*, 1re salle, n° 81. Panneau du milieu : 3 pieds 2 pouces sur 2 pieds 2 pouces; volets, 1 pied 1 pouce, mesure d'Autriche.

composition de Van der Weyden. La seule figure qui porte l'empreinte de ce maître c'est la Madeleine près de la croix [1].

Il n'y a nulle raison pour croire que les deux panneaux enregistrés sous son nom dans la collection du Belvédère, soient réellement de sa main. Le premier représente la *Vierge et l'Enfant*, sainte Anne à genoux, deux petits chiens sur l'avant-plan, et une haie de rosiers derrière laquelle on aperçoit un paysage et une ville. Au bout du tableau est l'Éternel au milieu des nuages [2]. Ce n'est qu'une faible imitation du maître. Le second panneau nous montre l'*Adoration des Mages*, autre production médiocre d'une date postérieure [3].

Mais la plus grande preuve de l'ignorance du style et de la manière du maître a été donnée par ceux qui lui ont attribué un tableau de Berlin, signé : *sumus Rugerii manus* [4]. En voici l'histoire en peu de mots. Zanetti, dans son ouvrage, *della pittura Veneziana* [5], désigne cette peinture comme étant suspendue, à l'époque où il écrivait (1771), dans un passage ou corridor conduisant de San-Gregorio, à Venise, vers un couvent voisin. Il la prit d'abord pour une des œuvres « *de ce célèbre élève de Jean Van Eyck, Ruggieri.* » Mais des doutes sur ce point s'élevèrent dans son esprit lorsqu'il découvrit que le panneau était en sapin de Venise, et non en chêne, bois qu'employaient ordi-

---

[1] *Catalogue du musée d'Anvers*, n° 23. Panneau : haut. 2 mètres, larg. 0m,97. Il a été peint pour un dignitaire du chapitre de Tournai, de la famille de Boonem.

[2] *Catalogue du Belvédère*, 2e salle, n° 21.

[3] *Ibid.*, 2e salle, n° 38.

[4] *Catalogue de Berlin*, n° 1163. Panneau central : haut. 4 pieds 8 ¼ pouces, larg. 1 pied 5 ½ pouces ; volets, haut. 4 pieds 8 ¼ pouoes, larg. 1 pied 4 ½ pouces.

[5] Zanetti, *Della Pittura Veneziana;* Venise, 1771, in-8°; liv. I, p. 31.

nairement les peintres flamands. Plus tard, Lanzi vit ce même tableau dans le palais Nani, de Venise, et répéta l'opinion de Zanetti [1].

Quelques personnes sont disposées à attacher peu d'importance à cette objection; elles disent que probablement l'élève de Van Eyck alla à Venise durant son voyage en Italie, et qu'il peignit naturellement sur le bois qu'il trouva employé en cette ville.

Ceux qui partagent cette opinion, l'appuient surtout sur ce que l'anonyme de Morelli décrit un portrait de Van der Weyden, peint à l'huile par Roger lui-même, et daté de 1462, dans la maison de Marco Zuanne Ram à Venise. Cela prouve-t-il que Roger ait été à Venise [2]? L'anonyme ne dit pas, comme le prétend M. Michiels, que le portrait fût signé, à la manière italienne : *Rugerio da Bruxelles,* mais il dit expressément qu'il était peint de la main de *Rugerio da Burselles* : nous savons aussi que la famille de Ram était une famille de riches marchands [3], établie à Venise, et qui probablement avaient apporté ce tableau de Flandre. Mais toutes ces hypothèses fussent-elles aussi fondées que nous croyons qu'elles le sont peu, tomberaient devant la simple inspection du style et du faire de cette peinture. Le sujet est *Saint Jérôme sur un trône;* à droite on voit Marie-Madeleine, et à gauche, sainte Catherine. C'est le style italien du XVIe siècle, à ne pas s'y

---

[1] LANZI, *Storia pittorica della Italia;* Bassano, 1795, in-8°; — *Scuola Veneta Epoca prima,* t. II, p. 23.

[2] Il y a une singulière coïncidence de date entre le portrait dont parle l'anonyme, et celui de la collection de feu M. Rogers, qui passe pour un portrait de Memling. Ce dernier faisait partie de la collection Aders. « *In casa di M. Zuanne Ram a S. Stefano* (à Venise), 1531. El ritratto de Rugerio da Burselles, pittor antico celebre in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fù de mano del istesso Rugerio, fatto al specchio, nel 1462. » *Anonimo* di Morelli, p. 78.

[3] *Ibid.,* p. 140.

méprendre, et le panneau est du bois dont se servaient toujours les peintres vénitiens. A en juger d'après l'attitude et le mouvement des figures, ainsi que d'après le caractère des têtes, qui non-seulement diffèrent de la manière de Van der Weyden, mais encore de celle de l'école flamande toute entière, il y a peu de doute que ce tableau fut exécuté par un artiste de l'école de Padoue.

Les figures sont sveltes et les types, aquilins, expression que les Flamands ne donnèrent jamais aux leurs; quoique les contours, les draperies et la forme des yeux larges et ronds, prêtent une certaine dureté à quelques détails, l'ensemble n'en atteste pas moins une exécution certainement soignée.

La couche de couleur est mince, comme dans l'école de Mantegna. Lorsque ce peintre suivait les leçons de Sqarcione, il se mit le premier entre ses condisciples, à étudier les Grecs, et il appliqua la perspective à la forme humaine avec tant de succès qu'il passe pour avoir fondé cette branche de la science, et pour l'avoir réduite à des règles presque certaines.

Ce classicisme produisit en lui un manque de sentiment, et une série de défauts particuliers à l'école de Padoue, que l'on retrouve exactement dans le tableau dont nous nous occupons.

Ainsi, en supposant même que Van der Weyden ait visité Venise, et que son arrivée et son départ soient restés un mystère pour les historiens ; en supposant de plus que ce fut lui, et non Antonello, qui porta en Italie le secret de la peinture à l'huile, il n'en serait pas moins avéré que ce tableau n'est pas son œuvre, mais celle de quelque *Rugero* inconnu. M. Waagen l'a classé avec raison parmi les œuvres de l'école lombarde ou vénitienne.

La galerie de Munich ne possède qu'un seul tableau auquel soit attaché le nom de Van der Weyden [1]. C'est un Christ couronné d'épines. Mais il rappelle plutôt l'une ou l'autre des faibles productions de quelque élève de Quentin Matsys. Le caractère de cette école est encore plus visible dans l'*Annonciation*, de la galerie d'Anvers [2], petit panneau exécuté avec beaucoup de soin et de fini, et assez semblable, quant à l'exécution, à un tableau du Louvre attribué à Lucas de Leyden, et supposé jadis peint par Memling [3].

Il n'est pas bien certain que le portrait de la même collection [4] qui passe pour celui de Philippe le Bon, le soit réellement, quoique nous sachions que Louis le grava pour la collection des ducs et des princes de la maison de Bourgogne, par Jonas Suiderhof. M. Van Ertborn l'acquit à Besançon, en 1827, et il avait appartenu à Colbert, le ministre de Louis XIV. Le style en est sec et dur, et il ressemble assez, pour le caractère, au tableau voisin, représentant un moine, et qui est attribué à Memling.

Il se trouve, à l'académie de Bruges, deux tableaux qu'on dit être de Van der Weyden, mais qui n'appartiennent pas à ce maître; l'un est une *Adoration des Mages* [5], et l'autre une scène de nuit, l'*Adoration des Bergers* [6]. Tous deux sont de plus d'un demi-siècle postérieurs à Van der Weyden.

---

[1] *Catalogue de la Pinacothèque*, cab. IV, n° 65. Panneau : haut. 1 pied 9 pouces, larg. 1 pied 2 pouces 6 lignes.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 33. Panneau : haut. 0m,20, larg. 0m,12.

[3] *Catalogue du Louvre*, n° 595. Il est classé aujourd'hui dans l'école de Memling.

[4] *Catalogue d'Anvers*, n° 34. Haut. 0m,20, larg. 0m,12.

[5] *Catalogue du musée de Bruges*, n° 36. Panneau : haut. 0m,90, larg. 0m,60.

[6] *Ibid.*, n° 65. Panneau : haut. 0m,90, larg. 0m,60.

M. Ignace Van Houthem, de Bruges, passe pour avoir en sa possession trois tableaux de Roger, qui se trouvaient autrefois au château de Flémalle, et qui représentent la *Trinité, Sainte Véronique* et la *Vierge et l'Enfant*[1].

Dans la collection de Kensington [2], on voit un tableau d'un artiste qui a imité la composition de ce maître, mais sans prendre sa manière. Il représente *la Descente de Croix*. Joseph d'Arimathie soutient le corps du Christ, tandis que la Vierge le presse dans ses bras, avec une profonde expression de douleur.

Le catalogue que nous venons de dresser des compositions vraies ou supposées de Van der Weyden, montre que plusieurs de ses tableaux célèbres n'existent plus. Ceux de l'hôtel de ville de Bruxelles périrent lors du bombardement de 1695. En Italie, toutes ses œuvres sont perdues : *La femme au bain*, de Gênes, l'*Adam et Ève*, de Ferrare, les tableaux du roi Alphonse, à Naples. Quant au portrait de la galerie de Zuanne Ram, à Venise, il est possible, comme nous l'avons fait observer, que ce soit celui qui est attribué à Memling, dans la galerie de M. Rogers. S'il en est ainsi, il n'appartient pas réellement au maître.

Une *Vierge et l'Enfant Jésus au temple*, grandeur naturelle, qui se trouvait à Venise et appartenant à Gabriel Vendramin [3], a également péri, ainsi que les panneaux de Cambrai. Les peintures de la galerie de Marguerite d'Autriche — un petit tableau de la *Trinité*, le portrait

---

[1] WAUTERS, *op. cit.*, *Messager des sciences historiques*, 1845, p. 149. Le même sujet se rencontre dans la galerie de Francfort, mais n'est pas porté au catalogue. C'est la manière de Van der Weyden, mais le travail d'un de ses élèves.

[2] *Collection Wallerstein*, n° 56. Panneau : haut. 2 pieds 6 $\frac{1}{2}$ pouces, larg. 1 pied 8 pouces.

[3] *Anonimo* di Morelli, *op. cit.*, p. 81.

de Charles le Téméraire et un *Crucifiement, avec Saint Grégoire,* ne se retrouvent plus [1].

Le tableau d'autel des Carmélites, à Bruxelles, a disparu, ainsi que de nombreuses toiles qui ornaient le couvent de Groenendael, dans la forêt de Soigne [2], et le tableau faisant partie de la collection de l'archiduc Ernest, en 1593 [3].

On ne connaît aucun ouvrage des autres peintres qui portèrent le nom de Van der Weyden. Si les tableaux de la galerie de Bruxelles dont nous avons parlé, sont réellement de Goswyn Van der Weyden, ils sont bien inférieurs en exécution et en manière à ceux de Roger, et l'on peut dire que son exemple n'a guère influé sur le talent de son homonyme. Quoique ces tableaux manquent tout à fait de sentiment, et que la composition n'en soit pas bonne, ils méritent cependant de prendre place au-dessus des médiocres productions exécutées durant la décadence de l'art en Belgique. Çà et là, dans les galeries publiques, on prête le nom de Roger Van der Weyden le jeune, à certaines œuvres qui n'ont d'autre mérite que de rappeler désavantageusement la manière de l'illustre *portraiteur* de Bruxelles : mais elles trahissent une conception si pauvre et un pinceau si faible qu'on ne peut les lui attribuer sans injure. Il vaudrait mieux ne pas donner de nom à ces sortes de peintures, et les reléguer parmi les tableaux de maîtres inconnus. C'est d'après ce

---

[1] « Ung autre double tableau, en l'ung est Nostre-Seigneur pendant « en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l'au- « tre l'histoire de la Messe Monseigneur saint Grégoire. » L'inventaire de 1516 ajoute : *Fait de la main de Rogier.* (De Laborde, *Inventaire de Marguerite d'Autriche,* p. 29.)

[2] Sanderus, *Flandria illustrata,* t. II, p. 39.

[3] « Marie embrassant son fils, de Rogier de Bruxelles. » (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne,* t. Ier, Introd., p. cxiii.)

système que l'on trouvera cités, dans le corps de notre ouvrage, plusieurs panneaux, faibles imitations des tableaux du célèbre Roger Van der Weyden, que nous avons classés sans avoir égard à l'existence problématique d'un Roger Van der Weyden le jeune, dont il n'existe aucune trace distincte dans l'histoire.

CHAPITRE X.

ANTONELLO DE MESSINE.

Antonello de Messine naquit à Messine vers 1414, selon toute apparence [1]. Il sortait d'une famille qui avait produit plusieurs peintres, lesquels sous le nom des *Antonii*, décorèrent les églises de leur ville natale. Antonio d'Antonio, dont le *Martyre de saint Placide*, dans la cathédrale de Messine, est cité dans les *Memorie*, était le grand-père d'Antonello, et Jacobello d'Antonio était son oncle [2]. Ce dernier est connu comme l'auteur de plusieurs grands tableaux d'autel, tels que

---

[1] Domenico Veneziano, élève d'Antonello, mourut lorsque celui-ci était âgé de quarante-neuf ans. SANDRART, *Der Teutsche Academie*, 2e édit.; Nuremberg, 1675; p. 77. Domenico mourut en 1463.

[2] *Memorie de' Pittori Messinesi;* Messine, 1821, in-8°; p. 2. Antonello de Messine fut si souvent confondu avec Antonio Gagino, architecte et sculpteur de Palerme, qu'Auria composa *Il Gagino redivivo* pour défendre la réputation de *Gagino*. Auria dit : « Ma perchè alla chia « rezza della sua patria s'è frapposto una non so qual nebbia, o di « calunnia, o d'ignoranza, confondendolo con Antonello da Messina, « famoso pittore, come appresso mostrerò ; sara il primo scopo d

Thomas d'Aquin parmi les docteurs, peint pour l'église de Saint-Dominique à Messine [1], et la *Vierge Marie*, pour l'église du Saint-Esprit [2]. Salvadore d'Antonio, frère de Jacobello et père d'Antonello, était à la fois peintre et architecte, et il travailla quelquefois en collaboration avec son parent, mais plus souvent seul [3].

L'auteur des *Memorie* fait mention de trois ouvrages exécutés par Salvadore seul, et d'un tableau d'autel pour l'église de Saint-Michel, à Messine, peint par les deux artistes ensemble [4]. Ces trois compositions sont un tableau d'autel pour l'église de Sainte-Anne, un *saint François d'Assise* pour l'église de Saint-Nicolas, et la *Vierge avec saint Jérôme* pour l'*Annunziata*.

Salvadore ayant enseigné à son fils les premiers éléments de l'art, l'envoya, jeune encore, à Rome, pour y achever ses études [5]. Nous ne pouvons préciser l'époque de son séjour en cette ville, mais nous sommes portés à croire que ce fut environ l'année 1429. En ce temps, les peintres des écoles de Toscane et de Sienne avaient embelli des œuvres de leur génie plusieurs monuments de la cité sainte. Qu'Antonio ait étudié ces chefs-d'œuvre de l'art chrétien, ou bien qu'il ait préféré les modèles les plus parfaits de la Grèce et de Rome, c'est un point difficile à décider; car quoique

---

« questo discorso il disgombrar un si fatto ostacolo. » VINCENTIO AURIA, *Il Gagino Redivivo;* Palerme, 1653, in-8°; p. 2.

« Fu Messinese Antonello degli Antonii eccelentissimo Pittore de' « suoi tempi. » — Padre PLACIDO SAMPERI, *Iconologia de Maria Vergine*, lib. I, c. 5, p. 41.)

[1] *Memorie de' Pittori Messinesi*, pp. 4 et 5.

[2] VASARI, *op. cit. Antonello da Messina*, t. IV, p. 77, note.

[3] *Guida per la città di Messina;* Messine, 1826, in-12; pp. 6, 14, 18, 28, 86, 89.

[4] *Storia dell' Archiconfraternità di nostra Santa del Rosario*, p. 39; — *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 13.

[5] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 78.

Vasari affirme qu'il demeura plusieurs années à Rome, nous ne trouvons dans ses tableaux nulle trace de l'étude des grands modèles classiques. Peut-être que déjà le génie d'Antonello s'était révélé, et l'avait engagé à négliger les modèles dans l'art du dessin, pour se livrer entièrement à l'étude de la couleur.

De Rome il se rendit en Sicile [1], et s'arrêta à Palerme [2], où Alphonse d'Aragon tenait sa cour. Toutefois le maître n'a rien laissé en cette ville de ses travaux, bien qu'il soit assez probable qu'il y peignit un tableau cité avec admiration par Maurolyco, et représentant un *vieillard et une vieille femme* qui s'excitent à rire. Ce chef-d'œuvre avait été exécuté avec tant de vérité et de talent, qu'on ne pouvait se retenir de rire soi-même en le regardant [3].

Il quitta Palerme pour Messine où nous pensons qu'il peignit à la détrempe un panneau [4] placé aujourd'hui dans le *Museo Peloritano*, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus* au milieu d'un paysage. A cette époque il excellait surtout à peindre des animaux; mais dans l'intervalle, l'art avait changé de voie, et ce changement exerça une grande influence sur la carrière d'Antonello. Il vint à Naples vers 1438, et devint l'élève de Colantonio del Fiore, et le condisciple de Antonio Solario, généralement connu sous le nom de *Il Zingaro* [5].

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 78.
[2] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 13.
[3] FRANCISCO MAUROLYCO, *Sicanicarum rerum compendium*, 2e édit.; Messine, 1716; p. 200.
[4] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 7.
[5] *Ibid.*, p. 11; — Lettre de Summonzio a Marcantonio Michele, noble Vénitien, le 20 mars 1524, citée par PUCCINI, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj, pittore Messinese*; Florence, 1809, in-8°, p. 37.

L'école napolitaine, dont ces artistes étaient les chefs, n'avait point encore alors un caractère qui lui fût particulier ; elle partageait les idées vagues et incertaines de l'époque.

Deux princes, Alphonse d'Aragon et René d'Anjou, s'étaient succédé sur le trône de Naples entre 1438 et 1442. Le premier avait été surnommé *le Bon*, et le second *le Magnanime*. Tous deux protégèrent la littérature et les arts, sans que ni l'un ni l'autre pût le faire avec succès. Il est vrai que l'antagonisme politique ne leur laissait pas le temps d'encourager efficacement les arts à Naples ; mais tous deux, dans leurs royaumes respectifs, où la guerre civile n'avait pas pénétré, étaient renommés pour leur amour des lettres et de la peinture.

René et Alphonse se disputaient le trône de Naples que le premier revendiquait comme lui ayant été dévolu par le testament de Jeanne II, et l'autre parce que cette princesse l'avait adopté avant qu'elle mourût, acte qu'il prétendait ne pouvoir être annulé que par un consentement réciproque. René avait peut-être le droit de son côté, mais il n'avait pas les moyens de le faire respecter, car tandis qu'Alphonse, dans son palais de Palerme, entretenait des hommes de lettres et achetait des tableaux aux peintres ses contemporains, le pauvre ex-roi d'Anjou languissait relégué dans les murs de Bracon [1], où toutefois sa captivité n'était pas sans consolation pour un prince qui préférait les beaux-arts au trône, et qui, grâce à la bienveillance de Philippe de Bourgogne, pouvait s'adonner tout entier à son luth et à son pinceau. Dans sa prison, il peignit sur verre les portraits de Philippe et de son fils, que le duc

[1] Près de Salins, à une courte distance de Dijon.

fit placer dans la chapelle des Chartreux; il exécuta aussi son propre portrait pour une des fenêtres du palais ducal de Dijon. Il est probable qu'il apprit à peindre à l'huile sans avoir connu peut-être le nouveau procédé découvert par Van Eyck.

Colantonio del Fiore était le plus grand peintre de Naples lorsqu'Antonello y arriva. Toutefois il éprouva le désir de se rendre en Flandre pour se perfectionner : « A cette époque, dit Summonzio, son faire et son « coloris rappelaient ceux des Flamands dont il était « si épris qu'il forma le projet de visiter la Flandre ; « mais il fut retenu par le roi René qui lui promit de « lui enseigner les procédés de sa propre méthode [1]. »

Nous avons vu que le roi René avait appris à peindre durant sa captivité et « il était lui-même fort adonné « à l'étude de la manière flamande [2] » : mais les procédés pratiqués par René et communiqués par lui à Colantonio, n'étaient pas ceux employés exclusivement par Jean Van Eyck; c'étaient plutôt les procédés ordinaires dont faisait usage le commun des artistes de l'époque. Les Van Eyck, comme tous les grands maîtres, avaient une méthode qui leur était particulière, si supérieure à celle même de leurs élèves, qu'on pouvait toujours distinguer leurs ouvrages. Ces élèves connaissaient les matériaux, les huiles, les gommes et les résines généralement en usage, ainsi que leurs propriétés, mais ce qui leur manquait c'était le génie et la

---

[1] Lettre de Summonzio, *ut supra*. « La professione de Colantonio « era, siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra, e lo colo- « rire di quel paese, al che era tanto dedito che aveva deliberato « d'andarvi, ma il re Raniero lo ritenne quà col mostrargli ipso la « pratica e la tempera di tal colore. » (Puccini, *Memorie ecc.*, p. 37 ; — Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 95.

[2] *Ibid.*

main du maître. Colantonio qui avait reçu des leçons de René, et Antonello que Vasari cite comme étant doué d'une vive imagination (*desto ingegno*), n'ignoraient sans doute aucune des propriétés des substances mises en œuvre par les peintres de leur temps : mais ils ne connaissaient assurément pas la méthode exacte des Van Eyck. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les tableaux de Villeneuve-lez-Avignon, attribués au roi René, exécutés probablement d'après l'ancienne méthode à la détrempe, et couverts d'un vernis oléo-résineux. Antonello ayant vu un panneau de Jean Van Eyck, en tira immédiatement, sans aucun doute, la conclusion que les améliorations introduites dans la peinture flamande, étaient tout autre chose, entre les mains de ce maître, que ce qu'elles étaient sous le pinceau de Colantonio et de René. Il sentit qu'il était besoin de l'instruction orale et de l'exemple de Van Eyck, afin d'arriver à ce qu'il cherchait. Vasari lui-même reconnait [1] que, quoique les tableaux de Van Eyck exhalassent une forte odeur provenant du mélange des huiles et des couleurs, surtout lorsqu'ils étaient nouvellement peints,— circonstance qui aurait dû faire découvrir aisément la manière dont ils étaient exécutés, — il s'écoula néanmoins bien des années avant qu'on arrivât à ce résultat. La manière flamande de Colantonio et de ses imitateurs, n'était pas celle des Van Eyck quant à l'emploi des couleurs, mais elle consistait dans les particularités de la composition et du dessin. A cette époque, l'école napolitaine ne méritait guère d'être étudiée, que pour ses rapports avec les peintres des Pays-Bas. Cette influence s'explique par les relations commerciales qui subsistèrent long-

[1] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 77.

temps entre ce pays et l'Italie, et par la facilité de transporter les œuvres des peintres flamands sur les divers points où l'on trouvait à les vendre. Cette influence était si forte, qu'elle contrebalança même l'enseignement des maîtres des écoles italiennes. C'est un fait clairement prouvé par les fresques de Naples, du xve siècle, qui auraient suffi à elles seules, pour fonder une école sur les bases de l'école toscane, si une influence étrangère n'avait modifié ce mouvement. Mais les tableaux des maîtres flamands étaient nombreux [1], et on les étudiait en partie à l'exclusion de ceux qui eussent mieux convenu au climat et au sentiment national.

Colantonio del Fiore était l'élève de Simone qui florissait au xive siècle. Si l'on excepte le tableau qu'il exécuta en 1371, pour l'église de Sant'Antonio del Borgo, il nous reste très-peu d'œuvres de ce maître ; et il faut convenir que cette dernière offre bien peu de traces de l'étude des Flamands. Ce fut sans doute entre les années 1371 et 1438 que del Fiore subit cette influence qu'il transmit à ses élèves, Zingaro, le Donzelli et Antonello da Messina. C'est pour cette raison que le tableau des *Trois Mages*, peint par Van Eyck, à Naples, fut attribué à Zingaro et à Donzelli, attribution tout à fait justifiée par les œuvres de ces artistes.

Un panneau de la galerie de Berlin [2], qui, s'il n'est pas de Zingaro, porte bien l'empreinte de son style, vient confirmer cette assertion, quoique le sujet soit dépourvu d'intérêt et exécuté sans aucun génie de

---

[1] *Guida per la città di Messina*, p. 122.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 116, sous le nom de *Zingaro*. Panneau : 6 pieds 4 pouces sur 4 pieds 11 $\frac{3}{4}$ pouces.

composition. Saint Jérôme y est représenté assis sur un tronc d'arbre, conversant avec saint Benoît, tandis que derrière eux, saint Martin arrête son cheval, et partage son manteau avec un pauvre. Le paysage, surchargé d'accessoires, renferme une série de scènes tirées de la vie de saint Jérôme, qui contribuent très-peu à l'intérêt et à la beauté du tableau. Sur l'avant-plan, des massifs de ronces, de broussailles, des troncs d'arbres morts gâtent l'effet général, par la dureté de leurs contours. D'autres détails encore portent le cachet de Zingaro, tels un serpent qui s'élance d'une cavité, un oiseau et d'autres menus objets. Quoique les maisons, au fond du paysage, soient de forme italienne, les figures n'ont pas de caractère local. La maigreur des formes, la raideur des muscles et des articulations, leur prêtent un air guindé, et ce défaut de naturel qu'on remarque souvent, mais à un moindre degré, chez Hubert Van Eyck.

Les nombreuses fresques de Zingaro pèchent par des défauts analogues, qu'il est permis d'attribuer à l'influence des Flamands. Elles portent également l'empreinte des différentes écoles où étudia le peintre napolitain, comme celles de Bicci, de Pisanello et d'autres. Nulle part, en un mot, Zingaro n'a fait preuve de génie ou d'originalité. Il imitait les autres, et n'avait pas de style qui lui fût propre. En ce qui concerne le tableau que nous venons de citer, il est impossible de juger aujourd'hui du coloris et du faire de l'artiste : son œuvre n'offre plus qu'une surface dure et gercée comme certaines peintures à l'huile, mais d'un ton faible comme la plupart des détrempes.

Tandis que Zingaro prenait à Naples cette tendance flamande qui le distingue, Antonello, de même que Colantonio, résolut d'aller examiner par lui-

même les chefs-d'œuvre de l'école dans les Flandres.

Vasari nous apprend qu'Antonello se rendant un jour de la Sicile à Naples, pour certaine affaire, trouva un tableau de Jean de Bruges, dans le palais du roi Alphonse, et l'ayant étudié, il admira tellement la vivacité du coloris, le ton uni et la beauté de ce travail, qu'abandonnant toute autre besogne, il se rendit en Flandre, alla à Bruges et fit la connaissance de Jean Van Eyck [1].

Il est probable que le tableau vu par Antonello appartenait plutôt au roi René d'Anjou, qu'au roi Alphonse. A l'époque du séjour d'Antonello à Naples, René était encore sur le trône, tandis qu'Alphonse gouvernait la Sicile qu'il avait conquise. Toutefois, il n'est pas improbable qu'il ait vu des tableaux de Van Eyck au palais de Palerme, où Facio, son contemporain, en remarqua plusieurs. Il est difficile de comprendre comment Antonello aurait pu retourner en Sicile, après être resté à Naples, durant le règne de René, les deux souverains étant toujours en hostilité ouverte l'un contre l'autre. Il est plus vraisemblable qu'il vit une des œuvres de Van Eyck à Palerme, avant de se rendre à Naples, ou bien, que le tableau, dont il est question, se trouvait à Naples en la possession du roi.

Le récit de Vasari demande quelque éclaircissement. Il dit qu'Antonello vit à Naples un tableau de Jean Van Eyck appartenant au roi Alphonse; puis il ajoute qu'Antonello se rendit en Flandre, et devint l'ami de Van Eyck déjà vieux. Ces deux faits impliquent une confusion de dates. Alphonso chassa René du trône de Naples, en 1442, et à cette époque Van Eyck était

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 78.

mort. Il est impossible de concilier avec cela qu'Antonello visita les Pays-Bas en 1442. Nous croyons qu'il y était arrivé trois ou quatre ans plus tôt, lorsque René, et non Alphonse, régnait encore à Naples.

Quelques auteurs italiens se sont appuyés sur ces discordances pour démontrer qu'Antonello n'alla jamais en Belgique, et ils ont, en partant de cette supposition, revendiqué pour le peintre de Messine l'honneur d'avoir inventé la peinture à l'huile. Seulement, on trouve en Belgique des traces nombreuses du séjour d'Antonello. On le voit entre autres cité dans un manuscrit dont plusieurs passages répandent du jour sur l'histoire de l'art en Flandre : « Antonello de « Sicile, y est-il dit, ne voulut pas quitter la Flandre « sans y laisser un monument de la méthode de pein- « ture à l'huile qu'il avait apprise de Jean Van Eyck [1] « et l'on assure qu'il offrit, pour ce motif, un tableau « à l'église de Saint-Jean (Saint-Bavon, à Gand). »

Ces paroles d'un ancien manuscrit authentique suffiraient seules pour prouver que Jean Van Eyck fut le maître d'Antonello, et lui enseigna les perfectionnements qu'il avait introduits dans la manière de peindre à l'huile. Le voyage du peintre italien aux Pays-Bas doit donc nécessairement avoir eu lieu avant 1442, lorsqu'Alphonse n'était encore roi de Naples que de nom. Vasari, après tout, n'a commis qu'une erreur

---

[1] « Antonello van Sicilien wilde Vlaenderen niet verlaeten zonder dat hy daer een teeken liet van geheugenis van zyne komste in dit landt, om de maniere van schilderen met olieverwe van meester Jan van Eyck te leeren. Men wilt dat hy aen St-Jans kerke, om deze reden een tafereel tot geschenk zoude gegeven hebben. » (Extrait du manuscrit appartenant, en 1636, à Ch. Rym, seigneur de Bellem, et transcrit dans un album de feu M. Van der Beke, secrétaire de la ville de Gand. *Voy.* DE BAST, *Notice sur Antonello* dans le *Messager des sciences et des arts*, 1824, p. 347.)

chronologique qui n'infirme en rien sa véracité en ce qui concerne le voyage d'Antonello.

Après la mort de Van Eyck, Antonello retourna à Messine, où il ne resta que quelques mois [1], puis se rendit à Venise. Sa manière s'était singulièrement modifiée par l'étude et l'exemple de Van Eyck, et cela seul eût prouvé qu'il avait reçu les leçons du maître. Aucun des élèves d'Hubert ou de Jean Van Eyck ne paraît s'être assimilé aussi complétement qu'Antonello le coloris et la manière de ces illustres artistes, preuve que ni Cristus, ni Van der Goes, ni Van der Weyden n'eurent aucune part dans l'éducation artistique du Sicilien. En réalité, les élèves d'Hubert ne possédaient qu'imparfaitement la pratique de la peinture à l'huile, et, aussi bien que ceux qui profitèrent des améliorations introduites par Jean, ils restèrent toujours très-inférieurs à leurs maîtres. On ne peut faire le même reproche à Antonello. Roger Van der Weyden que l'on cite comme ayant hérité de la méthode, de la manière et du talent de Jean Van Eyck, comprit et étudia son maître moins bien que ne le fit Memling; et il sera curieux de faire observer plus loin combien les tableaux d'Antonello et ceux de Memling se ressemblent [2].

Le premier tableau à notre connaissance qu'Antonello ait peint à l'huile, porte la date de 1445 [3] et il a tout le fini des œuvres de Van Eyck. Ce fut probablement le premier produit de son pinceau après son arrivée à Venise. Ce fut dans cette capitale qu'il con-

---

[1] VASARI, *op cit.*, t. IV, p. 78.

[2] Par exemple le portrait de la galerie d'Anvers, et celui de la galerie des Uffizi à Florence.

[3] *Catalogue de Berlin*, n° 13. Signé : *Antonellus Messaneus me pinxit*, 1445.

tinua à travailler avec ardeur et succès, prenant part en même temps à tous les plaisirs que lui offrait la ville.

Les nobles voulurent avoir leurs portraits peints par lui, et ses ouvrages se faisaient remarquer par leur fini, leur beauté et leur éclat. On doit surtout le louer, bien différent en ceci, de Zingaro, d'avoir su s'assimiler toutes les qualités de l'école flamande, sans tomber dans plusieurs de ses défauts. Il prit aux Van Eyck le fini extrême et la délicatesse de leur touche et il les surpassa même en simplicité de ton et en richesse de coloris.

L'école de Venise, dès cette époque reculée, s'était montrée une école de coloristes. Elle prit son origine dans l'île de Murano qui fournit à la Vénétie plusieurs générations de bons peintres. C'était là que vivaient les Vivarini; mais les fondateurs de l'art furent Quirico et Bernardino da Murano, qui vécurent au XIVe siècle, et Andrea, dont les œuvres sont cités par Zanetti et par Lanzi.

La famille des Vivarini fit faire des progrès à l'art, en évitant la dureté des contours, et en donnant au coloris plus de chaleur et de délicatesse. Au nombre des plus anciens artistes de cette famille, nous avons déjà cité le nom d'un certain Johannes Alamanus, comme ayant peut-être exercé quelque influence en Italie au XVe siècle, en y introduisant des idées de l'école rhénane.

Ce Johannes peignit en 1445 et 1496 [1], en compagnie d'Antonio Vivarini, deux tableaux dont le premier, exécuté pour San-Giorgio Maggiore, à Venise, est perdu. Le second, terminé pour l'école de la Cha-

[1] ZANETTI, *Della pittura Veneziana;* Venise, 1771, in-8°.

rité, se trouve aujourd'hui à l'Académie des arts de la même ville [1].

Quoique cette œuvre soit fortement endommagée et retouchée, on y reconnaît cependant encore le type caractéristique des figures et la forme des draperies, propres aux écoles du Rhin; nous signalerons surtout les détails d'architecture exécutés dans le style bien connu des artistes du Rhin. Autant que l'on peut en juger, dans l'état actuel où se trouve le tableau, le coloris se rapproche un peu de celui de l'école de Cologne; car les couleurs sont nuancées plus soigneusement que chez les artistes vénitiens de la même époque. Antonio Vivarini, dont l'étude principale était le coloris, a peut-être emprunté au peintre allemand quelque procédé de détrempe, mais nous ne trouvons pas qu'il ait exercé la moindre influence sur aucune des principales branches de l'art. Le premier qui en exerça réellement une, fut Gentile da Fabriano, déjà cité par nous, dont le coloris harmonieux et doux rappelle, comme nous l'avons fait observer, l'école du Rhin. Gentile avait probablement adopté cette manière, par suite de son étude de la miniature, et sans aller la puiser à d'autres sources. Il la communiqua en partie à ses contemporains de Venise, apportant ainsi un nouveau perfectionnement aux tableaux de Vivarini et à ceux du premier Bellini qui, selon Vasari, surnomma son fils aîné *Gentile*, à cause de l'affection qu'il avait pour Fabriano. Antonello succéda à ces artistes et imprima à l'école vénitienne ce fini et ce soin minutieux des détails qu'il devait à ses études dans les

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Venise*, 1855, n° 23. Panneau de 3m,35 sur 4m,30, mesure de France. Signé : « *Johannes Alamanus Antonius da Muriano fe.* »

Pays-Bas. Gentile et Giovanni l'imitèrent, car leurs ouvrages offrent des traces de sa manière de colorier, mais ils l'emportent par l'ampleur et l'unité de la composition. Ses premiers et ses derniers tableaux, et ceux des Bellini furent, si nous pouvons nous exprimer ainsi, les anneaux d'une chaîne parfaite. A mesure qu'il vieillissait, la nature italienne d'Antonello reprenait le dessus; ses dernières œuvres sont de moins en moins flamandes, se rapprochant davantage de celles de Bellini. Il tend à se débarrasser de plus en plus d'un fini minutieux et d'une certaine raideur, pour arriver à cette manière qui constitue son style propre. De là à la perfection de Giorgione et du Titien, il n'y avait qu'un pas. On peut observer jusqu'à quel point Antonello influença les Bellini, dans le portrait de la galerie nationale de Londres, exécuté par Giovanni, dans lequel le chaleur du coloris s'unit à la correction du dessin pour rendre le tableau des plus agréables à la vue. C'est la manière d'Antonello, adoucie et pour ainsi dire italianisée.

Quel qu'ait été l'entraînement de ce dernier vers les plaisirs de la ville, il est certain qu'il travailla beaucoup, comme le prouvent ses nombreux tableaux. Vasari nous rapporte qu'il enseigna à Domenico Veneziano la peinture à l'huile, d'après la méthode flamande [1], et que Castagno qui travaillait avec lui et Baldovinetti à *Santa Maria Nuova*, à Florence, tua Domenico par jalousie de ce que celui-ci possédait également le secret de cette méthode [2]. Vasari raconte aussi, que Baldovinetti et Pesello cherchaient avec

---

[1] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 80.
[2] *Ibid.*, t. IV, p. 148. (*Vita d'Andrea dal Castagno e Domenico Veneziano.*)

ardeur les moyens de remplacer la détrempe par l'huile [1]; mais on peut douter avec raison si la mort de Domenico ne doit pas être plutôt attribuée à la jalousie d'Andrea pour le talent bien supérieur de son rival. Quant à Baldovinetti et à Pesello, ils vécurent encore de longues années après l'arrivée de Roger Van der Weyden en Italie, l'un environ un demi-siècle [2], l'autre à peu près dix ans [3]. Nous n'avons aucune connaissance des peintures à l'huile de Domenico Veneziano, d'Andrea dal Castegno, de Baldovinetti, ni de Pesello; il faut l'attribuer sans doute à ce que ces artistes préféraient employer la peinture à la détrempe, dont ils avaient une longue pratique, plutôt que d'essayer les procédés à l'huile avec lesquels ils n'étaient pas complétement familiarisés, ou dont ils n'avaient même qu'une notion imparfaite.

Antonello continua à résider à Venise jusqu'en 1465, puis il retourna de nouveau en Sicile, et dans sa ville natale il forma des élèves dont les meilleurs furent son fils ou son neveu, Salvo d'Antonio, Pietro Oliva, Pino da Messina et Giovanni Borghese [4]. Ce fut à cette époque que furent composées ses nombreuses Vierges et ses plus grands tableaux. Il y termina son œuvre célèbre de la Vierge et du Sauveur [5], son *Ecce Homo*, pour la famille Agliata, de Palerme, daté de 1470 [6], et son plus grand tableau d'autel, celui de la *Vierge*

---

[1] VASARI, *op. cit. (Vita d'Antonello da Messina)*, t. IV, p. 74.

[2] Vasari dit qu'Alesso Baldovinetti mourut en 1448, mais Manni montre que la date de sa mort est inscrite au registre de Florence, au 29 août 1499. VASARI, *op. cit. (Vita di Baldovinetti)*, t. IV, p. 106 note.

[3] Pesello mourut en 1457.

[4] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 14.

[5] *Ibid.* Cité d'après GALLO, *Annali Messinesi*, t. Ier, p 183.

[6] AURIA, *Il Gagino redivivo*, p. 17.

immaculée, à Sainte-Anne, daté de 1473, et conservé naguère encore au monastère de San Gregorio, à Messine [1].

En 1473, Antonello quitta définitivement la Sicile, en passant par Palerme, où il resta quelques mois, et se rendit à Venise [2]. C'est dans cette ville qu'il peignit le plus beau de ses portraits ; il y travailla aussi à une *Madone avec l'enfant et Saint-Michel*, pour l'église de San-Cassiano. Vasari en parle comme d'une œuvre célèbre « pour la nouveauté, la beauté et le dessin correct des figures [3], » et Sabellico décrit ce tableau comme le chef-d'œuvre d'un artiste auquel rien n'est inconnu dans la pratique de l'art [4]. Dans l'intervalle, la réputation d'Antonello arriva jusqu'à la Seigneurie de Venise, et malgré les efforts que fit le duc de Mantoue pour le supplanter auprès d'eux et leur faire préférer son favori Francesco di Monsignore, de Vérone, ils confièrent à Antonello un travail important, la décoration d'une partie du Palais Ducal, restauré en 1493. Il paraît, néanmoins, qu'il ne termina jamais cette entreprise.

On ignore à quelle époque il habita Milan, mais Maurolyco nous apprend, dans sa Chronique [5], qu'il était célèbre en cette ville. En 1489-90, il passa quelque temps à Trévise, où il peignit pour Catarina Cornaro, dont le mariage avec un Lusignan avait mis la république de Venise en possession de l'île de Chypre. Forcée par le conseil des Dix d'abdiquer sa couronne,

---

[1] *Memorie de' Pittori Messinesi*, p. 15.
[2] *Ibid.*
[3] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 80.
[4] RIDOLFI, *Le Maraviglie dell' arte ;* Venise, 1648, in-4°; parte prima, p. 48.
[5] « Mediolani quoque fuit percelebris. » MAUROLYCO, *op. cit.*, p. 200.

elle s'était réfugiée à Trévise. Sa fille, dont l'alliance était briguée par un grand nombre de partis cherchant à se supplanter l'un l'autre, épousa enfin Rambaldo Avogaro, de Trévise, et Catarina commanda à Antonello un tableau de la *Madone et de l'Enfant Jésus*, dont elle fit don à sa fille, le jour de ses noces [1].

On regarda sans doute la présence de notre artiste à Trévise comme une bonne fortune, dont il fallait profiter, car, durant l'année 1490, les nobles l'employèrent à peindre les fresques du mausolée du sénateur Agostino Onigo [2]. Il retourna enfin à Venise, où il mourut vers 1493, avant d'avoir pu commencer les peintures du Palais Ducal [3]. Sa mort fut attribuée à une maladie de cœur. Les peintres de la ville lui firent de pompeuses funérailles et consacrèrent son éloge dans cette épitaphe :

D. O. M.

" Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ et Sici-

---

[1] Ridolfi, *op. cit.*, p. 48.

[2] Zanetti, *Della pittura Veneziana;* Venise, 1771, p. 21.

[3] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 80. L'auteur des *Memorie de' Pittori Messinesi,* dit (p. 19) : « Dans l'église des Révérends Pères Réformés, hors « des murs de Catane, se trouve un des tableaux les plus exquis « d'un certain Antonellus. Il a à peu près quatre palmes sur trois. « Peint avec le plus grand soin et rempli de sentiment, il repré- « sente la *Madone et l'Enfant;* au bas sont inscrits ces mots : *Anto- « nellus Messenius,* 1497. » On dit dans une note que cette indication a été donnée par un grand amateur des beaux-arts, le Dr D. Carlo Gagliani, de Catane. Quoique la description soit très-circonstanciée, elle nous a paru tellement voisine de l'erreur, que nous avons cru devoir soumettre la question à un ami de M. Domenico Gagliani, fils du Dr Carlo Gagliani, qui écrivit à son père, et en reçut la réponse suivante : « Le tableau des Révérends Pères Réformés, à Catane, qui « récemment se trouvait dans la chapelle du couvent, est aujour- « d'hui dans l'église, et porte, en grandes lettres, l'inscription « suivante : *Antonellus de Saliba Messinensis,* 1697. Cet Antonello « était un des membres de la famille du grand artiste qui alla étudier « en Flandre l'art de peindre à l'huile. »

" liæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non
" solum suis picturis, in quibus singulare artificium
" et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo mis-
" cendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ
" picturæ contulit, summo semper artificum studio
" celebratus [1]. "

Ainsi les artistes contemporains célébrèrent Antonello comme le premier qui eût importé en Italie les perfectionnements de la peinture à l'huile, qu'il avait appris de Jean Van Eyck.

Celui qui regretta le plus sa mort fut Andrea Riccio, sculpteur bien connu par plusieurs statues qui se voient dans l'église de San-Cassiano, et dont Vasari cite *l'Adam et l'Ève* du palais ducal. Ridolfi a décrit une entrevue entre Antonello et Giovanni Bellini, mais cette histoire ne mérite guère de crédit. On rapporte que Bellini, désireux de découvrir le secret d'Antonello, s'introduisit dans sa demeure, sous le déguisement d'un noble qui voulait avoir son portrait peint par le célèbre artiste. Celui-ci le voyant vêtu de la toge vénitienne, fut trompé par ce déguisement, et trahit son secret [2].

Salvo d'Antonio, un des élèves d'Antonello, devint plus tard disciple de Leonard de Vinci.

---

[1] Vasari, *op. cit.*, t. IV, p. 81.
[2] Ridolfi, *op. cit.*, parte prima, p. 49.

CHAPITRE XI.

ŒUVRES D'ANTONELLO DE MESSINE.

S'il existe des incertitudes dans l'histoire de l'art, et des assertions contradictoires chez les écrivains sur certains points de la carrière d'Antonello, surtout sur son voyage en Flandre, tous les doutes s'évanouissent devant l'évidence incontestable de ses œuvres, trop visiblement influencées par les traditions flamandes, pour qu'il soit permis d'y méconnaître la trace d'un contact personnel de ce maître avec Jean Van Eyck.

Comme nous ne possédons qu'un seul exemple de sa première manière de peindre, nous ne pouvons guère juger du style d'Antonello, après son retour à Rome et ses études à l'école de Colantonio. Mais, même dans ses dernières œuvres, on trouve des points de ressemblance entre lui et les artistes napolitains, sur-

tout dans certains arrangements de composition, et dans les détails d'avant-plan. Les qualités qui le distinguent généralement sont la simplicité et le naturel, ce qu'il doit à son éducation italienne ; mais, en plus d'une circonstance, la patience avec laquelle il s'ingéniait à allier la vérité à un extrême fini, fit tort à ses grandes qualités, et le relègue au rang des peintres réalistes et minutieux de la Belgique. C'est à cela qu'il doit, de temps en temps, la dureté de ses contours, sa tendance à préférer le réel à l'idéal, dans le choix des attitudes et des physionomies. Il abandonna ainsi ce type de noblesse et de grâce dans la pose et l'expression, qui caractérise les premières écoles d'Italie. Ce ne fut pas, néanmoins, sans lutte qu'Antonello subit ces tendances. Ses tableaux montrent à l'évidence qu'il chercha à substituer quelques-uns des beaux traits de la manière italienne, à ceux bien moins agréables qu'il avait imités de la Flandre. Ses draperies, par exemple, tout en conservant, jusqu'à un certain point, le caractère de celles qui se voient dans les œuvres de Van Eyck, prirent sous son pinceau une élégance supérieure dans les formes et dans les plis. De même, ses paysages étaient dans le style épisodique des Flamands, mais bien moins chargés que les leurs et d'un effet général plus complet. Toutefois sa qualité par excellence était le coloris qu'il devait aux Van Eyck.

Quoiqu'il ne sût pas toujours éviter le défaut d'une minutie exagérée dans certains détails, comme lorsqu'il s'agissait, par exemple, de représenter les poils de la barbe, il possédait, avec une touche ferme et facile, une couleur brillante et transparente, qui n'exclut pas la vigueur. Son modelé doux et moelleux le rapproche beaucoup de Bellini. Remarquons toutefois,

qu'il ne fut pas toujours également heureux soit dans le coloris, soit dans le dessin. Nous avons de lui plus d'un exemple de tons sombres et opaques, et de peintures dépourvues de noblesse d'expression, surtout lorsqu'il voulait rendre un caractère idéal. Ses portraits, en revanche, n'offrent aucun de ces défauts. On l'y trouve toujours noble et et expressif, sévère et correct dans la pose, beau de dessin, ennoblissant la réalité, et créant un genre dans lequel l'école vénitienne surpasse toutes les autres.

D'après ses paysages et ses figures, qui jamais n'ôtent rien à la beauté de l'ensemble, par défaut de douceur ou d'harmonie de ton, on peut juger qu'Antonello possédait à un haut degré l'art de donner aux personnages et aux accessoires une perspective harmonieuse.

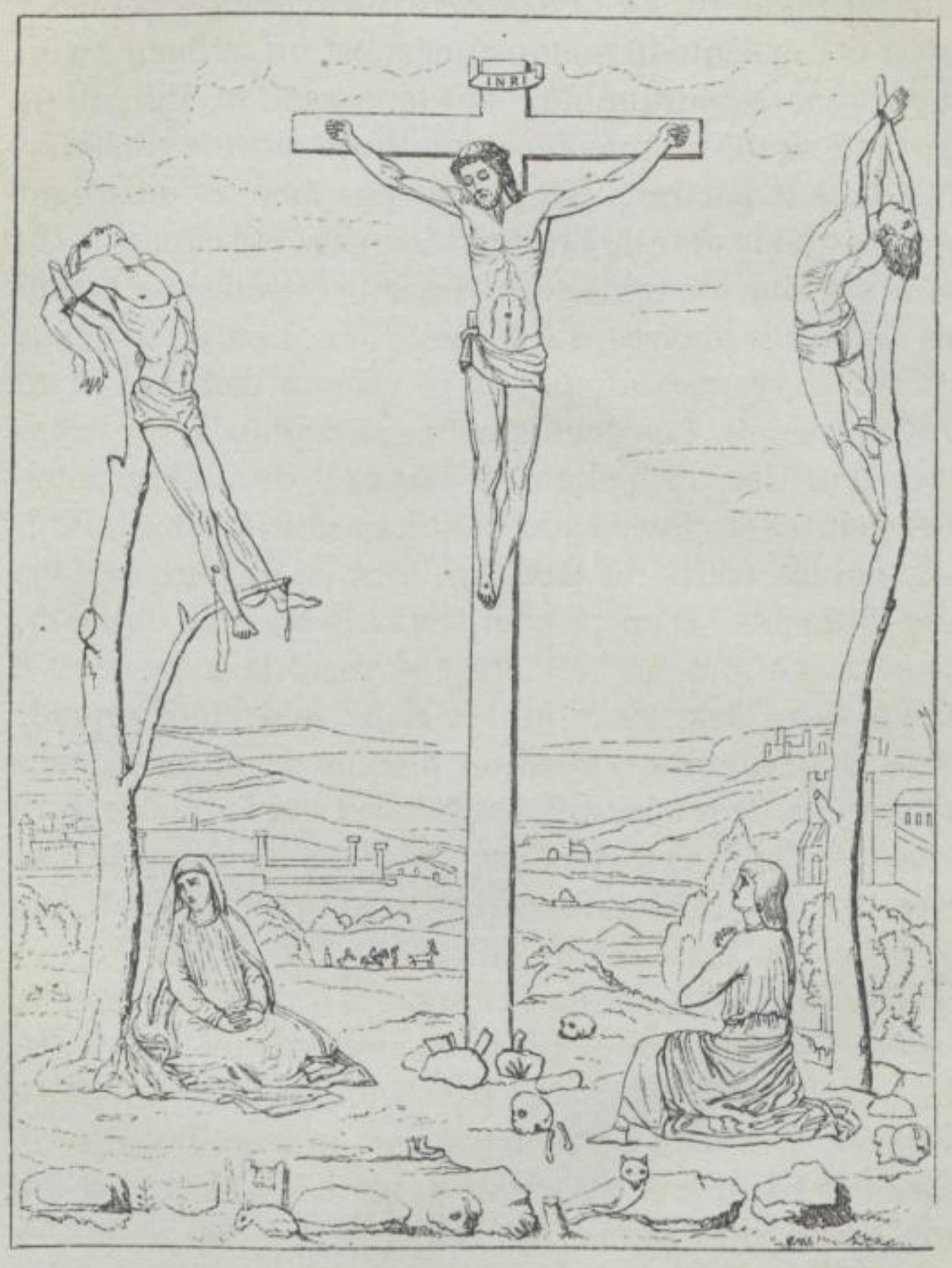
La *Vierge et l'enfant Jésus* du musée Peloritano à Messine est le seul tableau en détrempe qui nous reste de lui. La vérité et le fini en sont remarquables. Un long espace s'écoule alors durant lequel nous n'avons rien qui puisse nous faire juger de son style. Le premier tableau d'après la manière nouvelle qu'il avait apprise de Van Eyck, est signé et daté : *Antonellus Messaneus*, 1445 [1]. C'est une tête pleine de caractère, coiffée d'un bonnet noir qui retombe sur un vêtement noir au-dessus duquel est une pelisse garnie de fourrures, un paysage au fond complète le tableau. Le fini de cette œuvre, la dureté des contours, une certaine maigreur de coloris, indiquent un pinceau moins habile que celui qu'Antonello mania plus tard ; néan-

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 12. Signé : « 1445, *Antonellus Messaneus me pinxit.* » Il porte en outre l'inscription suivante : « *Prosperans modestus esto infortunatus vero prudens.* » Panneau : haut. 8 pouces, larg. 5 ½ pouces.

moins, la simplicité et la noblesse des traits révèlent bien sa manière. *Le Crucifiement* d'Anvers [1], qui paraît avoir été exécuté la même année, est un tableau beaucoup plus remarquable, où le caractère italien de l'artiste se développe avec une toute autre expression que dans le portrait. S'il n'était pas bien évidemment prouvé que la date de l'inscription est 1445 et non 1475, nous aurions été tentés de classer le *Crucifiement* parmi les dernières œuvres d'Antonello. Le lieu de la scène est un paysage italien éclairé par un ciel pur et un brillant soleil. Les deux larrons, attachés à des branches d'arbres, rappellent les figures de saints crucifiés, peintes par Carpaccio, contemporain d'Antonello [2]. Les nobles traits du Sauveur sont aussi plus italiens que flamands. D'autre part, l'avant-plan du tableau, où se voit à gauche la Vierge au pied de la croix, et à droite saint Jean, est plutôt dans le style flamand. Dans le lointain, on aperçoit plusieurs petites figures d'hommes, de femmes et de chevaux qui font connaître une des études favorites d'Antonello; les crânes et les rocailles qui jonchent le premier plan rappellent, par le faire, la manière de Zingaro. Le peintre a fait preuve de jugement en faisant contraster la paisible agonie du bon larron, avec les contorsions de l'autre. Le coloris est beau et vigoureux comparativement au tableau de Berlin : il le paraîtrait encore davantage, sans les fréquents nettoyages qui l'ont altéré et qui ont effacé une partie de l'inscription. On y lit les mots suivants inscrits sur un rouleau : 1445, *Antonellus Messaneus me O° pinxt.* Le troisième chiffre du millésime est évidemment un sept, aujourd'hui;

[1] *Catalogue d'Anvers*, n° 17. Panneau : haut. 0m,58, larg. 0m,42.
[2] *Catalogue de l'Académie de Venise*, seconda sala nuova, n° 33.



LE CRUCIFIEMENT.

par Antonello de Messine (Musée d'Anvers.)

mais comme ce sept est plus petit que le reste, et comme le témoignage de M. de Bast montre clairement qu'avant le nettoyage, la partie supérieure du quatre était effacée, il n'y a nulle raison de douter de l'exactitude de cette inscription, telle qu'il l'a donne, et telle que l'a reproduite d'abord le catalogue d'Anvers [1]. L'abréviation *O°* est généralement admise pour *oleo*, l'intention du peintre étant de faire connaître qu'il avait terminé ce tableau en employant le nouveau procédé de Van Eyck.

Outre l'évidence du témoignage de M. de Bast, ceci confirmerait encore la conclusion que 1445 est la date correcte, car il est peu probable qu'Antonello eût ajouté le mot *oleo* en 1475, alors qu'il était à l'apogée de sa réputation. Du reste, cette question de date n'est pas aussi importante pour nous, que pour ceux qui s'en servent pour établir l'année de la naissance d'Antonello [2]; dans tous les tableaux de ce maître, nous remarquons d'ailleurs que les carnations sont modelées avec une couche de couleur très-légère et c'est un procédé que les Van Eyck ne connaissaient point. D'un autre côté, le défaut des Flamands de donner de l'importance aux paysages du fond, est très-sensible dans ce tableau.

Entre 1445 et 1474, nous n'avons aucun tableau d'Antonello. Dans l'ordre des dates, le premier est le panneau de 1474, cité par Lanzi. C'est le portrait d'un jeune homme à longs cheveux, en cape et habit noir,

---

[1] DE BAST, *Notice*, etc., dans le *Messager des sciences et des arts*, 1824, p. 344-345.

[2] *Catalogue d'Anvers*, n° 21. Suivant la tradition, ce tableau vint d'Italie en Belgique ; il fut acquis en 1826 à la vente de la douairière Van Maelcamp, dans la famille de laquelle il était depuis de longues années.

avec une sorte de draperie rouge qui retombe de la tête sur les épaules. C'est une belle et noble peinture, très-bien conservée, d'un ton vigoureux, où se révèlent visiblement les changements que l'on peut supposer s'être opérés dans la manière de l'artiste, à mesure qu'il abandonnait ses souvenirs de la Flandre [1].

L'anonyme de Morelli fait mention de deux portraits qui se trouvaient, en 1529, dans la collection d'Antonio Pasqualino, à Venise. Tous deux étaient signés et datés de 1475. L'un était le portrait d'Alvise Antonio, père de Pasqualino, l'autre celui de Michel Vianello. Le premier est représenté nu tête et revêtu d'une veste d'écarlate. Cette description [2] répond au portrait que possédait feu le comte Pourtalès, à Paris. C'est le chef-d'œuvre d'Antonello dans cette branche de l'art. Il est remarquable par la douceur et la simplicité du ton, qui égale presque les portraits de Bellini, et par la fermeté de la touche et la vivacité du coloris, qualités particulières à notre peintre. Si ce n'était le soin minutieux avec lequel sont peints les poils de la barbe, et un peu de dureté que l'on aperçoit dans les contours, nous ne trouverions plus de trace de l'influence flamande dans ce portrait [3].

On remarque beaucoup de vérité et de naturel dans

---

[1] Signé : « *Antonellus Messanus me pinxit*, 1474. » Vendu au duc d'Hamilton, en 1801, par J. M. Sasso. Aujourd'hui au château du duc, près de Glasgow. Lanzi, *op. cit.*, *Epoca prima*, t. III, p. 36 ; — De Bast, *Notice*, etc., dans le *Messager des sciences*, 1824, p. 54. Panneau : 15 pouces sur 13 ½ pouces.

[2] *Anonimo* di Morelli, p. 59.

[3] Le comte Pourtalès supposait que Lanzi fait allusion à ce tableau, lorsqu'il parle du portrait qui se trouvait dans la collection de la famille Martinengo, à Venise. La date de 1474, donnée par Lanzi, nous ferait supposer qu'il voulait parler d'un portrait portant cette même date, et appartenant au duc d'Hamilton.

le portrait d'un vieillard, appartenant en dernier lieu à la collection Rinuccini de Florence. Il est antérieur d'une année au portrait que possédait feu le comte Pourtalès, représentant un homme aux sourcils épais et mêlés, et coiffé d'une espèce de turban [1]. Un autre portrait, dans la galerie des Uffizi, à Florence, quoique peint à la manière de Memling, nous rappelle les portraits d'Antonello [2].

Un des tableaux du maître, dans le style de Bellini, quant au costume et à la couleur, est le portrait d'un jeune homme, dans la galerie Manfrini, à Venise. Les traits sont beaux et expressifs ; les cheveux retombent sur les sourcils et les oreilles, à la mode italienne ; il est coiffé d'un bonnet noir et vêtu d'un habit de la même couleur, sur lequel se détache une collerette blanche. Ce panneau, d'un coloris doux et brillant, ne porte point de signature : c'est néanmoins une œuvre parfaite et bien conservée due au pinceau d'Antonello [3].

Un tableau de la galerie du Belvédère [4], qui se trouvait jadis à Venise dans la salle du conseil des Dix, représente le *Sauveur* supporté par trois anges dont l'un rappelle pour le style et l'expression, les anges de l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon. La tête du Christ est noble, mais dans le coloris, le peintre a été moins heureux que d'habitude. Ce tableau néanmoins est intéressant comme offrant des traces de la manière flamande com-

---

[1] Signé : « 1476, *Antonellus Messaneus me pinxit.* » Il est aujourd'hui dans la galerie du marquis Trivulzi, à Milan.

[2] Acquis, il y a quelques années, de l'abbé Celotti. PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1841, n° 5.

[3] Demi-grandeur naturelle.

[4] *Catalogue du Belvédère*, n° 60, école italienne, 7e salle. Panneau : 4 pieds 3 pouces sur 3 pieds 4 pouces. Signé : « *Antonius Messanēsis.* »

binée avec une forme de composition reproduite par les artistes de l'école vénitienne postérieure.

Le Christ à la colonne, dans la galerie Manfrini, est aussi une belle production du maître, très-finie dans ses détails et d'un ton excellent. Les cheveux sont merveilleusement peints, et les traits expriment bien la douleur, quoiqu'il y manque un sentiment d'élévation.

L'*Addolorata,* de l'académie de Venise, portrait d'une religieuse en pleurs, se fait remarquer par une physionomie vraiment italienne, et un style de draperies très-naturel. D'autre part, les plis épais d'un mouchoir blanc autour du col sont tout à fait dans le genre flamand. La couleur générale des chairs est encore transparente et moins adoucie que d'ordinaire; les mains jointes, dans l'attitude de la prière, sont très-belles [1].

La Vierge lisant, dans la même galerie et signée par le peintre, est inférieure comme type à l'*Addolorata :* mais on y retrouve davantage ce coloris doux et harmonieux particulier à Antonello. La tête est recouverte d'une draperie bleue d'un faire plus large que le faire habituel du peintre. Les mains sont dignes d'observation. Malheureusement, ce tableau a été nettoyé très-souvent [2].

Plusieurs panneaux signés *Antonellus Messaneus,* ne plaisent pas à cause de leur couleur sombre et opaque, et d'une certaine laideur des types, compliquée de contours fort durs. Tel est, par exemple, le *saint Sébas-*

---

[1] *Catalogue de l'Académie de Venise,* n° 76, p. 26. Presque de grandeur naturelle. Panneau : 0m,46 sur 0m,29. Offert par feu le chevalier Molin.

[2] *Ibid.,* n° 94, p. 27. Grandeur demi-nature. Panneau : 0m,45 sur 0m,33. Signé : « *Antonellus Messanius pinxit.* » Provenant de la salle de l'*Anticollegio.*

tien, de grandeur naturelle, de la galerie de Berlin, dont il existe ailleurs deux copies [1], ainsi que la *Madone et l'enfant*, de la même collection. La Madone est d'une exécution très-faible, et l'enfant manque de grâce et de souplesse, tandis que le ton général est lourd et sombre [2].

Le *Christ couronné*, dans la galerie Spinola à Gênes, peut être placé dans la même catégorie quant à l'exécution. L'expression de la douleur est rendue d'une façon vulgaire; les coins de la bouche retombent, et expriment plutôt le mépris que la tristesse. La dureté des contours de l'ensemble, — une figure de face et un buste sans bras — a été encore augmentée par des retouches et des nettoyages maladroits [3].

Malgré l'assertion de Federici qu'Antonello ne peignit pas le tombeau du sénateur Onigo, à Trévise, il n'y a plus aujourd'hui de doute sur ce point. Federici supposait qu'Onigo ne mourut qu'en 1491, après Antonello; mais Onigo mourut réellement en 1490, trois ans avant notre peintre [4]. Federici se trompe encore en disant que les figures sont en raccourci, tandis que ce sont deux soldats debout, et d'après ce qui en reste, après les réparations faites à l'édifice où était placé ce tombeau, nous sommes d'opinion que ces

---

[1] *Catalogue de Berlin*, n° 8. Panneau : 1 pied 6 ½ pouces sur 1 pied 1 ¼ pouce. Signé : « *Antonellus Messaneus.* » Une copie existe dans la collection du comte Lochis, à Bergame, et une autre dans la galerie Stædel, n° 16. Panneau : 18 pouces 6 lignes, larg. 13 pouces.

Dans ces tableaux d'un ordre inférieur, on peut supposer, avec probabilité, qu'Antonello laissa à ses élèves le soin d'achever les principales parties de l'ouvrage.

[2] *Catalogue de Berlin*, n° 13. Panneau : 2 pieds 2 ½ pouces sur 1 pied 8 ½ pouces. Signé : « *Antonellus Messanensis.* »

[3] Demi-grandeur naturelle. Panneau.

[4] *Voy.* l'épitaphe d'Onigo, dans B. Burchelati, *Commentarium historiæ Tervisianæ;* Trévise, 1616, in-4°; p. 323.

figures sont réellement l'œuvre d'Antonello; elles ont de la grandeur et de la simplicité, et rappellent la manière de Bellini.

Le dernier tableau dont nous ferons mention, auquel se rattache le nom d'Antonello, représente *saint Jérôme* assis au milieu d'une salle, et entouré de rayons de livres et d'objets d'ameublement. On aperçoit à travers les croisées un paysage et un ciel italiens. Des tourelles dans le lointain ressemblent fort à celles que l'on voit dans le tableau du *Crucifiement* à Anvers.

Cette œuvre est dans la collection de M. Baring, à Londres, et provient de la collection de Stratton. C'est ce même tableau que l'anonyme de Morelli décrit comme se trouvant de son temps à Venise : « Dans la « maison, dit-il, de Marc Antonio Pasqualino se voyait « (1529) un petit tableau de saint Jérôme, assis dans « une salle d'étude, lisant, et vêtu d'un costume de « cardinal. Quelques-uns croient qu'il est peint par « Antonello de Messine, mais le plus grand nombre « l'attribuent, avec plus de probabilité, à Gianes (Van « Eyck) ou à Memelin, ancien peintre du Ponant (de « l'Occident ou Flamand) : on y reconnait, en effet, ce « style quoique le personnage soit achevé à la manière « italienne et rappelle le faire de Jacometto. Les bâti- « ments sont dans le caractère flamand (*alla Ponen- « tina*); le paysage est très-naturel et très-fini dans les « détails. Une porte et une fenêtre sont d'une excel- « lente perspective et l'ensemble, très-beau de couleur « et de dessin, présente beaucoup de vigueur et de « relief. On y remarque un paon, une caille et un plat « à barbe. Sur le pupitre il y a une banderole de « parchemin déroulée qui paraît contenir le nom du « peintre; toutefois, en regardant de près, on voit « qu'il n'y a aucune lettre de marquée, et que ce n'est

« qu'un simple simulacre d'écriture. Il y en a qui « pensent que la figure fut repeinte par Jacometto « Veneziano [1]. »

Trois peintres, et même quatre, sont nommés dans cette description; pour notre part, il nous est impossible de découvrir dans aucune partie de ce panneau, la trace de deux mains différentes, quoique nous remarquions, en plus d'un endroit, le mélange de la manière flamande et de l'italienne. Quant à Jacometto, ou plutôt Jacobello del Fiore, il est difficile de croire qu'il y ait touché, car il vivait plusieurs années avant Antonello. Il fut le chef de l'école vénitienne en 1415, et peignait à la détrempe, d'après l'ancienne méthode de Venise [2]. D'un autre côté, ce panneau de *saint Jérôme* ne remonte qu'à la fin du xve siècle, et c'est plutôt l'œuvre d'un maître italien qui étudia la manière flamande et le coloris de Van Eyck, que celle d'un maître flamand qui aurait cherché à imiter le style italien. En effet, le tableau est supérieur aux productions des artistes flamands de cette époque; alors que les élèves de Van Eyck avaient déjà laissé déchoir l'art de la hauteur à laquelle il l'avait élevé.

Il n'y a pas lieu de s'étonner du doute exprimé par l'Anonyme quant à l'auteur de *saint Jérôme*, lorsque l'on considère que les tableaux d'Antonello et de Memling sont continuellement confondus, comme s'il était impossible de faire entre eux aucune distinction. Il est tout simple aussi que le nom de Jean Van Eyck se soit trouvé mêlé à cette discussion, puisque nous savons qu'il arriva très-souvent à Antonello de rivaliser avec son maître dans l'art du coloris. Le *saint Jérôme* est

---

[1] *Anonimo* di Morelli, p. 74.

[2] « Sier Jacomello de Fior, gastoldo dei Pentori, 1415. » (ZANETTI, *Della pittura Veneziana*, p. 18.)

en effet peint d'après les principes de Van Eyck, mais avec cette différence essentielle qui distingue les tableaux d'une époque postérieure, qu'il révèle un notable perfectionnement dans les détails techniques. Le ton des chairs n'est pas aussi vigoureux que celui de Jean Van Eyck, qui employait des couleurs ayant plus de corps, et d'un autre côté, ce même ton, dans le visage du saint, a quelque chose de plus doux, et est modelé avec plus de facilité et de largeur qu'on n'en remarque dans les œuvres du maître flamand. Ce point frappa l'Anonyme lui-même, et l'amena à penser qu'il existait dans ce tableau une manière et un sentiment qui tenaient plus du caractère italien que du caractère flamand. Une étude plus attentive des tableaux de Van Eyck fournit à notre opinion de nouveaux arguments d'un très-grand poids : chez Van Eyck le ton local du coloris est plus vigoureux que dans le *saint Jérôme*, et la gradation des ombres à la lumière est plus fortement accentuée. Dans le *saint Jérôme*, la manière est toute différente; l'on y remarque au contraire des teintes plus délicatement fondues et plus d'harmonie dans le caractère général du tableau, que l'on ne rencontre dans les œuvres de Jean Van Eyck. Cette harmonie, cette douceur des demi-teintes, cet art du clair-obscur, sont les qualités dominantes de l'école fondée par Antonello à Venise. Il est vrai que dans tous ses tableaux l'artiste sicilien mêlait le genre flamand à son style italien. La noble attitude et les traits du saint appartiennent à ce dernier genre, mais les draperies et la forme des plis appartiennent au premier. Ainsi les manches de l'habit sont dans le style flamand et dans la manière de Van Eyck, mais elles ne le sont pas plus, après tout, que bien d'autres accessoires du même genre qui se ren-

contrent dans les tableaux d'Antonello. D'un autre côté, cette peinture est remarquable par la fermeté du dessin, sans offrir toutefois ces contours durs et secs, si particuliers aux peintres flamands. Ici encore l'artiste n'a pas oublié le goût flamand, d'introduire dans la composition un grand nombre de petits objets d'ameublement : mais ils sont mieux à leur place, et obstruent moins la vue que d'ordinaire. Tous ces détails, en un mot, nous rappellent bien plus la manière douce et délicate de Memling, que le faire de Van Eyck : mais ce qui nous frappe par-dessus tout ici, c'est la parcimonie avec laquelle sont employées les couleurs, ce qui constitue un des caractères des anciens artistes vénitiens. La touche de Van Eyck est variée et plus ferme que celle d'Antonello, ses couleurs sont plus empâtées, et les accessoires sont touchés de manière à leur donner beaucoup de relief, particularités que nous n'observons guère dans le *saint Jérôme*. Finalement, nous pensons que ce tableau, dans son ensemble, porte bien plus le cachet d'Antonello que celui d'aucun autre maître.

Les Rieurs, dont Maurolyco nous a laissé la description, sont au nombre des tableaux dont nous ne retrouvons plus aucune trace; il en est de même de l'*Ecce Homo* de la Casa Agliata, signé et daté de 1470 ; de la *Vierge et l'enfant*, de San-Gregorio, à Messine ; de *la Madone*, de San-Cassiano, qui d'après Sansovino [1] était encore à sa place en 1580, mais avait disparu en 1646, lorsque Ridolfi écrivit son livre [2]; *la Madonna del Carmine*, à Messine, décrite par Gallo [3]; *la Madone* de la

---

[1] SANSOVINO, *Venezia descritta ;* Venise, 1663, in-4° ; p. 225.
[2] RIDOLFI, *op. cit.*, p. 48.
[3] GALLO, *Storia Messinese*, t. Ier, p. 183, cité dans *Memorie de' Pit-*

famille Cornaro, à Trévise [1]; deux portraits, un *Dominicain* et un *Franciscain*, mentionnés par Vasari, comme appartenant à un riche Florentin, Messer Bernardo Vecchietti, qui ont été vendus et transportés hors du pays, il y a environ cinquante ans [2]; un *Saint Christophe*, peint pour les Pazzi, à San Giuliano, de Venise [3]; et le portrait d'un *gentilhomme vénitien*, signé par l'auteur, et daté de 1478, lequel appartint d'abord à la famille patricienne de Vidman, et passa en 1771, dans la collection de Bartolomeo Vitturi, à Venise. Il n'existe pas non plus de trace de la *Vierge* que Ridolfi décrit comme se trouvant dans le palais Contarini, et qui fut plus tard transportée à Anvers par un certain Van Veerle; *du Sauveur mort et les trois Maries*, tableau peint, d'après Boschini, pour la confrérie de la Sainte-Trinité à Venise; ni, en dernier lieu, de *la Vierge tenant un livre*, que l'on voyait dans la maison du baron Ottavio Tassi, de la même ville [4].

Quelle influence Antonello exerça-t-il sur le style de Domenico Veneziano? C'est un problème devenu insoluble depuis la perte des tableaux de Santa Maria Nuova, à Florence, perte qui nous met également dans l'impossibilité de vérifier l'assertion de Vasari qu'ils étaient peints à l'huile.

Les tableaux de Domenico qui nous ont été conservés, prouvent non-seulement qu'ils étaient peints à

---

tori Messinesi, p. 15. Il y a vingt ans, ce tableau fut vendu à un marchand de Quinto, près de Trévise, et ensuite à un Anglais.

[1] Il se trouvait encore à Trévise en 1771. ZANETTI, *op. cit.*, p. 21.

[2] VASARI, *op. cit.*, t. IV, p. 80. Sir C. Eastlake dit : « Ce tableau se trouvait dernièrement à Londres, dans la possession de M. Woodburn. » (EASTLAKE, *Materials*, etc., p. 211.)

[3] ZANETTI, *op. cit.*, p. 21.

[4] Il existe ici une coïncidence de sujet avec le tableau de l'Académie de Venise, n° 94.

la détrempe, mais ils portent en outre un caractère tout à fait italien. Il est néanmoins singulier que l'on trouve des traces de la manière flamande dans les œuvres d'Andrea dal Castagno. Il y a dans ses personnages un sentiment de cette sévérité qui donne un air solennel aux figures de l'*Agnus Dei* de Saint-Bavon; une dureté de contour, et un encombrement des arrière-plans qui caractérisent plutôt les artistes flamands que ceux de l'école italienne. Quelques-uns ont cru apercevoir une influence semblable dans la manière des frères Pollaioli, mais si cette influence est perceptible, c'est d'une façon plus secondaire, et simplement dans le grand nombre de joyaux dont ils chargent les costumes de leurs personnages. Il faut toutefois se rappeler que les Pollaioli peuvent être tombés dans ce défaut par suite de leur premier apprentissage comme *Orafi*, ou ciseleurs en or et en argent, art dans lequel étaient instruits à cette époque tous les grands maîtres florentins. On peut également remarquer cette influence flamande dans quelques détails secondaires des peintres florentins et lombards, d'un rang inférieur, qui imitaient Memling et Van der Weyden, entre autres chez Ambrogio Borgognone, faible et froid copiste, dont un tableau du Musée de Berlin peut être cité comme exemple.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE.

ÉCOLE DE BRUGES.

Préface IX
CHAPITRE Ier. Premiers efforts de l'art 3
» II. Hubert Van Eyck 27
» III. Jean Van Eyck. 37
» IV. Travaux d'Hubert et de Jean Van Eyck . . . 69
» V. Petrus Cristus et Van der Meire 115
» VI. Hugo Van der Goes 126
» VII. Juste ou Josse de Gand 140
» VIII. Van der Weyden. 158
» IX. Œuvres de Van der Weyden 172
» X. Antonello de Messine. 197
» XI. Œuvres d'Antonello de Messine 215