Souvenir très-amical

P. Durrieu

1

LE COMTE PAUL DURRIEU

LES DÉBUTS DES VAN EYCK

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

—

1903

LES

DÉBUTS DES VAN EYCK

LES

DÉBUTS DES VAN EYCK

PAR

LE COMTE PAUL DURRIEU

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

1903

LES

DÉBUTS

DES

VAN EYCK

Dans la série des peintures de l'école flamande primitive, telle que nous pouvons aujourd'hui l'étudier à travers les musées, les églises et les grandes collections d'amateurs, nous constatons un phénomène remarquable et qui est probablement sans analogue. Il se trouve que ce que cette série montre de plus ancien est en même temps ce qu'elle renferme de plus parfait, de plus admirable. En tête de la catégorie viennent toujours se placer, en effet, de

par le droit de la chronologie, les œuvres des frères van Eyck, Hubert et Jean[1]. Dès le XVIe siècle, déjà, lorsque la veuve de Jérome Cock publiait à Anvers, en 1572, son recueil de portraits de peintres célèbres des Pays-Bas, la galerie de ces artistes s'ouvrait, ainsi que le remarque Carel van Mander dans son *Livre des Peintres*, de 1604, par « ceux des deux illustres frères, comme les plus anciens représentants du noble art de la peinture dans les Pays-Bas ».

Or, les van Eyck, en même temps qu'ils marchent les premiers dans la suite des années, dominent aussi, de la hauteur de leur génie, tous les peintres, sans exception, qui ont travaillé avant Rubens dans la Flandre et les régions voisines. Sans doute leurs successeurs immédiats, les Petrus Christus, les Rogier van der Weyden, les Jacques Daret — si tant est qu'il faille reconnaître effectivement Jacques Daret dans le mystérieux « maître de Flémalle », — les Bouts, les Memling, les Gérard David, ont été souvent de très grands artistes. Mais aucun n'a jamais pu se hausser jusqu'à ce point culminant auquel, dès le début, les van Eyck avaient porté l'art de leur école. Le retable de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon, à Gand, qui porte l'indication de 1432 pour terme d'achèvement de l'œuvre, est, par sa date, comme la pierre angulaire du magistral édifice de la peinture flamande du XVe siècle; il en est également le morceau capital et resté toujours sans équivalent.

Et avant les van Eyck c'est l'obscurité presque complète. Van Mander, en 1604, s'appuyant sur des autorités plus anciennes, avouait qu'on ignorait quel fut le maître de Hubert. Nous en sommes au même point; nous ne connaissons pas, pour les deux frères, de ces artistes précurseurs, éducateurs des grands génies, qui, restés très au-dessous de leurs élèves, annoncent et expliquent cependant leur apparition sur la scène du monde des arts, un Pérugin pour un Raphaël, un Squarcione pour un Mantegna, un Verrocchio pour un Léonard. Le prodigieux talent des van Eyck semble se révéler tout à coup, comme une espèce de brillant météore qui éclate en éblouissant les regards. Il y a là un problème singulièrement passionnant. Comme l'a dit notre savant collègue M. Hymans,

1. Je tiens à conserver, pour le prénom du plus jeune des van Eyck, suivant d'ailleurs l'exemple de M. W.-H.-James Weale dans le catalogue officiel de l'exposition de Bruges de 1902, l'orthographe française *Jean* qui correspond à la vieille forme *Jehan*. Je me guide d'après les documents contemporains, émanés de la cour de Bourgogne, dans lesquels le maître est toujours nommé *Jehan*, à moins qu'on n'emploie, dans ces mêmes documents, une forme locale, laquelle est *Johannes* et non *Jan*.

« cette production, en quelque sorte spontanée, de la peinture flamande n'a pas cessé de préoccuper les historiens de l'art ».

Il est vrai qu'il y a à tenir compte des ravages opérés par le temps. Les documents d'archives, les pièces de comptabilité laissent soupçonner, antérieurement aux van Eyck, l'exécution d'importantes œuvres de peinture qui ont malheureusement disparu sans laisser de traces. Quelques épaves à peine ont surnagé de ce grand naufrage. Parmi elles, trois ou quatre pièces peuvent être citées comme révélant déjà de grandes qualités chez leurs auteurs. Mentionnons en première ligne les deux volets de retable de Melchior Broederlam au musée de Dijon; puis, au Louvre, le tableau rond représentant *La Trinité avec la Vierge et saint Jean* et le panneau du *Martyre de saint Denis*, venant tous deux des ducs de Bourgogne et attribués, avec vraisemblance, à Jean Malouel ou Malwel et au Brabançon Henri Bellechose. Mais d'autres œuvres, paraissant à peu près de la même époque, la *Vierge aux donateurs* de l'hospice Belle à Ypres, le *Calvaire* de la corporation des Tanneurs à l'église Saint-Sauveur de Bruges, ne donnent pas une idée brillante de la moyenne des productions de l'école au commencement du xve siècle. En comparant ces productions, et quelques autres analogues, avec ce qu'ont su faire les van Eyck, on a l'impression d'un immense progrès accompli tout à coup; on se sent porté à répéter avec un très fin critique de Belgique, M. G. Hulin : « L'histoire de l'art ne connaît pas d'autre exemple d'un bond aussi prodigieux[1]. »

Comment a pu se former ce talent extraordinaire des van Eyck? Dans quelles conditions ceux-ci ont-ils débuté? Quelles sont leurs plus anciennes œuvres, celles surtout auxquelles a pu travailler l'aîné des deux frères, Hubert, dont Jean, plus jeune, aurait été l'élève, suivant d'anciens témoignages? Ces questions ont été plusieurs fois agitées par les érudits, notamment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, où ont paru l'article de M. Karl Voll sur *Jan van Eyck en France* et surtout le remarquable travail de M. W.-H.-James Weale sur *Hubert van Eyck*[2]. Mais combien ces questions restent encore enveloppées d'obscurités!

Une première remarque doit être faite. Les frères van Eyck, on le sait, étaient originaires de Maeseyck, dans le Limbourg. Dans ce même pays de Limbourg se trouvent aussi des villes comme Maes-

1. Georges H. de Loo [G. Hulin], *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges en 1902, p. 2.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXV, p. 215 et 474.

tricht et Hasselt, cette dernière aujourd'hui capitale de la province du Limbourg belge. Or, on connaît les vers célèbres et maintes fois cités dans lesquels le poète Wolfram d'Eschenbach vante les peintres de Maestricht à l'égal de ceux de Cologne. D'autre part, de même que Jean van Eyck était en 1425 peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Bon, de même quarante-cinq ans plus tôt, en 1380, un artiste, qui paraît avoir été un homme considérable, exerçait ces mêmes fonctions de peintre et valet de chambre auprès du grand-père de Philippe le Bon, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi; et ce prédécesseur de Jean van Eyck portait un nom qui semble le rattacher au pays de Limbourg; les textes le nomment, en effet, Jean de Hasselt. Enfin, entre 1380 et 1425, c'était aussi du Limbourg qu'étaient venus les « trois frères enlumineurs », ces Pol de Limbourg, Jannequin et Hermann, que le duc Jean de Berry attacha à sa maison, en leur donnant une situation privilégiée. Il est donc sorti du pays de Limbourg, à l'époque qui correspond en France au règne du roi Charles VI, un groupe d'artistes, depuis Jean de Hasselt jusqu'aux van Eyck en passant par Pol de Limbourg, qui, compatriotes et à peu près contemporains, ont pu se connaître et s'influencer mutuellement. De Jean de Hasselt nous ne possédons malheureusement plus rien. Mais un texte formel permet de saluer dans Pol de Limbourg et ses frères les auteurs d'une partie des miniatures qui ornent l'incomparable livre d'Heures du duc de Berry, de Chantilly. Nous pouvons ainsi reconnaître en eux des artistes supérieurs, arrivant jusqu'à traiter le nu avec une ampleur surprenante, en même temps que paysagistes délicieux, qui seraient tout à fait dignes d'avoir frayé la voie aux van Eyck[1].

Pour en revenir spécialement à ces derniers et au problème de leurs débuts, une date est capitale dans la question. C'est celle du 18 septembre 1426, jour de la mort de Hubert van Eyck, l'aîné des deux frères. Postérieurement à ce jour, Jean reste seul à travailler; et, dès lors, nous possédons encore toute une série d'œuvres signées de lui, avec des dates précises, l'*Arnolfini et sa femme*, de 1434 (National Gallery à Londres), la *Vierge du chanoine Paele*, de 1436 (musée de Bruges), la *Sainte Barbe*, de 1437 (musée d'Anvers), etc., qui nous permettent de suivre les manifestations de son génie, en même

1. L'importance exceptionnelle du livre d'Heures de Chantilly est depuis longtemps connue. Qu'il me soit permis d'annoncer que je dois faire paraître prochainement un travail d'ensemble sur ce manuscrit, avec la reproduction de toutes celles de ses peintures qui remontent jusqu'au temps du duc de Berry.

temps que des documents d'archives nous donnent des renseignements sur les événements de sa vie. Le point délicat, tout à fait important pour l'histoire de l'art flamand, c'est la détermination des peintures qui pourraient être, au contraire, antérieures à ce jour du décès de Hubert, en 1426.

En effet, c'est uniquement dans ce groupe que l'on a chance de rencontrer, non plus seulement des œuvres de Jean, mais aussi des créations de ce frère aîné, de cet Hubert presque mystérieux, qui aurait été l'éducateur de Jean et pour qui l'inscription du retable de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon réclame une si grande place dans l'admiration des hommes, comme ayant surpassé tous les peintres de son temps :

« *Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus.* »

On sait bien, par cette inscription que nous venons de citer, que Hubert van Eyck a commencé le retable de Saint-Bavon, et que Jean, qui a terminé la peinture en 1432, n'a fait que l'achever après la mort de son frère aîné. Mais quelle est au juste la participation personnelle de Hubert à l'œuvre commune? La question a été, et reste encore discutée. Certains ont donné à Hubert ce que d'autres croyaient être de Jean, et réciproquement. Pour se guider dans la discussion, il faudrait avoir des points de comparaison. Ceux-ci, comme nous le disions, ne peuvent se trouver que dans des peintures marquées au style des van Eyck, pour lesquelles il serait possible de démontrer qu'elles ont été exécutées sûrement avant 1426. Les données du problème à cet égard ont été parfaitement posées par M. W.-H.-James Weale, le grand érudit et le pénétrant critique à qui l'histoire de la vieille école flamande doit tant.

Malheureusement, pour cette période de la vie active des van Eyck antérieure à 1426, le retable de Saint-Bavon mis à part, on ne possède aucun tableau ni daté ni signé; car il ne faut pas faire état de la prétendue signature apposée au bas du panneau du *Sacre de saint Thomas de Cantorbéry* de la collection du duc de Devonshire, puisque cette signature, ainsi que j'ai pu le démontrer par un argument matériel tiré de la nature chimique des couleurs employées, n'est qu'un faux éhonté ne remontant pas au delà du XIXe siècle[1].

A défaut d'un point de repère certain, M. Weale, dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts* sur Hubert van Eyck, a cherché à constituer un groupe de tableaux qui, d'après leurs caractères, lui parais-

1. Voir le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, compte rendu de la séance du 26 septembre 1902.

saient pouvoir être considérés comme antérieurs à 1426. Il a étudié, sous ce rapport : les deux *Saint François*, celui qui est passé en Amérique (autrefois chez lord Heytesbury) et celui du musée de Turin[1]; la *Visite des trois Marie au Sépulcre*, aujourd'hui dans la galerie Cook, à Richmond, dont la *Gazette* a récemment donné la gravure[2]; le *Calvaire* du Musée de Berlin[3]; les deux répliques du sujet de la *Madone au Chartreux*, l'une chez le baron Gustave de Rothschild à Paris[4], l'autre au musée de Berlin[5]; le *Donateur protégé par saint Antoine*, du musée de Copenhague[6]. M. Weale a cité encore la *Fontaine des eaux vives*[7], jadis à Palencia, en Espagne, dont l'original semble perdu mais est représenté pour nous par une ancienne copie au musée du Prado de Madrid, et enfin notre *Vierge au donateur*, du Louvre[8].

Comme document à l'appui de sa thèse, M. James Weale a cité un testament de sire Jean de Visch, seigneur d'Axel et de Capelle, daté de 1413, où il est question d'un tableau « de maître Hubert ». Il s'est efforcé de rattacher le *Saint Antoine* du musée de Copenhague à un ensemble de travaux exécutés pour Robert Poortier, bourgeois de Gand, auxquels un texte d'archives dit que maître Hubert s'est trouvé mêlé. Enfin, dernièrement, dans le *Catalogue de l'exposition des primitifs flamands à Bruges*, il a proposé de faire remonter jusque « vers 1410 » le tableau des *Trois Marie au Sépulcre*, de la collection Cook.

Sur l'attribution possible du tableau des *Trois Marie* à Hubert van Eyck, ce qui daterait en tout cas cette peinture au plus tard de 1426, M. Weale a été suivi par M. G. Hulin, dans le *Catalogue critique* de la même exposition de Bruges. M. Hulin incline, en outre, à porter un jugement identique sur la *Vierge dans l'église* du musée de Berlin[9], et « probablement » sur le *Calvaire* de Berlin,

1. Voir, pour une reproduction de ce panneau, Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck* (t. XXXV de la collection des *Künstler-Monographien*, de Knackfuss), p. 113.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXVIII, p. 96. Cf. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 41.

3. Voir la série des *Annuaires du Musée de Berlin*, t. XIX, 1898, p. 202; gravure accompagnant un travail de M. Hugo de Tschudi.

4. Également gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXV, p. 227. Cf. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 89.

5. Nous reproduisons cette œuvre. Cf. Kaemmerer, p. 90.

6. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 115.

7. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 39.

8. Maintes fois reproduite, par exemple dans Kaemmerer, p. 87.

9. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 80.

déjà cité par M. Weale, puis sur le *Calvaire* et le *Jugement dernier* du musée de l'Ermitage, à Pétersbourg[1].

La haute compétence de leurs auteurs donne une grande autorité à ces suppositions. Mais, en somme, la part était encore trop

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTOURÉS DE SAINTES
MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale, Turin.)

largement faite aux pures hypothèses, et bien des points, on pourrait dire presque tous, offraient prise à la discussion. Ainsi le tableau cité dans le testament de 1413 n'a jamais été identifié. Pour le *Saint Antoine* de Copenhague, pour le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de Pétersbourg, l'époque réelle de leur exécution demeure contestée.

1. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 42 et 43.

Quant à la date approximative de 1410 pour les *Trois Marie au Sépulcre*, elle ne repose, en réalité, que sur une question de sentiment et d'appréciation personnelle. Or, sur un pareil terrain, il est loisible à chacun d'avoir son jugement individuel et de ne pas penser comme le voisin. Tout ce qui peut être établi relativement à l'histoire du tableau des *Trois Marie*, c'est qu'il a appartenu à un certain moment à Philippe de Commines, fin amateur d'art, qui y a fait ajouter ses armoiries en surcharge, dans l'angle inférieur de droite. Ceci n'apporte assurément aucune lumière sur le point de savoir si la peinture est plus ancienne que 1426.

Pour enlever aux théories proposées leur caractère hypothétique, pour leur donner enfin une base solide, il faudrait trouver un monument d'art se rattachant indiscutablement, par son style et toutes ses particularités, au même groupe que les tableaux dans lesquels on a proposé de reconnaître des œuvres remontant à la période de début des van Eyck, et qui possédât par lui-même ce précieux élément, vainement cherché jusqu'ici, d'une date précise.

GROUPE DE SAINTES
DÉTAIL D'UNE MINIATURE
DES « HEURES DE TURIN »[1]

Ce monument d'art, je crois avoir eu la bonne fortune de le découvrir.

En 1884, dans ses articles si remarqués de la *Gazette des Beaux-Arts* sur *Les Livres d'heures du duc de Berry*[2], l'illustre érudit M. Léopold Delisle avait révélé l'existence à la bibliothèque de l'Université, devenue depuis Bibliothèque nationale de Turin, d'un manuscrit venant du duc de Berry, que lui avaient signalé M. Paul Meyer, directeur de l'École des Chartes et le regretté M. Castan, et auquel il attacha le nom désormais consacré d'*Heures de Turin*. Dès 1887, j'eus occasion d'aller voir le manuscrit du duc de Berry à la Bibliothèque de Turin, où je fus reçu avec cette courtoisie qui y est de tradition et que j'ai retrouvée depuis, plus parfaite encore, auprès du très savant et très obligeant directeur actuel, M. Carta.

Les miniatures des *Heures de Turin* étaient faites pour m'inspirer de prime abord la plus vive admiration. Leur étude sur place, et

1. Ce fragment de la miniature, déjà donnée en entier sur la page précédente, a été reproduit en sens inverse de l'original afin de faciliter la comparaison avec la gravure de la page suivante. Observer surtout les deux têtes placées les plus à droite.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, p. 97, 281 et 301.

l'examen de photographies que j'avais pu me procurer, m'amenèrent irrésistiblement à constater que, parmi ces miniatures, plusieurs

LA MADONE AU CHARTREUX, ATTRIBUÉ A VAN EYCK
(Musée de Berlin.)

présentaient un caractère qui les apparentait de très près à des œuvres des van Eyck, ce que personne n'avait mis en lumière avant

moi[1]. Ce nom des van Eyck est un si grand nom dans l'histoire de l'art, que la plus extrême prudence s'imposait avant d'oser le prononcer devant le public. Mais, de nouvelles visites à Turin ayant achevé de confirmer mes premières impressions, je me décidai enfin, pour prendre date, au mois de juin 1901, à faire part de mon sentiment à mes confrères de la Société nationale des Antiquaires de France.

Quelques mois plus tard, au commencement de 1902, les Sociétés de l'Histoire de France et de l'École des Chartes, voulant reconnaître les services inappréciables que leur avait rendus, par une collaboration de cinquante années, M. Léopold Delisle, résolurent de publier en son honneur des reproductions de certains des manus-

GROUPE DE VIERGES, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

crits conservés à l'étranger dont M. Delisle s'était occupé au cours de ses travaux. Sur l'indication que je fournis, les *Heures de Turin* furent choisies pour faire partie de ces publications jubilaires[2]. Mais le texte que j'eus mission de rédiger fut volontairement maintenu dans les limites d'une étude de pure bibliographie, laissant absolument de côté les questions d'histoire de l'art. Dès ce moment, profitant d'une aimable offre d'hospitalité, je réservai pour la *Gazette*

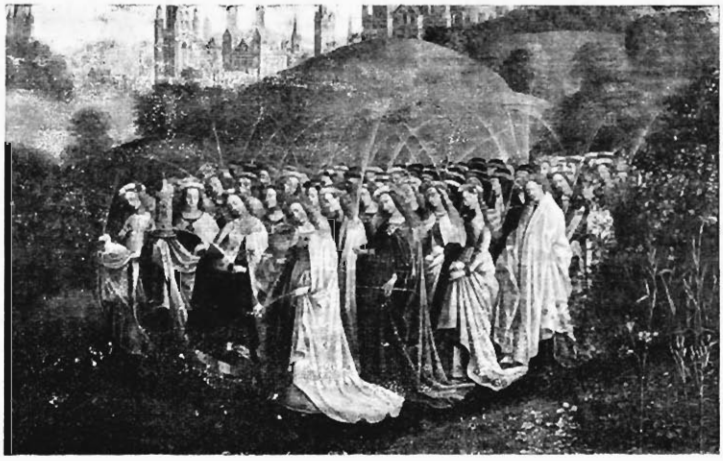
1. Depuis ma première visite à Turin, Mgr Dehaisnes a publié, en 1891, un travail de trois pages sur les *Heures de Turin* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XV, année 1891, p. 101-104), sans paraître soupçonner leur importance pour la question des van Eyck. En Italie, certains érudits, et des plus distingués, mis sur une fausse piste par une erreur enregistrée dans le catalogue imprimé de la *Biblioteca Trivulziana*, voulaient attribuer les miniatures à Jean Fouquet! Seul, M. Castan fut plus clairvoyant (V. la note de la p. 32).

2. *Heures de Turin — Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre.* Paris, 1902. Gr. in-4°, 27 p. de texte et 45 planches. (Non mis dans le commerce.)

des Beaux-Arts la primeur de mettre au jour toutes mes observations en ce qui concernait les van Eyck.

*
* *

Un mot d'abord sur le volume qui contient les miniatures marquées au style des van Eyck. Dans une *Notice du manuscrit des Heures de Turin*, parue en tête de la publication offerte à M. Delisle, j'ai exposé que le volume de Turin est un fragment d'un splendide livre d'Heures qui a été dépecé en plusieurs morceaux, et dont des



GROUPE DES VIERGES DANS LE RETABLE DE L'« AGNEAU MYSTIQUE »
PAR H. ET J. VAN EYCK
(Église Saint-Bavon, Gand.)

débris, des « membra disjecta », ont été retrouvés, jusqu'à ce jour, indépendamment de la Bibliothèque Nationale de Turin, à Paris chez Mme la baronne Adolphe de Rothschild et au musée du Louvre, et à Milan dans les collections du prince Trivulzio. L'exécution de ce livre d'Heures a été commencée pour le duc Jean de Berry; puis, alors que le travail d'illustration du volume n'était encore effectué qu'en partie, le duc Jean n'a pas voulu le garder, et il a cédé le livre, avec sa décoration inachevée, entre 1404 et 1413, à son garde des joyaux, Robinet d'Estampes, par échange avec un autre volume. Le début du manuscrit, où toutes les images avaient déjà été peintes par les artistes du duc de Berry, fut conservé par la famille de Robinet d'Estampes. Le reste du volume, à partir du premier des feuillets dont les artistes du duc de Berry n'avaient pas encore exécuté la miniature, passa au contraire à de nouveaux propriétaires.

Cette partie du manuscrit comprend trois séries principales de miniatures, de mains variées et d'époques différentes. La première série se compose de quelques images peintes, de place en place, au temps où le livre d'Heures appartenait encore au duc Jean de Berry. La seconde série correspond à une tentative de continuer le travail d'illustration après que le manuscrit fut sorti des collections du duc Jean. Cette seconde série d'illustrations fut à son tour laissée en suspens, comme l'avait été la première, et, sans doute, relativement peu de temps après avoir été entreprise, comme si elle avait été arrêtée par quelque cause brusque, car elle ne comporte que quatorze pages, dont plusieurs même ne sont pas complètes. La troisième série, enfin, est constituée par une dernière catégorie d'images qui ont été rajoutées beaucoup plus tard pour achever la décoration du volume.

C'est le second groupe d'illustrations, dans les *Heures de Turin*, que nous voulons étudier comme se prêtant à des rapprochements qui intéressent la question des débuts des van Eyck.

Pour tout dire, il faudrait de longs développements qui risqueraient de devenir fastidieux. Contentons-nous de passer rapidement en revue l'ensemble de la série des miniatures en question, en indiquant seulement par quelques mots le sens des observations les plus importantes à faire au point de vue qui nous occupe.

La première d'entre elles [1], en suivant l'ordre *ancien* [2] des feuillets du livre d'Heures, est, dans l'original, une vraie merveille de grâce, à laquelle un coloris délicieux vient ajouter son charme impossible à reproduire. Elle nous montre un groupe de Vierges, debout autour de la Vierge Marie; celle-ci est assise tenant l'Enfant Jésus.

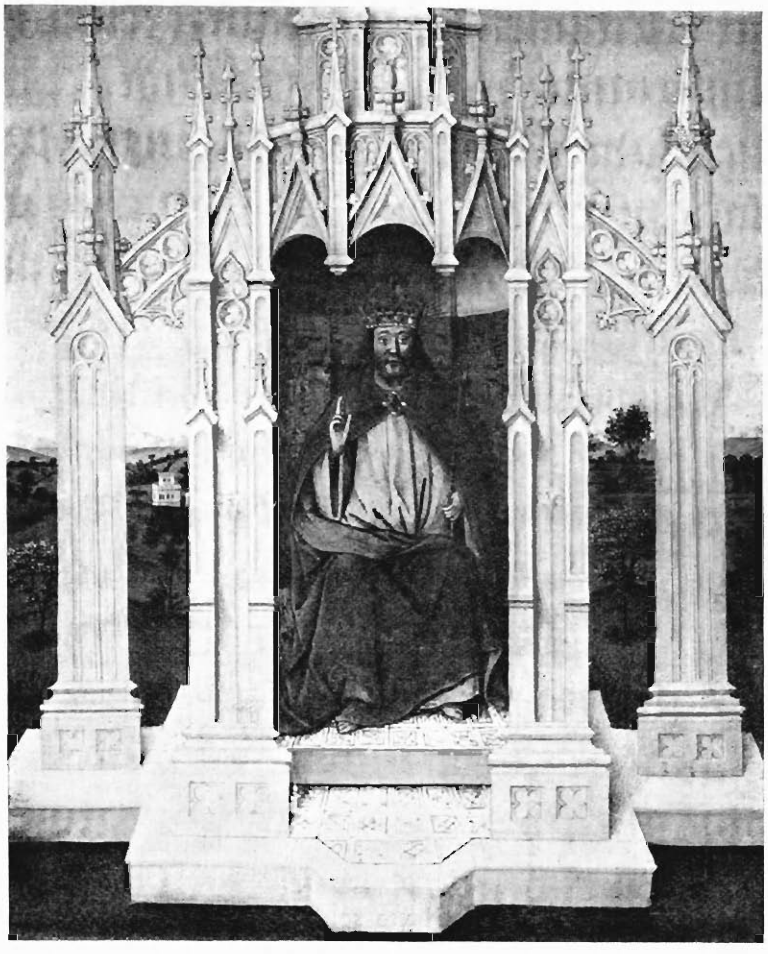
Les figures des saintes peuvent être comparées avec celles que l'on rencontre dans les deux répliques de la *Madone au chartreux*, soit la réplique du baron Gustave de Rothschild, soit surtout celle du musée de Berlin. Nous retrouvons également dans ces deux tableaux, comme dans la miniature, le même type d'Enfant Jésus. En outre, plusieurs des jeunes saintes de la miniature ont la plus étroite parenté de visage avec certaines des Vierges qui s'avancent, en groupe charmant, pour venir adorer l'Agneau, dans la partie centrale, restée à Gand, du retable de Saint-Bavon.

Ce même groupe des Vierges du retable de Saint-Bavon, pris

1. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXVI. Voir, dans le présent travail, p. 11 et 14.

2. Dans le volume *actuel* de la Bibliothèque Nationale de Turin, l'ordre réciproque de deux portions du texte se trouve avoir été interverti.

dans son ensemble, trouve, d'autre part, sa copie presque textuelle dans un petit sujet disposé, en forme de frise, au bas de la même page des *Heures de Turin* et qui représente également les Vierges, comme à Gand, se dirigeant ensemble vers l'Agneau mystique.



LE CHRIST GLORIEUX, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

L'identité de modèle pour ce groupe est d'autant plus frappante, que le sujet en lui-même est extrêmement rare dans les monuments de la peinture flamande.

Vient ensuite une page[1], sur laquelle nous reviendrons plus loin en grand détail, où l'on voit un prince à cheval, suivi d'une escorte de cavaliers, qui s'avance à proximité du rivage de la mer, levant

1. Reproduction des *Heures de Turin*, pl. XXXVII. Voir plus loin, la photogravure.

la tête comme en prière vers Dieu qui apparaît dans les airs. Dans le fond, on voit se dérouler jusqu'à l'horizon une grève animée de nombreuses figurines de personnages microscopiques, qui sur l'original même, où la couleur les rend plus distinctes, ne se voient vraiment bien qu'à la loupe, distançant les plus remarquables tours de force d'un van Blarenberghe au XVIIIe siècle. Ici l'idée du rapprochement s'éveille immédiatement avec les cavaliers des deux volets de gauche du retable de l'Agneau, passés aujourd'hui au musée de Berlin. Ainsi, par exemple, le cheval blanc que monte le prince en prières sur la miniature, est presque exactement le même qui, dans le volet de Berlin, porte le personnage dans lequel la tradition veut reconnaître Hubert van Eyck en personne. Si nous passions à l'étude des détails, nous trouverions encore force traits de ressemblance, soit avec le retable, soit aussi avec d'autres tableaux. Je n'en mentionnerai qu'un seul. En examinant à la loupe la miniature même, on peut constater que la cuirasse bombée d'acier poli du cavalier qui porte une bannière armoriée forme miroir, et qu'on y voit se refléter, avec une prodigieuse finesse d'observation d'un effet donné par la nature, le paysage, avec le cheval placé en avant de l'homme d'armes. Or, ce même jeu de réflexion sur une cuirasse d'acier, rendu exactement par le même procédé, peut être observé dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook, pour la figure du gros soudard qui dort profondément, la tête nue, contre la pierre du tombeau du Christ. Quant au fond, avec ses horizons prolongés très loin, suivant toutes les règles de la perspective, et animés de figures microscopiques, il est conçu dans un esprit que l'on retrouve sur les deux répliques de la *Madone au chartreux*, mais surtout qui est très marqué dans notre *Vierge au donateur* du musée du Louvre.

La troisième miniature de la série représente le Christ enseignant le *Pater* aux Apôtres[1]. Il me semble que la figure du Christ et celle d'un des Apôtres pourraient prêter à un rapprochement très suggestif avec le Christ et le saint Jean-Baptiste qui sont placés dans le haut du tableau du *Jugement dernier* du musée de l'Ermitage. Mais, comme je ne connais les tableaux de Pétersbourg que par des photographies, je dois me contenter d'indiquer la vérification à faire à ce sujet.

La miniature suivante[2] montre un voyageur à cheval qui implore le ciel pour être protégé contre les dangers de la route, auprès d'une

1. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXVIII.
2. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXIX.

forêt infestée par les brigands. La monture blanche de ce voyageur est comme la contre-partie d'un autre cheval, qui porte un chevalier, sur un des volets de gauche du retable de l'Agneau. La ressemblance est poussée jusqu'à la répétition, de part et d'autre, d'un même détail, très typique. Sur la tête de l'animal, dans la miniature comme dans le volet du retable, pointe entre les deux oreilles une touffe de crins tressés et rendus rigides, donnant l'impression d'une petite corne de licorne placée horizontalement. Ajoutons que, dans le paysage, la forêt est traitée comme les bouquets de bois des arrière-plans du retable de Saint-Bavon, avec une même disproportion choquante pour les personnages, lesquels sont, ici comme là, trop grands par rapport aux troncs des arbres. Enfin, le visage même du voyageur, jeune et imberbe, rappelle beaucoup une tête analogue qui tranche au milieu des physionomies barbues du groupe des pèlerins sur un des volets de droite du retable de Gand.

Vient après, dans la série, un Christ glorieux, assis sous un dais d'architecture[1], la main droite levée pour bénir et la tête couronnée d'une mitre. Ce Christ glorieux, c'est, à quelques détails près, le Dieu qui trône au sommet du retable de l'*Agneau*, le Dieu que l'on retrouve au centre de la *Fontaine de Vie* du musée du Prado.

Sur la miniature qui suit[2], on voit un roi de France en prières dans sa tente. Nous en reparlerons ultérieurement.

*
* *

Dans l'état primitif du livre d'Heures, c'est après les miniatures dont nous venons de parler qu'étaient placées les miniatures que nous avons encore à énumérer et qui, aujourd'hui, sont au contraire reliées avant les autres dans le manuscrit de Turin.

Ces miniatures sont au nombre de quatre.

La première[3] montre Dieu le Père, dans sa gloire, au milieu du ciel, les pieds dominant le soleil, assis sous un dais que soutiennent des anges, avec deux autres anges debout à ses côtés. Au bas de la même page, sont disposées encore sept figures d'anges, vus à mi-corps et faisant de la musique, que nous reproduisons sur notre titre. Ces anges ont leurs correspondants dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook, ainsi que parmi les anges musiciens qui exécutent leurs

1. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XLI.V., dans le présent travail, p. 17.
2. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XLIII.
3. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XIII.V., dans le présent travail, p. 21.

célestes harmonies, en avant du trône divin, dans la *Fontaine de Vie* du Prado.

La page qui suit[1] est une des compositions les plus dramatiques de la série. Elle a pour sujet le Baiser de Judas, au Jardin des Oliviers, sous un ciel qu'envahissent les ténèbres. Nous nous bornerons à retenir la vue de ville, qui sert de fond au tableau, dominée par un grand édifice de forme circulaire. Cette même ville, ou du moins sa toute pareille, également avec le grand édifice circulaire d'aspect très caractéristique, ferme aussi l'horizon dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook, ainsi que dans le *Calvaire* du musée de Berlin. Et, de part et d'autre, sur les originaux, on peut voir dans la coloration des édifices de la ville les mêmes préoccupations de rendre les jeux d'une lumière arrivant obliquement.

L'avant-dernière de nos miniatures[2] est, sous le rapport de l'exécution, une des plus admirables pages du manuscrit de Turin. C'est une *Pietà :* la Vierge soutenant le corps du Christ mort, avec saint Jean, la Madeleine et deux autres Saintes Femmes. Rarement l'expression du pathétique s'est élevée plus haut, et d'une façon plus simple, dans les œuvres de l'école flamande du xve siècle. Or, quoique les types diffèrent, nous retrouvons ce même sentiment, imprimé avec un accent tout à fait identique aux figures de la Vierge et de saint Jean, dans le *Calvaire* du musée de Berlin. Peut-être aussi y aurait-il lieu de comparer cette *Pietà* avec le groupe de la Vierge abîmée dans sa douleur au milieu des Saintes Femmes et de saint Jean au bas du *Calvaire* de l'Ermitage. Mais, ainsi que je l'ai déjà dit, je ne connais malheureusement les peintures de Pétersbourg que par des photographies. En revanche, ce qui est certain, c'est que le paysage du fond rappelle beaucoup celui que l'on voit dans les deux répliques du *Saint François*. Même ville placée au centre : mêmes rochers, formés d'assises stratifiées, interrompant sur la droite la perspective de cette ville. Ce qui est certain aussi, c'est que la couleur est exactement dans la même gamme que la partie centrale du retable de l'*Agneau mystique*, pour l'accord des rouges, des verts et des bleus.

Enfin la dernière miniature du groupe, dans le manuscrit de Turin[3], illustre une oraison à dire à sainte Marthe et à saint Julien pour demander leur protection dans les voyages. Elle nous montre

1. Reproduction des *Heures de Turin*, pl. XV. V., dans le présent travail, p. 23.
2. Reproduction des *Heures de Turin*, pl. XXIX. V., dans le présent travail, p. 25.
3. Reproduction des *Heures de Turin*, pl. XXX. V., dans le présent travail, p. 27.

une barque ballottée sur les vagues, que ses passagers cherchent à diriger vers un château que l'on aperçoit à l'arrière-plan[1].

Pour juger de cette miniature, il faut absolument voir l'original. La reproduction en noir peut bien laisser deviner que les vagues,

DIEU LE PÈRE, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

dont la crête se brise en flocons d'écume, sont rendues avec une vérité d'observation que, même aujourd'hui, le plus habile peintre

1. Ce château n'est pas sans analogie avec le Mont Saint-Michel, tel qu'il est représenté dans le livre d'Heures du duc de Berry de Chantilly. Cependant, ni le paysage ni certains détails d'architecture ne paraissent autoriser une identification certaine.

de marines pourrait envier. Mais ce qu'elle est impuissante à faire soupçonner, c'est la délicatesse des jeux de lumière. Dans la miniature, la scène se passe à la tombée du jour. Déjà les premiers plans où flotte la barque sont envahis par l'ombre du soir. Vers le fond, au contraire, les parties élevées du château sont encore colorées en rose par un dernier reflet du soleil couché, de même que le ciel qui s'irradie de tons rouges. Or, cet effort très remarquable pour rendre la poésie de la lumière à une heure donnée, nous en avons un autre exemple, identique dans la tendance et l'exécution, dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook. Et c'est là une particularité très frappante, tout à fait rare dans l'art flamand du xve siècle, qui, pour les *Trois Marie*, a été relevée à juste titre, au moment de l'exposition de Bruges, par un juge aussi éclairé que M. G. Hulin, dans les termes suivants : « Chose remarquable : les effets de lumière sur les édifices des arrière-plans, marquant l'aube ou le coucher du soleil[1]. »

Nous en avons fini avec les *Heures de Turin* proprement dites. Mais le livre d'Heures venu du duc de Berry comprenait encore d'autres morceaux, dont un, comme nous l'avons dit, se trouve à Milan dans la bibliothèque du prince Trivulzio. Dans ce dernier morceau, on peut admirer un autre chef-d'œuvre, appartenant également à notre série. Il s'agit d'une page montrant l'Agonie du Christ au jardin des Oliviers, pendant que les trois apôtres, placés en avant sur la droite, sont plongés dans leur irrésistible sommeil. Rien de mieux observé, de plus « naturaliste », dans le meilleur sens du mot, que l'expression d'anéantissement des trois dormeurs. « Si sente russare San Pietro! » — « On entend ronfler saint Pierre », me disait un jour, dans son enthousiasme, un grand connaisseur italien avec qui je chantais les louanges du manuscrit de la Biblioteca Trivulziana. Nulle part, dans aucune création connue de la peinture flamande primitive, cet aspect du sommeil profond n'a été rendu avec tant d'intensité... si ce n'est dans la figure de ce gros soudard, placé près du sépulcre du Christ, dont nous avons déjà eu l'occasion de rappeler la présence dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook. Sous ce rapport, ce gros soudard est le vrai pendant du saint Pierre qui « ronfle » avec tant de conviction, la bouche mi-ouverte, dans la miniature de Milan.

Le manuscrit du prince Trivulzio renferme encore trois autres miniatures, appartenant à la même série, qui prêteraient à des rap-

1. *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, par Georges H. de Loo [Georges Hulin], p. 2.

prochements toujours du même ordre : un très beau *Calvaire*, une *Nativité de saint Jean-Baptiste*, délicieux tableau de genre, d'une finesse d'exécution prodigieuse, et un *Service funèbre dans une église*. Dans cette dernière page, notamment, l'architecture est traitée tout

LE BAISER DE JUDAS, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

à fait avec le même sentiment que dans le tableau de *La Vierge dans l'église*, du musée de Berlin.

***

Il résulte de ces observations rapides, et que nous aurions pu étendre bien davantage en prenant chaque détail un à un, que la série des miniatures dont nous venons de passer la revue est en connexion

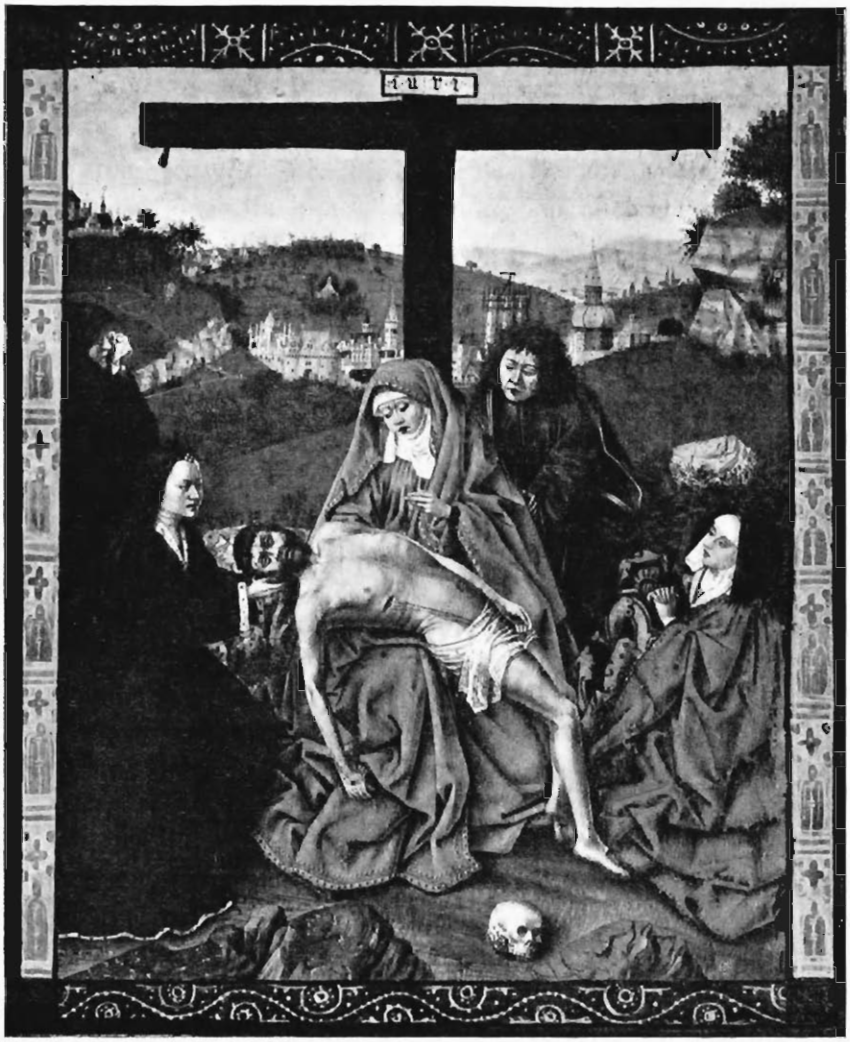
étroite avec différentes peintures. Lesdites peintures se trouvent être : soit certaines parties du retable de Saint-Bavon pour lesquelles il serait extrêmement important de savoir si elles remontent jusqu'à 1426 au moins, ce qui permettrait de les croire encore de la main de Hubert van Eyck; soit des œuvres que quelques critiques attribuent à la plus ancienne période d'activité des van Eyck, avant la mort de Hubert, mais sans avoir de preuves à fournir à l'appui de leur opinion. Si, par bonheur, nous pouvions parvenir à établir vers quel instant précis ont été exécutées les miniatures de la seconde série des *Heures de Turin*, leur date se trouverait fixer aussi, avec une approximation de quelques années en plus ou en moins, l'époque où les tableaux qui marchent en quelque sorte avec elles, et dont l'âge réel est en discussion, ont dû être peints de leur côté.

A quel moment donc, et pour qui, ont pu être rajoutées dans le livre d'Heures primitivement commencé pour le duc Jean de Berry et dont celui-ci s'est défait avant 1413, les miniatures que nous étudions?

Celle de ces miniatures que nous avons mentionnée la seconde, dans notre revue d'ensemble, peut nous donner la réponse à la question.

Cette miniature, placée dans le texte au commencement d'une prière à dire par un prince souverain, représente, je le rappelle, un prince s'avançant à cheval avec son escorte, non loin du rivage de la mer, sur lequel déferlent les vagues. Pour compléter notre première description, très sommaire, d'autres détails importants sont encore à mentionner. Sur la droite de la scène, un peu en arrière, une grande dame à l'aspect juvénile, accompagnée de ses femmes, semble venir à la rencontre du prince. Mais celui-ci ne la regarde pas; il lève les yeux vers le ciel et paraît tout occupé à adresser une prière à Dieu, dont le buste apparaît dans les airs au milieu d'une gloire. La grève, qui s'étend à gauche, vers l'horizon, est d'un aspect de vérité frappant, et paraît une vue prise sur nature. Il semble que nous ayons devant nous une de ces plages sablonneuses et plates de la mer du Nord, telles qu'un van de Velde les peignait au XVIIe siècle, telles que nous pouvons les voir encore aujourd'hui le long des côtes de la Hollande. Sur la droite apparaît une campagne, également plate et basse, où se dresse, tout à fait à l'arrière-plan à droite, un édifice en forme de tour. La scène est dominée par un ciel d'un sentiment dramatique, avec de grosses nuées qui se dissipent pour laisser réapparaître les rayons du soleil. Tout ceci, et même jusqu'à un certain point les jeux de lumière dans le ciel, peut se voir sur une reproduction en noir. Mais il faut absolument

se reporter à l'original pour un détail que les couleurs sont indispensables à bien faire comprendre. Ce détail, c'est la bannière armoriée que porte un des cavaliers de la suite du prince. Dans la



PIETA, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

miniature, grâce au bleu, au rouge, au noir, à l'or et à l'argent, on distingue très nettement sur ladite bannière le blason écartelé du losangé azur et argent de Bavière, et contre-écartelé des lions de sable et de gueules sur fond d'or des comtes de Hollande et Hainaut de la maison de Bavière.

Ce blason désigne certainement le personnage pour qui la miniature a été peinte, à un moment où le manuscrit était en sa possession. Ce qui le prouve, c'est que dans une autre miniature de la même série, le *Service funèbre* du fragment de la Biblioteca Trivulziana, on retrouve les mêmes lions écartelés de Hollande et de Hainaut sur les écussons qui décorent le catafalque; et, dans les cas pareils, les écussons du catafalque indiquent toujours le propriétaire du livre.

Étant donné qu'il s'agit d'un manuscrit que le duc Jean de Berry possédait encore entre 1404 et 1413, l'idée s'impose de songer au dernier prince de la maison de Bavière qui ait été légitimement comte de Hollande et de Hainaut, Guillaume IV, lequel avait succédé à son père en 1404, et mourut le 31 mai 1417, en ne laissant qu'une fille, la fameuse Jacqueline de Bavière, trop célèbre par ses aventures conjugales.

Je sais bien que le comte Guillaume IV eut un frère puîné, Jean de Bavière, évêque de Liège, que l'histoire a flétri du surnom de Jean sans Pitié, mort à son tour le 5 janvier 1425, le dernier mâle de sa race, et qui, au décès de son frère, éleva des prétentions à son héritage. Je sais aussi qu'il serait naturel d'être influencé, dans le cas présent, par ce souvenir, que le terrible évêque de Liège a été le premier protecteur connu de Jean van Eyck. D'ailleurs, quand il s'agirait de lui, à la rigueur, les conclusions de notre travail, tout en étant légèrement modifiées, ne se trouveraient pas changées sur le point capital. Nos miniatures, en effet, ne pourraient en aucun cas descendre, comme date, plus bas que le moment de la mort de Jean de Bavière, c'est-à-dire le commencement de 1425. Elles resteraient donc toujours sensiblement antérieures à ce jour du 18 septembre 1426 qui fut le jour du trépas de Hubert van Eyck.

Mais j'estime qu'il y a lieu de penser bien plutôt au frère aîné de l'évêque de Liège, au comte Guillaume IV.

En effet, avec l'évêque de Liège, on ne comprendrait pas quelle est, dans la miniature que nous venons de décrire, cette jeune femme qui vient à la rencontre du prince à cheval. S'il s'agit, au contraire, de Guillaume IV, nous reconnaissons tout naturellement en elle la fille chérie, l'héritière souhaitée du comte, Jacqueline de Bavière. Il existe au musée de Copenhague un très curieux portrait de cette Jacqueline de Bavière. Quoique, dans cette effigie, la fille de Guillaume IV paraisse avoir un âge sensiblement plus avancé, le portrait de Copenhague n'a rien qui ne puisse cadrer avec la figurine de la miniature[1].

1. Pour une reproduction du portrait en question, voir Kaemmerer, *op. cit.*,

En outre, on ne voit pas, dans l'histoire, de rapports entre l'évêque de Liège et le duc Jean de Berry, qui fut le premier possesseur du manuscrit. Guillaume IV, au contraire, avait épousé la propre nièce du duc Jean de Berry, Marguerite de Bourgogne, sœur

MINIATURE DES « HEURES DE TURIN » POUR L' « ORAISON DE SAINTE MARTHE »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

de Jean sans Peur. Lui-même maria sa fille en 1406 au duc de Touraine, fils du roi Charles VI. Neveu ou cousin germain par alliance du duc de Berry et du roi de France, beau-père de l'héritier de la

p. 47. Ajoutons, à titre d'indication dont on pourrait peut-être aussi tirer un argument, que ce portrait de Copenhague, par lui-même d'assez faible valeur, est considéré comme représentant pour nous un original perdu, qui aurait été de la main d'un des van Eyck.

couronne des fleurs de lys, beau-frère du duc de Bourgogne, Guillaume IV se trouva naturellement très attiré en France. Les chroniqueurs et les textes d'archives signalent à diverses reprises sa présence à Paris, où il eut même une installation, et jusque vers le centre de notre pays, en Touraine. Il entretenait, en particulier, d'excellents rapports avec son oncle le duc Jean de Berry. Ce fut celui-ci qui lui fit don de l'hôtel où il venait faire ses résidences à Paris. Maintes occasions durent donc s'offrir au comte Guillaume de rencontrer, auprès de son oncle de Berry, celui qui était un des plus fidèles serviteurs de ce dernier, précisément ce Robinet d'Estampes, entre les mains de qui les *Heures de Turin* ont passé un instant, après être sorties des collections de Jean de Berry.

D'autre part, on sait que le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut-Hollande fut entraîné dans la terrible guerre, qui désola la France, entre les partis d'Orléans et de Bourgogne. Beau-frère du duc de Bourgogne, il fut aussi un des tenants de sa cause. Or, une des miniatures, que nous n'avons fait que citer rapidement, offre un caractère politique extrêmement curieux. Elle représente le roi de France Charles VI, avec la barbe qu'il avait laissée pousser dans son état de folie, à genoux en prière sous une tente. Cette tente porte bien l'écusson royal, mais la tente elle-même, ainsi que l'attestent des pennons et des drapeaux armoriés, est dressée au milieu d'un camp bourguignon, sous la garde d'une armée bourguignonne. Les couleurs de Bourgogne flottent jusque sur le sommet de la tente qui abrite le souverain. Avec Guillaume IV, cette allusion aux prétentions de la maison de Bourgogne de mettre la main sur le gouvernement de la France, s'explique à merveille. Elle n'aurait, au contraire, aucune raison d'être pour l'évêque de Liège.

Bien plus, un de mes savants amis, M. Noël Valois, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a bien voulu me signaler l'épisode suivant de la vie du comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut qui prête à un rapprochement du plus haut intérêt.

Après la bataille d'Azincourt, Guillaume IV s'était rendu en Angleterre, où était aussi l'empereur Sigismond, afin d'essayer d'obtenir la paix pour la France. Arrivé en Angleterre le 28 mai 1416, il en repartit le 21 juin. Au moment de se réembarquer sur sa flotte pour regagner le continent. « le comte Guillaume, dit une vieille chronique, sur le conseil de quelques personnes, se mit à genoux et invoqua Notre Dame de Poke, près de Vere en Zélande, célèbre par ses miracles, faisant vœu de ne plus manger de viande jusqu'à ce

qu'il fût venu visiter le sanctuaire de Poke. Aussitôt le vent devint favorable, et, en vingt heures, le comte et ses gens purent arriver, en naviguant à voiles, d'Angleterre jusqu'aux côtes de Zélande. La traversée terminée, ils accomplirent dévotement le vœu qu'ils avaient fait[1]. »

N'est-ce pas là le sujet même de la miniature où figure en personne un prince qui est sûrement de la maison de Bavière-Hainaut? Tout ne concorde-t-il pas absolument : ce prince qui arrive du côté de la mer, et qui continue à chevaucher en priant, sans se laisser arrêter ni distraire, comme s'il était sous l'empire d'une unique pensée religieuse; ce rivage plat qui ressemble tout à fait à celui de la Zélande; et sur ce rivage, en proportions microscopiques, ces vaisseaux dont on achève de descendre; ces nuages se dissipant et ces vagues, qui paraissent rappeler un coup de vent encore récent; jusqu'à cette tour que l'on aperçoit tout à fait à l'arrière-plan à droite et qui peut faire penser, en tenant compte des remaniements ou même des reconstructions qui ont pu s'effectuer dans l'intervalle, à la tour, célèbre dans la région, que l'on peut voir encore debout aujourd'hui dans cette même localité de Vere, voisine du sanctuaire de la Vierge de Poke? Ajoutons encore à ces considérations l'air juvénile de la jeune femme que nous croyons être Jacqueline de Bavière : au moment du retour d'Angleterre de son père, en 1416, elle n'avait que quinze ou seize ans. Disons aussi que la chronique de Morosini signale la présence simultanée à Valenciennes, en Hainaut, quelques semaines après ce retour, au commencement de novembre 1416, du comte Guillaume IV et de son gendre le dauphin de France, premier mari de Jacqueline. Jacqueline de Bavière a donc dû, très vraisemblablement, se trouver, elle aussi, auprès de son père et dans ses États en 1416. Et ceci est encore en harmonie avec une des particularités de la miniature. Faisons remarquer enfin que la mort du comte Guillaume IV suivit de peu de mois sa traversée et son vœu. Le décès des princes, on le sait par de nombreux exemples, entraînait fréquemment le brusque arrêt des travaux d'art qu'ils faisaient exécuter. Or, dans les *Heures de Turin*, cette seconde série des peintures qui nous occupe présente tout le caractère d'une entreprise inachevée et même, vu le petit nombre relatif des tableaux, d'une entreprise abandonnée peu de temps après avoir été commencée.

1. Chronique de Jean de Leyde [Gerbrants-zoon], dans Sweertius, *Rerum belgicarum annales*, p. 344.

Il semble donc certain que nos miniatures ont été exécutées pour un neveu par alliance du duc Jean de Berry, le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut-Hollande. Par suite, elles ne sauraient être postérieures à l'année où le comte Guillaume est mort, c'est-à-dire à 1417. Comme, d'autre part, l'une d'elles semble faire allusion à un événement qui s'est passé en 1416, on voit avec quelle rigueur la question de leur date se préciserait.

DÉTAIL DU GROUPE DES JUGES INTÈGRES DANS LE RETABLE DE L' « AGNEAU MYSTIQUE » PAR H. ET J. VAN EYCK (Église Saint-Bavon, Gand.)

Par conséquent, du moment où les miniatures de la seconde série dans les *Heures de Turin* ne peuvent avoir été peintes plus tard qu'en 1417, — disons, si l'on veut, à l'extrême rigueur, en pensant au frère de Guillaume IV, l'évêque de Liège, plus tard qu'en janvier 1425, — il devient légitime de proposer de faire remonter jusqu'aux alentours de cette même époque, c'est-à-dire avant la mort de Hubert van Eyck, tout ou partie des tableaux que nous avons successivement énumérés comme présentant des points de contact très étroits avec elles : le centre et les volets intérieurs du retable de l'*Agneau*, les répliques du *Saint François* et de la *Vierge au chartreux*, la

ARRIVÉE DE LA MAISON DE BAVIÈRE. HAINAUT. MINIATURE DES "HEURES DE TURIN"
(Bibliothèque Nationale, Turin.)

Imp. A. Pougheol, Paris

Vierge au donateur du Louvre, les *Trois Marie* de la collection Cook, etc.

Ainsi se trouve produite la preuve décisive, en quelque sorte documentaire, vainement cherchée jusqu'ici, qui peut appuyer les hypothèses, présentées d'avance avec une si remarquable clairvoyance, par M. W. H. James Weale et ses adhérents.

Reste un dernier point. Ces miniatures si admirables de Turin et de Milan, quelle place conviendrait-il de leur assigner par rapport à l'œuvre des van Eyck? Ont-elles été exécutées simplement sous leur direction ou par des artistes soumis à leur influence? Ou, au contraire, sont-elles dues au pinceau même d'un des deux frères? S'il faut dire toute ma pensée, j'avoue que je pencherais pour la seconde supposition, surtout en ce qui concerne les plus belles pages : le groupe des Vierges, le retour du comte Guillaume IV, la *Pietà*, l'oraison à sainte Marthe et saint Julien dans les *Heures de Turin* proprement dites, et l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers dans le fragment de Milan[1].

DÉTAIL DU GROUPE DES SOLDATS DU CHRIST DANS LE RETABLE DE L'« AGNEAU MYSTIQUE » PAR H. ET J. VAN EYCK (Église Saint-Bavon, Gand.)

1. Le nom des van Eyck ou de leur sœur Marguerite a été

Mais il n'est pas nécessaire de s'attacher à trancher immédiatement la question. Il nous suffit d'avoir constaté quel jalon précis les *Heures de Turin* apportent, sous le rapport chronologique, pour la détermination des œuvres susceptibles de remonter jusqu'à l'époque où Hubert vivait encore. A cet égard, elles constituent peut-être le monument documentaire le plus précieux à invoquer, dans l'état actuel des choses, relativement au problème des débuts des van Eyck[1].

plusieurs fois prononcé à propos des miniatures de certains manuscrits, par exemple du bréviaire du duc de Bedford, ou *Bréviaire de Salisbury* de la Bibliothèque Nationale. Mais aucune des miniatures en question n'approche, même de très loin, des admirables pages des *Heures de Turin*.

1. Je tiens à dire, pour rendre hommage à la mémoire d'un érudit justement estimé, que, depuis la publication du début de ce travail, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Léopold Delisle m'a communiqué une lettre particulière, restée inédite, de mon regretté confrère, M. Castan, dans laquelle celui-ci, écrivant au sujet du manuscrit de Turin, indiquait qu'il s'y trouvait des miniatures de « l'école des van Eyck ».