

Van Eyck, peintre du réel transfiguré

Christian Heck

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Lille III. Directeur du Centre de recherches en histoire de l'art pour l'Europe du Nord - ARTES

Un des aspects les plus fascinants de l'art de Van Eyck tient dans cette relation paradoxale entre un choix délibéré d'un naturalisme analytique et sensible, qui lui fait peindre le marbre comme du marbre, la fourrure comme de la fourrure, le lin comme du lin, et le rayonnement qui sourd de chacun de ces matériaux. C'est parce qu'il renonce aux féeries du gothique international, à la peinture précieuse, aristocratique, paradisiaque, à l'abondance des ors, et qu'il se soumet à la vérité des matières les plus humbles, que Van Eyck fait irradier le réel.

Dans l'ordre du monde

Dans la *Vierge d'Autun*, ou *Vierge au Chancelier Rolin*, au Louvre, la gravité des traits du visage du chancelier, les veines du marbre des colonnes qui soutiennent les arcades de la pièce, les fleurs et les dalles du chemin de ronde qui longe les créneaux, les reflets, sur le fleuve, du pont qui joint la ville à son premier faubourg, les sommets enneigés dans les lointains, tous ces éléments sont unifiés par une lumière qui fait vibrer les formes d'une vie mystérieuse. Jan van Eyck est bien le peintre du réel, mais d'un réel transfiguré. Dans ce panneau du Louvre, l'accord est parfait entre la peinture et ce qu'elle exprime, parce que la bénédiction de l'Enfant, qui lève les deux doigts tendus vers le chancelier, semble bien s'appliquer à tout le monde des humains. La pièce du premier plan, le jardin proche, la ville, mais aussi toute la surface de la terre habitée, paraissent inclus dans un ordre plus grand qui les dépasse et les protège.

Au-delà du gothique international

Si Jan van Eyck occupe une telle place dans l'histoire de la peinture, ce n'est pas seulement parce qu'il initie ce qu'on appelle à juste titre le siècle des Primitifs flamands, et dont les créations du Maître de Flémalle, de Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Petrus Christus, Hugo van der Goes, Hans Memling et Gérard David, du second quart du XVe au second quart du XVIe siècle, rythment les étapes. Mais c'est aussi d'une part parce que Van Eyck est issu du style gothique international des années 1380-1420, mais va le dépasser radicalement dans une véritable révolution picturale ; d'autre part parce que son apparition est strictement contemporaine du bouleversement analogue qui s'opère dans la peinture italienne et qui, dans des formes complètement différentes, fait basculer le Quattrocento dans la Renaissance.

La peinture de chevalet et les retables

Il ne faudrait pas sous-estimer l'importance des mutations techniques de la peinture de chevalet à la fin du Moyen Âge. Après des siècles marqués avant tout par la peinture murale, le vitrail, les manuscrits enluminés, la peinture de chevalet se développe dès le XIVE siècle mais ce n'est qu'au siècle suivant qu'elle prend un essor exceptionnel. Réalisée le plus souvent sur des panneaux de

bois assemblés – la peinture sur toile reste encore très minoritaire –, elle forme des œuvres qui se déplacent facilement, peuvent à la fois être réalisées au fond des ateliers mais aussi être vendues au loin, et répondre au goût d'une clientèle qui en enrichit ses intérieurs. Les retables constituent une grande partie des commandes mais l'amour de la bourgeoisie flamande pour les choses bien faites et la sérénité des maisons de patriciens à l'ombre des beffrois et des nouvelles libertés urbaines, aident à la diffusion de l'art nouveau, et en particulier des portraits qui témoignent de cette double attention au réel et à l'individu. Dans cet artisanat, Van Eyck est un maître. De son art inégalé est née la légende de son invention de la peinture à l'huile. On sait aujourd'hui qu'il n'en est pas le créateur, même s'il a su la perfectionner : par la superposition de glacis d'une transparence extrême, le tableau reçoit la lumière d'une manière nouvelle. Celle-ci traverse les glacis, jusqu'à la rencontre avec les couches finales dans la profondeur, et revient vers notre regard, les surfaces colorées étant transfigurées par cette vibration immatérielle.

Jan, son frère Hubert et le Retable de l'Agneau mystique

Il n'est pas possible de développer, dans ces quelques pages, les problèmes fondamentaux de la biographie de Jan et de son frère Hubert van Eyck ; celui de la formation de Jan et de son œuvre de jeunesse ; ni la complexité de son œuvre conservé, au premier rang duquel il faut situer le *Retable de l'Agneau mystique*.

Le fait tout à fait exceptionnel que dix tableaux de Jan, datant de 1432 à 1439, soient authentifiés par des inscriptions portées parfois sur l'œuvre, le plus souvent sur le cadre original, joint à un ensemble de documents d'archives, a permis la reconstitution d'une biographie, même si les débats de spécialistes, qu'il est vain de vouloir évoquer ici, ne sont pas clos. Jan a dû naître vers 1390, probablement près de Maastricht. De 1422 à 1424-25, il travaille pour le comte de Hollande et de Zélande Jean de Bavière. Il passe en 1425 au service du duc de Bourgogne Philippe le Bon, à la fois comme peintre et comme chargé de missions particulières, dont un voyage au Portugal en 1428-1429, pour demander la main de l'infante Isabelle et faire son portrait. Jan, qui a quitté la Hollande pour s'installer en Flandre, vit à Lille à partir de 1425, mais habite ensuite Bruges, où il acquiert une maison en 1432, et où il meurt en 1441. Hubert, frère de Jan et né vers 1366, aurait commencé *L'Agneau mystique*, mais il meurt en 1426 et Jan achève l'œuvre en 1432. On s'accorde aujourd'hui à attribuer à Hubert les parties les moins novatrices de *L'Agneau mystique*, ainsi que des œuvres antérieures, dont il faut retenir essentiellement *Les Trois Marie au sépulcre* (Rotterdam, Musée Boymans van Beuningen), qui est bien entendu un merveilleux tableau. Mais par la somptuosité des vêtements des saintes Femmes et des soldats, la position irréaliste de l'ange sur la dalle posée sur le tombeau ouvert, le panorama un peu magique de la Jérusalem du fond, la disposition des objets et des figures répartis dans la composition sans chevauchement cohérent des formes ni étalement dans la profondeur, la peinture ne possède en rien la vision unitaire de l'espace de l'art de Jan van Eyck. Nous sommes dans l'art du gothique international, qui privilégie les silhouettes fluides, le dessin curvilinéaire, les couleurs de miniaturistes, les effets précieux et raffinés d'un monde aristocratique et courtois, et l'irréalité et la féerie d'un art qui se situe à l'opposé du naturalisme analytique et sensible que vont développer les Primitifs flamands à partir des années 1430.

Jan van Eyck, peintre d'enluminures

Les études sur la peinture de chevalet de la fin du Moyen Âge, comme les expositions qui la mettent en valeur, font à juste titre une place de plus en plus grande, depuis quelques années, aux manuscrits enluminés. Il ne s'agit pas de deux mondes séparés et les plus grands peintres sur panneau, ainsi Fouquet comme une exposition récente l'a rappelé, ont pu réaliser des enluminures. Dans le cas de Jan van Eyck, la question de sa part dans la création des enluminures des Heures de Turin-Milan est capitale. Ce que l'on appelle les *Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry* (à Paris à la Bibliothèque nationale de France) constitue en fait la première moitié d'un manuscrit prestigieux commencé vers 1380. Après 1412, ce manuscrit est divisé, et la seconde partie passe à un membre de la famille de Hollande-Bavière. L'enluminure est alors continuée, sans doute vers 1420-1425, par plusieurs artistes dont très certainement Jan van Eyck. On donne à cette seconde partie le nom d'Heures de Turin-Milan, en raison de son histoire récente. Une partie du manuscrit a péri mais un groupe de sept pages enluminées, certaines détruites, d'autres

conservées, sont incluses par les chercheurs dans les créations de jeunesse de Jan van Eyck. Citons simplement la page de la *Naissance de Jean-Baptiste* (à Turin). La scène, qui forme l'enluminure principale, se déroule dans un espace à trois dimensions cohérent et convaincant, dans un sens de la profondeur complété par l'échappée vers la pièce voisine. Les objets ne sont pas seulement répartis avec justesse dans la pièce mais leur réalité matérielle est caractérisée, comme leur rapport juste à la lumière. L'enluminure du bas de page est stupéfiante : Jean baptise le Christ au premier plan d'un paysage à la fois exquis et d'une parfaite véracité. Le château qui se reflète dans l'eau à gauche et le paysage fait de retraits successifs à droite sont baignés dans une même lumière d'une douceur infinie, qui illumine les dégradés du ciel au centre et au fond de l'image, dans des lointains bleutés dominés par quelques nuages qui ne sont plus de convention.

La lumière naturelle, les ombres, le trompe-l'œil

C'est précisément cette intuition du lien entre un naturalisme du détail et une vision unifiée par une conception vraie de la lumière naturelle, et qui fait désormais une place aux ombres portées, qui va se retrouver, mais à une échelle monumentale, dans les panneaux essentiels de *L'Agneau mystique*. C'est parce que le style de Jan a atteint, en 1432, sa plénitude, que la question de sa formation et de ses œuvres de jeunesse reste capitale. *L'Agneau mystique* s'inscrit tout d'abord dans le grand mouvement de création de retables qui marque la peinture de toute l'Europe de la fin du Moyen Âge : des constructions parfois démesurées, qui dominent les chœurs des églises et qui peuvent associer volets peints fixes et mobiles, et sculptures en bas-reliefs sur des volets ou en ronde-bosse dans une caisse centrale, le tout dominant une prédelle, horizontale et étroite, et parfois dominé par une superstructure faite de pinacles et de figurines en bois. *L'Agneau mystique* ne fait pas partie des plus complexes de ces œuvres pour sa construction et son système d'ouverture, au contraire des retables qui offrent trois visions successives. Mais il est remarquable que malgré son histoire en plusieurs temps à travers le travail des deux frères, Jan ait réussi à lui donner une extraordinaire unité picturale. Nous nous limiterons à un exemple : par une décision regrettable, l'œuvre n'est plus exposée aujourd'hui dans son lieu d'origine, mais a été déplacée dans l'église. Le visiteur voit dans le retable fermé l'unité du premier niveau, les donateurs Joos Vyd et son épouse Isabelle Borluut, en personnages vivants agenouillés dans des niches à arcs trilobés, encadrant les sculptures centrales en grisaille de Jean-Baptiste et de Jean l'Évangéliste. Au niveau supérieur, en quatre panneaux dominés par deux Sibylles et les prophètes Zacharie et Michée, se déploie l'Annonciation. À la vérité de la chambre haute au plafond de poutres apparentes, avec les laitons brillant dans la pénombre, et la réalité de la vie urbaine à travers les arcades, s'ajoute le trompe-l'œil de l'ombre portée, sur le sol, par les montants verticaux des cadres. Mais cet effet est double. Non seulement le cadre projette l'ombre qu'il ferait porter sur le sol s'il était un montant passant devant un véritable espace à trois dimensions, mais de plus l'orientation de cette ombre est exactement celle donnée par la lumière entrant par les fenêtres de la chapelle de Joos Vyd dans le déambulatoire de l'église Saint-Bavon de Gand, effet détruit depuis quelques années par le malencontreux déplacement de l'œuvre. Chez Van Eyck la vérité du réel et la vérité de l'apparence et du symbole ne sont pas en opposition, mais se nourrissent d'une même recherche.

Les panneaux de dévotion et les portraits

Les thèmes religieux développés sur un grand nombre des œuvres conservées de Jan van Eyck méritent un examen attentif et il serait faux de considérer hâtivement l'ensemble de ces panneaux comme des retables. Par leur destination, ou par leurs petites dimensions, plusieurs de ces peintures, qu'elles soient des panneaux uniques, des diptyques ou des triptyques, s'avèrent en effet être des panneaux de dévotion, parfois des épitaphes. La conception artistique, comme le programme théologique, iconographique ou mystique de ces œuvres ne sont bien entendu pas les mêmes selon qu'il s'agit d'un retable, disposé au-dessus d'une table d'autel, et visible par un groupe de fidèles engagés collectivement dans un acte de la liturgie, ou d'une œuvre qui fait parfois à peine trente centimètres dans plus sa grande dimension, et qui est peinte pour la contemplation d'un individu engagé dans une prière isolée, dans la solitude. Dans ce cas, le face-à-face que constitue le regard d'un homme, qui se trouve alors à faible distance du panneau peint et voit tous les détails de la couche picturale, de la lumière dans les glaces, des expressions des visages de la Vierge, de l'Enfant et des saints représentés, donne un tout autre sens au réalisme si particulier de

l'art de Van Eyck.

Les reproductions en couleurs auxquels nous trop sommes habitués sont certes des outils et des intermédiaires précieux. Signé et daté de 1437, le fascinant *Triptyque de la Vierge trônant* de Dresde, pour qui le regarde à travers les planches des ouvrages d'art, pourrait ainsi passer pour l'image d'un grand bâtiment gothique, qui se développe de manière continue à travers le panneau central et les deux volets, et est habité par les figures majestueuses de la Vierge à l'Enfant et des saints Michel, avec le donateur, et Catherine. Mais se souvenir de la dimension de l'œuvre – 27 x 21,5 centimètres pour le panneau central – est le premier pas pour approcher l'impression que peut seul donner le face à face avec l'original. L'espace et les personnages qui l'habitent sont monumentaux, mais il s'agit d'un microcosme, d'un joyau absolu, d'une pièce comme d'orfèvrerie d'un raffinement extrême, sans que les formes ne perdent pour autant leur plénitude et leur solidité. Regarder le *Triptyque* de Dresde – et non sa photographie – devient une expérience qui consiste à contempler, à travers la fenêtre du cadre, un monde aussi éternellement vivant qu'immobile et silencieux, et qui se dilate à l'infini par la lumière que Van Eyck fait circuler du tapis au brocart, au marbre des colonnes, à la douceur des visages et au paysage visible par la baie de droite.

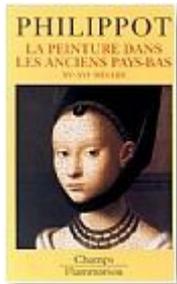
La vérité des traits d'un individu, que nous percevons sur le visage du chancelier Rolin dans l'œuvre du Louvre, ou sur celui du chanoine Van der Paele dans le panneau du musée de Bruges, se retrouve dans les portraits isolés. Le portrait de *Gilles Binchois* et celui de *L'Homme au turban* à la National Gallery de Londres, celui dit du *Cardinal Nicolas Albergati* à Vienne, le très complexe double portrait – dont le sens véritable reste très discuté – des *Époux Arnolfini* à Londres, possèdent à leur tour cette charge statique et méditative. Représentés de trois-quarts face le plus souvent, et non pas de profil et ramenés à une silhouette proche de la médaille antique comme dans la Renaissance italienne, ils portent cette association paradoxale de l'image de l'apparence – les traits sans concessions de la surface même de la peau, dans ses imperfections – et d'une profonde intériorité. Van Eyck a su servir l'infini du monde par l'image de sa finitude même.

Christian Heck

Mars 2005

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

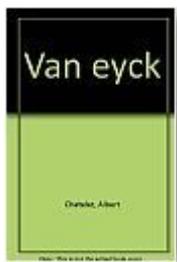
Bibliographie



La peinture dans les anciens Pays-Bas: XVe-XVIe siècle
Paul Philippot
Champs
Flammarion, Paris, 2001



L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs, 1380-1520
Sous la direction de Christian Heck , A. Bergmans, T. Coomans, R.
Didier, J. Marrow, L.Nys, C. Stroo, Y. Vanden Bemden, S.
Vandenberghe, D. Vanwijnsberghe, L. Weigert
Citadelles & Mazenod, Paris, 2003



Tout l'oeuvre peint des frères Van Eyck
Albert Chatelet et Giorgio T. Faggin
Flammarion, Paris, 1997