



Van Eyck

Une
Révolution
optique





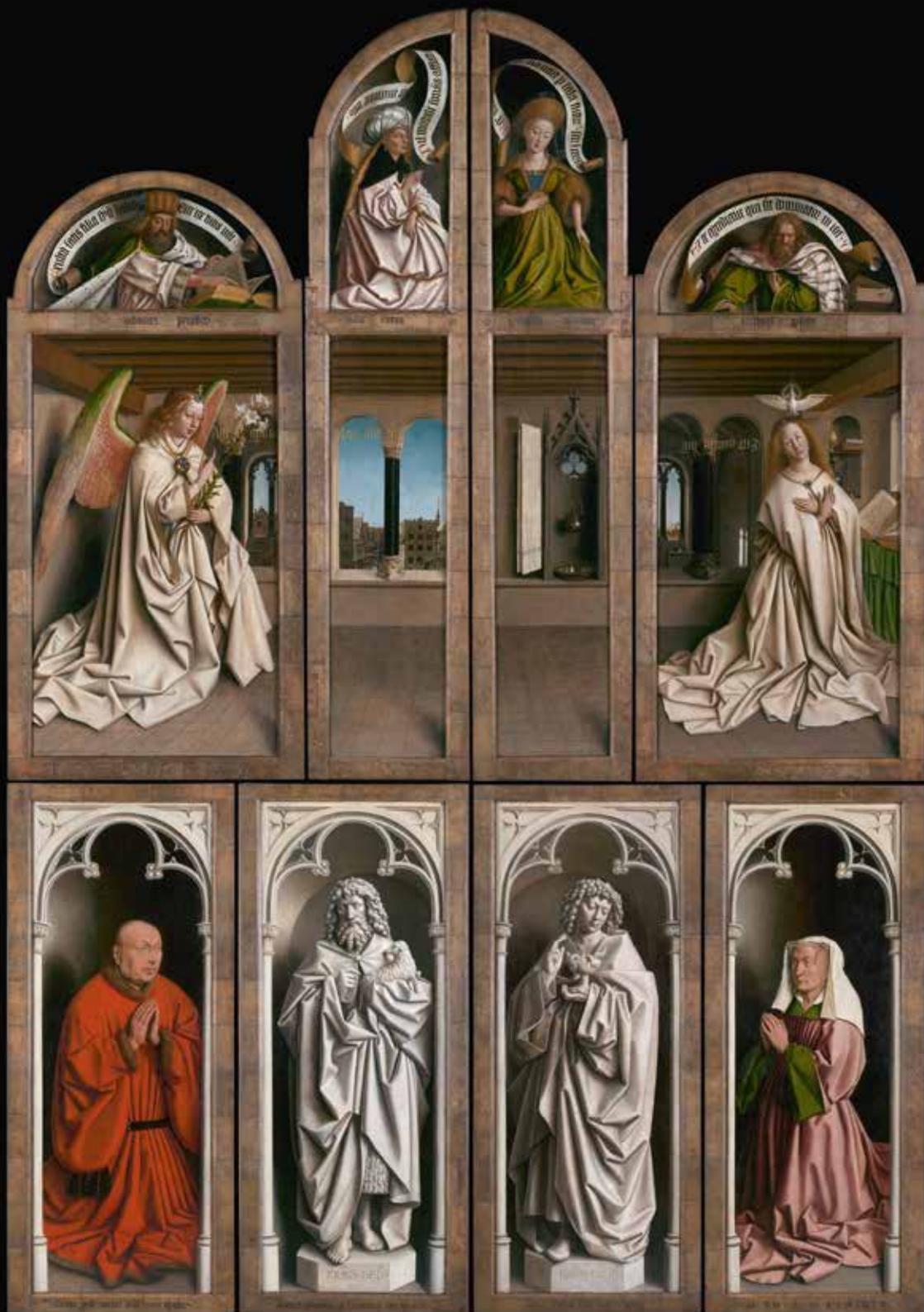


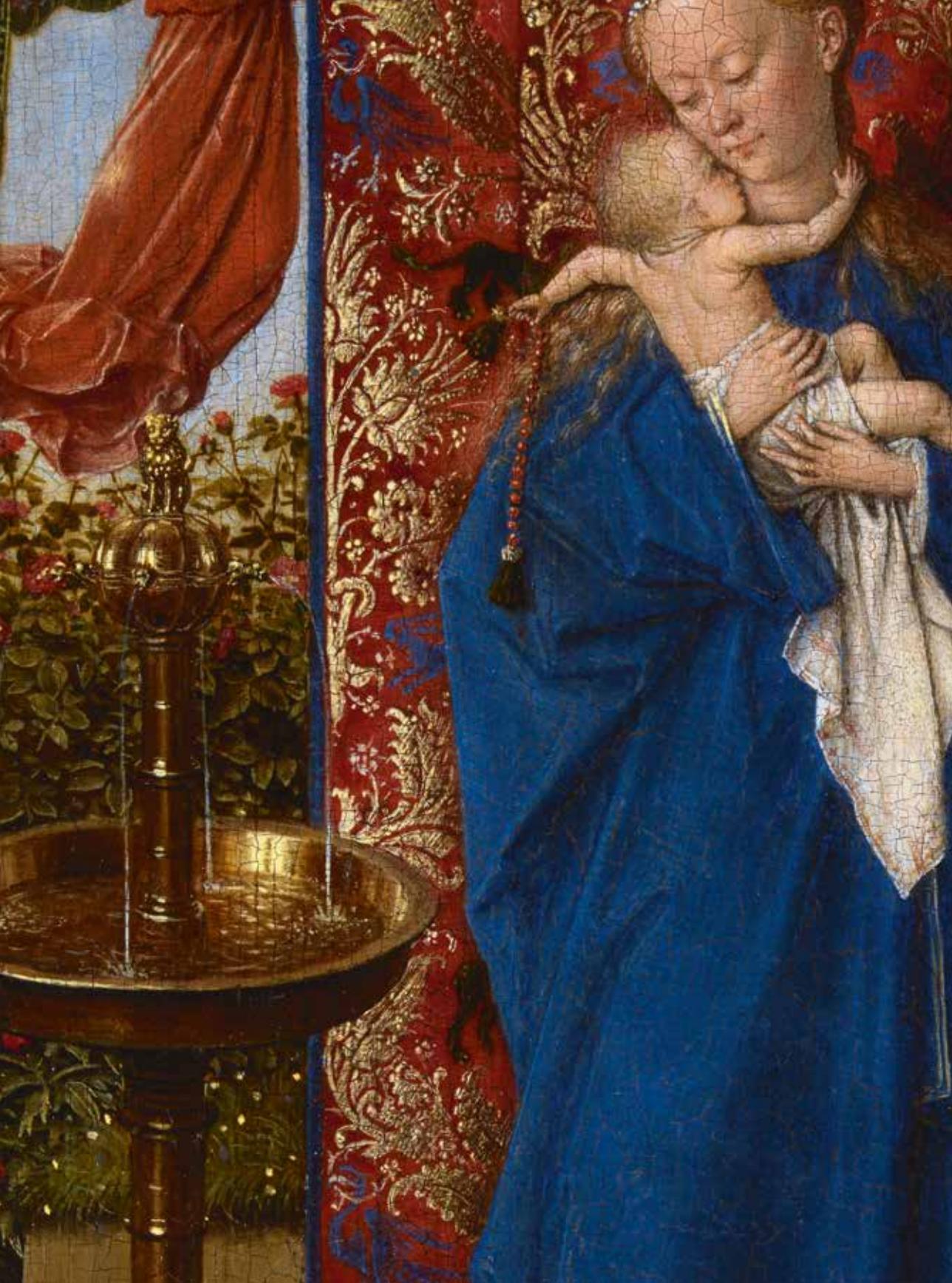


D'après Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, deuxième moitié du XVe siècle. [cat. 104]



Anonyme (Pays-Bas), *Fête champêtre à la cour de Philippe Le Bon*, vers 1550
(d'après un original de vers 1430). [cat. 56]





Van Eyck

Une Révolution optique

**Matthias Depoorter
Lieven Van Den Abeele**

Musée des Beaux-Arts Gand

Toutes les œuvres illustrées sont exposées.
Vous trouverez la liste complète des œuvres
exposées aux pages 99–102.

Introduction

Du 1er février au 30 avril 2020, le Musée des Beaux-Arts de Gand (MSK Gent) présente l'exposition *Van Eyck. Une Révolution optique*. Jamais auparavant le visiteur n'a approché d'aussi près la virtuosité de Jan van Eyck et n'a pu expérimenter aussi intensément la richesse du milieu artistique dans lequel l'artiste était actif. La « révolution optique » que le maître flamand a déclenchée il y a 600 ans continue encore aujourd'hui de fasciner et de susciter un respect mêlé d'humilité.

Le cœur de l'exposition est composé des huit panneaux du retable fermé de l'*Agneau mystique* de Jan et Hubert van Eyck. Entre 2012 et 2016, ces panneaux ont été restaurés au MSK par l'Institut royal du Patrimoine artistique. À titre tout à fait exceptionnel, ils sont exposés, ainsi que les représentations d'*Adam et Ève* qui n'ont pas encore été restaurées, comme des tableaux autonomes, en dehors de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, à hauteur du regard des visiteurs, de sorte que les splendides couleurs, les matières presque palpables et les superbes détails peuvent être admirés de tout près par tout le monde. Dans cette présentation unique, ils sont accompagnés de la moitié des œuvres de Van Eyck que nous connaissons.

Les résultats stupéfiants de la restauration qui, après enlèvement des anciennes couches de vernis et des passages surpeints au fil du temps, a fait apparaître le chef-d'œuvre original, nous font jeter un « regard » nouveau sur Van Eyck. L'étude dont s'est accompagnée la restauration a permis à son tour de mieux comprendre la technique révolutionnaire du peintre. Celle-ci est principalement marquée par le raffinement du médium qu'est la peinture à l'huile, qui lui a donné la possibilité de peindre les détails les plus infimes et de rendre les matières presque palpables. Grâce à la parfaite synchronisation de l'œil et de la main, il est parvenu à transformer ses plus fines observations en images fidèles à la réalité. Sa connaissance de la physique l'a rendu capable d'imiter les effets optiques de la lumière qui sont nécessaires pour accentuer l'expérience de l'espace dans son œuvre. Non seulement par le jeu de l'ombre et de la lumière, mais également par la façon dont la lumière se déplace dans l'espace, est absorbée entre les plis des vêtements, se reflète sur les cuirasses convexes et concaves et se fraie naturellement un chemin à travers les surfaces transparentes comme le verre et les pierres précieuses ou encore l'eau courante.

L'art de Van Eyck n'était pas seulement techniquement innovant, il était aussi érudit. Outre son programme théologique complexe, il renvoie aussi à l'Ancien et au Nouveau Testament, ainsi qu'à l'Antiquité. En sa qualité de *pictor doctus* ou artiste érudit, Van Eyck connaissait non seulement la géométrie et l'optique, mais il était aussi féru de lettres. Le fait qu'il soit l'un des premiers artistes à avoir signé ses œuvres témoigne d'une grande conscience de soi.

La carrière de Jan van Eyck est étroitement liée à la cour du duc de Bourgogne Philippe le Bon qui unifia nos régions pour en faire les Pays-Bas bourguignons. L'exposition ne s'intéresse pas seulement à la cour bourguignonne, mais accorde aussi beaucoup d'attention au monde urbain dans lequel vivait et travaillait Van Eyck. Il était fait de sa famille et de la corporation, du milieu artisanal et du circuit des hommes de métier mobiles, de l'économie florissante de villes comme Gand et Bruges et de nouveaux commanditaires issus de la bourgeoisie.

Les volets extérieurs de l'extraordinaire retable de l'*Agneau mystique* nous guident à travers l'exposition et servent aussi souvent d'introduction aux différents thèmes de celle-ci : « Pêché originel et Rédemption » avec *Adam et Ève*, « L'Espace », « Mère et Enfant », « La Parole de Dieu » avec l'*Annonciation*, « Architecture », « La Statue peinte » avec les saints Jean sculptés, « L'Individu » avec les portraits de Joos Vijd et son épouse Elisabeth Borluut, et « Le Portrait divin ». Le parcours oscille entre vues panoramiques et espaces contemplatifs clos, il évoque l'interaction entre le matériel et le spirituel, il zoome du macro- au microcosme et illustre l'évolution de la communauté médiévale à l'individu.

Pour inscrire la révolution optique de Van Eyck dans une perspective plus large, l'exposition rassemble, outre des œuvres du maître, des tableaux de contemporains italiens comme Fra Angelico, Pisanello, Masaccio et Benozzo Gozzoli, qui, au même moment à Florence, déclenchaient également une révolution picturale en utilisant la détrempe et la perspective mathématique.

Cathérine Verleysen
Directeur général par intérim
Musée des Beaux-Arts Gand

Johan De Smet
Chargé des expositions au Musée des
Beaux-Arts Gand et responsable du projet
Van Eyck. Une Révolution optique

1	Qui était Jan van Eyck ?	13
2	L'Héritage artistique de Van Eyck	15
3	L'Exposition	35
4	Péché originel et Rédemption	39
5	L'Espace	53
6	Saints dans un paysage	55
7	Mère et Enfant	57
8	La Parole de Dieu	59
9	Architecture	73
10	La Statue peinte	75
11	L'Individu	77
12	Le Portrait divin	79
	En guise de conclusion	97
	Bibliographie	98
	Œuvres exposées	99

Qui était Jan van Eyck ?

Nous ne savons presque rien de la vie d'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art occidental. La date et le lieu de naissance de Jan van Eyck (v. 1390–1441) sont inconnus. Le déroulement de sa jeunesse et de sa formation de peintre est enveloppé de brume. On suppose qu'il est né vers 1390. Il est issu d'une famille d'artistes et a un frère aîné, Hubert († 1426), et encore un autre frère et une sœur, Lambert et Margareta. Ils sont tous peintres originaires du Pays mosan. Ils viennent peut-être de la ville de Maaseik, qui se trouvait à l'époque dans la principauté de Liège. L'ouvrage de 1572 de Dominicus Lampsonius intitulé *Pictorum aliquot celebrum Germaniae inferioris effigies* (III, p. 2) se compose de portraits gravés des peintres des Pays-Bas. Tant Hubert que Jan van Eyck y sont représentés. Pour faire leur portrait, le graveur s'est basé sur deux personnages des *Juges intègres*, le panneau de l'*Adoration de l'Agneau mystique* volé en 1934. L'histoire selon laquelle les frères Van Eyck auraient peint leur effigie dans l'*Agneau mystique* a peut-être vu le jour au XVI^e siècle. Chez l'écrivain humaniste gantois Marcus van Vaernewijck (1518–1569), nous retrouvons cette séduisante histoire dans le livre *Die historie de Belgis*, publié en 1574. Le personnage de Jan porte un chaperon noir – un couvre-chef à la mode à l'époque – et est vêtu d'une robe noire bordée de fourrure, avec un chapelet rouge autour du cou.

À partir de 1422, on trouve trace de Jan van Eyck. Il travaille au Binnenhof à La Haye, où il est le peintre de la cour du duc Jean de Bavière-Straubing (1374–1425). Après le décès de son patron en 1425, Van Eyck revient aux Pays-Bas du Sud. Le 19 mai 1425, il est nommé peintre de la cour du duc de Bourgogne Philippe le Bon (1396–1467). Après un séjour à Lille, la capitale administrative des Pays-Bas bourguignons, Jan s'installe en 1431 à Bruges, où il fait l'acquisition d'une maison dans la Sint-Gillisnieuwstraat (l'actuelle Gouden-Handstraat). C'est probablement ici qu'était situé son atelier, où il travaillait avec plusieurs collaborateurs. Vers 1433, il épouse Margareta et, en 1434, leur premier

enfant est baptisé dans l'église Saint-Donatien de Bruges. Jan van Eyck meurt fin juin 1441, peut-être le 9 juillet. Son frère Lambert obtient le droit de faire inhumer au printemps 1442 la dépouille mortelle de Jan van Eyck dans l'église Saint-Donatien, ce qui est exceptionnel pour un peintre. Il ne subsiste aujourd'hui aucune trace de sa sépulture. L'église Saint-Donatien, qui devint à partir de 1559 la cathédrale de l'évêché de Bruges, fut rasée en 1799 sous le régime français. La fille de Jan, Livina, entre en 1449 au couvent Sainte-Agnès à Maaseik. En 1444, Margareta van Eyck quitte la maison de la Sint-Gillisnieuwstraat à Bruges. L'atelier de peinture est manifestement encore resté actif pendant quelques années après la mort du maître.

Si Jan van Eyck est un personnage énigmatique et presque insaisissable tant les données biographiques à son sujet sont maigres, son frère aîné Hubert demeure quant à lui pratiquement un mystère complet. De très rares documents d'archives indiquent qu'Hubert a été actif à Gand. La source d'information principale est un quatrain : les quatre vers en latin inscrits sur les cadres du registre inférieur des volets extérieurs de l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Le quatrain nous apprend que l'*Agneau mystique* a été inauguré le 6 mai 1432 et qu'il a été réalisé pour le patricien Joos Vijd. Il se trouve dans la chapelle du couple Vijd-Borluut dans l'église Saint-Jean (actuellement cathédrale Saint-Bavon) à Gand. Le quatrain commence par la fameuse phrase dans laquelle Hubert est présenté comme le plus grand peintre de tous les temps. Il a commencé à peindre le tableau et Jan, qui venait après lui dans l'ordre de préséance, a terminé l'œuvre avec l'aide des collaborateurs de son atelier. L'authenticité de l'inscription fait polémique depuis la redécouverte en 1823, principalement parce qu'on ne connaît aucune œuvre signée d'Hubert et que sa contribution précise à l'*Agneau mystique* est difficile à établir. La récente restauration a permis de confirmer que le quatrain fait partie de la peinture originale des cadres. Que Jan soit seulement cité

comme « numéro deux dans l'art de peindre » dans l'inscription s'explique peut-être par le déroulement de sa carrière artistique, puisque ses chefs-d'œuvre connus ont seulement vu le jour entre 1432 et son décès en 1441. Le respect dû au peintre défunt Hubert joue peut-être aussi un rôle. Hubert décède le 18 septembre 1426, bien avant l'achèvement de l'*Agneau mystique*. D'après ce qu'on dit, sa dalle funéraire (conservée à l'abbaye Saint-Bavon, Gand) se trouvait dans le sol de la chapelle Vijd, devant l'*Agneau mystique*.

Le monde de Jan van Eyck

Ce n'est pas un hasard si la révolution optique que Jan van Eyck déclenche en peinture a lieu dans les Pays-Bas bourguignons. Au XVe siècle, c'est la région la plus urbanisée au nord des Alpes, une région où le commerce et l'industrie prospèrent. Le drap flamand est depuis le XIe siècle le moteur de cette prospérité économique. Gand (III, p. 3) et Bruges, les villes auxquelles tant Hubert que Jan sont le plus souvent associés, sont d'authentiques métropoles au XVe siècle, qui comptent respectivement 60.000 et 40.000 habitants. La présence de capital alimente la demande d'art et de produits de luxe. Ce réseau de production, commerce, consommation et échanges culturels favorise le développement d'un environnement créatif dans lequel les arts fleurissent et où les innovations spectaculaires de Van Eyck sont accueillies avec enthousiasme.

Les contrées urbanisées dans lesquelles Jan van Eyck vit et travaille sont unifiées politiquement par les ducs de Bourgogne pour former ce que nous appelons aujourd'hui les Pays-Bas bourguignons. Lorsque le comte de Flandre Louis de Male (au pouvoir de 1346 à 1384) meurt en 1384, sa fille Marguerite devient l'héritière de cette région économiquement florissante. Elle épouse en 1369 le duc de Bourgogne Philippe le Hardi (1342-1404), fils du roi de France Jean II le Bon (1319-1364) de la maison de Valois. La Bourgogne et la Flandre se trouvent ainsi alliées. C'est surtout leur petit-fils, Philippe le Bon (III, p. 4), qui étend sensiblement le territoire. Sous le fils de Philippe le Bon, Charles le Téméraire (1433-1477), la sphère d'influence des Pays-Bas bourguignons s'étend presque sans interruption du nord des Pays-Bas jusque dans le sud de la Bourgogne.

Entre cour et ville

Bien que nous n'ayons pas d'informations sur ses années de formation en tant que peintre,

il est pratiquement certain que Jan van Eyck a été apprenti au sein d'une organisation de type corporatif dans une ville du Pays mosan. Son milieu est le réseau urbain des artisans hautement qualifiés. Les corporations, telles que les guildes, auxquelles les peintres s'inscrivent, exercent un contrôle rigoureux de la qualité des matières premières utilisées et assurent une excellente formation à leurs membres. C'est ainsi notamment que le simple fait qu'un tableau provienne des Pays-Bas devient une sorte de label de qualité. Après ses années de formation, le parcours de Van Eyck l'amène à occuper une position importante à la cour (III, p. 5). La convergence des influences de la cour, de la ville et des corporations – qui n'étaient pas des mondes séparés à l'époque – a profondément influencé Van Eyck en tant qu'artiste.

Tant lorsqu'il séjourne à La Haye que lorsqu'il accompagne la cour itinérante de Philippe le Bon, Jan van Eyck porte le titre de « valet de chambre ». Il évolue dès lors dans les plus hautes sphères, est un peintre très apprécié à la cour et est bien payé pour son travail. Son patron Philippe le Bon y veille même personnellement. Lorsqu'en 1435, la Chambre des Comptes de Lille hésite à verser à Jan van Eyck son salaire annuel, le duc insiste dans une lettre pour que le paiement en question soit réglé au plus vite, car, selon lui, son peintre préféré est irremplaçable. La confiance qu'a Philippe le Bon en Van Eyck transparait également dans les différents voyages diplomatiques qu'il lui confie, vers des destinations lointaines parfois, dont le lieu est expressément tenu secret. Le voyage à propos duquel nous sommes le mieux informés débute le 19 octobre 1428, jour où Van Eyck part pour le Portugal avec une délégation bourguignonne. La compagnie se rend en bateau jusqu'à la côte anglaise puis, de là, met le cap sur le Portugal. En prévision du mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal, Van Eyck peint probablement sur place deux portraits de la future mariée, qui sont envoyés au duc, l'un par voie de terre, l'autre par voie de mer. Comme Philippe n'a pas fait le voyage avec eux, la compagnie doit attendre le contrat de mariage signé par le duc. Pendant ce temps, ils explorent la péninsule ibérique. Van Eyck les accompagne peut-être lors d'un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle et il assiste probablement à des rencontres entre le roi Jean II de Castille et Mohammed, roi de Grenade.

Comme une comète sortie du néant

De manière générale, un grand mouvement dynamique s'empare de toute la production artistique européenne au XVe siècle. Le portrait, par exemple, n'est plus réservé aux seuls souverains et membres de la noblesse. À partir du milieu du XVe siècle surtout, on voit se développer un marché des objets d'art, lesquels sont désormais achetés par une plus grande frange de la société. L'art n'est plus exclusivement chrétien ou courtois, mais se fait aussi bourgeois. Et l'artiste, Van Eyck en tête, sort de plus en plus de l'anonymat.

Il est clair que l'œuvre de quelqu'un est toujours précédée de toute une tradition artistique et que cette personne est dans une certaine mesure tributaire de ses prédécesseurs. Néanmoins, les tableaux de Van Eyck sont à tel point révolutionnaires que la différence entre la peinture sur panneau des environs de 1400 et la sienne est énorme. C'est la raison pour laquelle on dit parfois qu'il est apparu comme une comète sortie du néant. Cela s'explique en partie par le fait que nous n'avons pas conservé grand-chose de la peinture sur panneau des Pays-Bas avant Van Eyck, et qu'il n'y a donc que peu de matériau de comparaison. Mais même si nous tenons compte de ce facteur, il est indéniable que c'est surtout l'aspect réaliste de ses œuvres qui se situe à des années-lumière de l'art de ses prédécesseurs.

La clé de l'art de Van Eyck est sa maîtrise et son perfectionnement de la technique de la peinture à l'huile. Aucun de ses prédécesseurs ne peut rivaliser avec lui sur ce plan. Avant lui, il était d'usage de recourir à la feuille d'or pour donner un éclat doré à certains objets. Van Eyck, en revanche, imite l'or à la perfection, et par extension n'importe quelle matière et n'importe quelle texture. En outre, son art repose tellement sur l'observation de la réalité qu'on dirait qu'il regarde celle-ci avec d'autres yeux que ses prédécesseurs. Les portraits n'ont d'ailleurs jamais été aussi fidèles que

chez Van Eyck. Ce qui fait dire à l'humaniste italien Bartolomeo Fazio (v. 1400/10–1457) qu'il ne leur manque que le souffle. Sa peinture de phénomènes naturels comme les nuages ou la lune ou encore l'eau jaillissant d'une fontaine est sans précédent (III, p. 8). Ce n'est pas la réalité complète qu'il peint fidèlement, mais seulement des parties de celle-ci, qu'il intègre dans un concept inexistant qui est sa propre création. Van Eyck ne veut d'ailleurs pas seulement imiter, mais il veut créer des illusions. Les portraits du couple Joos Vijd et Elisabeth Borluut, les commanditaires de l'*Agneau mystique*, et les figures sculptées de saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sur l'*Agneau mystique* semblent tellement vrais que c'est comme si ces personnages se trouvaient réellement dans des niches peu profondes. Avec ce genre d'effets en trompe-l'œil, Van Eyck semble concurrencer la réalité elle-même. Van Eyck combine par ailleurs un talent pour la représentation de minuscules détails avec une habileté à peindre des vues panoramiques. Ce qui fait dire à l'historien de l'art Erwin Panofsky (1892–1968) que l'œil du maître fonctionne à la fois comme un microscope et comme un télescope. Ses vastes paysages à l'arrière-plan comme ses scènes dans des intérieurs bourgeois ou des églises sont en rupture avec le passé.

La restauration de l'Adoration de l'Agneau mystique

Les contemporains de Jan van Eyck sont profondément impressionnés par sa nouvelle peinture. Dans ce contexte, l'humaniste et peintre gantois Lucas d'Heere (1534–1584) écrit dans son ode à l'*Agneau mystique*, plus d'un siècle après l'achèvement du retable : « Ce sont des miroirs, et pas des scènes peintes [...] ». Pour la première fois dans la peinture, des parties de la réalité prennent forme d'une façon tout à fait nouvelle et tellement vraie ! L'*Adoration de l'Agneau mystique* joue ici un rôle crucial. C'est la plus grande et la plus importante œuvre des frères Van Eyck qui soit

parvenue jusqu'à nous. L'impact du polyptyque sur la peinture occidentale est colossal. Tous les acquis de la révolution optique de Jan van Eyck se sont cristallisés dans son chef-d'œuvre et, pour la première fois de l'histoire, les volets extérieurs de celui-ci, accompagnés des panneaux d'*Adam* et *Ève*, sont au cœur d'une exposition.

La possibilité de consacrer une exposition à la révolution optique de Van Eyck est étroitement liée à la restauration de l'*Agneau mystique*, qui se déroule depuis 2012 au Musée des Beaux-Arts de Gand et est effectuée par l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA). La mission principale des restaurateurs a consisté à retirer les couches de vernis jaunies et à réfixer les pigments là où il y avait des soulèvements. C'est seulement à l'issue du patient travail d'enlèvement des différentes couches de vernis qu'il s'est avéré que de grandes parties de la surface du retable avaient été surpeintes, divers indices donnant à penser que l'opération s'était très probablement déroulée au XVI^e siècle. Van Vaernewijck a en effet écrit que les peintres Lancelot Blondeel (1498–1561) et Jan van Scorel (1495–1562) avaient pris en main le polyptyque en 1550. Peut-être ont-ils, pendant leur intervention de restauration, surpeint des portions importantes avec des couches de peinture couvrante. Pendant longtemps, la peinture eyckienne et son extrême acuité ont ainsi échappé à notre regard, de sorte que la révolution optique de Van Eyck est demeurée cachée.

Armés de compresses, de cotons-tiges, de scalpels et d'un microscope stéréoscopique, les restaurateurs de l'IRPA ont patiemment ôté les surpeints. À l'issue de cette intervention qui a nécessité de nombreuses heures de travail, les volets extérieurs de l'*Agneau mystique* brillent à nouveau du même éclat que jadis, et la révolution optique de Van Eyck est comme remise à l'honneur. La palette de couleurs retrouvée, le jeu de l'ombre et de la lumière, l'espace complexe dans lequel se déroule l'*Annonciation*, l'imitation de la pierre des deux saints Jean et la qualité sculpturale des drapés ne sont que quelques exemples du génie de Van Eyck. Exemples auxquels il faut ajouter tous les détails qui se cachaient sous les surpeints, comme les toiles d'araignées dans le coin de la niche derrière Joos Vijd, qui sont restées à l'abri des regards pendant des siècles.

Une révolution optique

La révolution optique de Jan van Eyck revêt trois facettes : sa technique de la peinture à

l'huile, son observation du monde et sa peinture des phénomènes optiques provoqués par la lumière. Au sens large, l'optique fait référence à la façon dont nous observons les choses et, au sens étroit, il s'agit de l'optique, c'est-à-dire l'étude de l'action de la lumière. Les deux lectures du mot sont présentes dans l'œuvre de Van Eyck, mais pour pouvoir peindre ses effets optiques, le maître a d'abord dû trouver une manière de les mettre concrètement en œuvre. À vrai dire, la peinture à l'huile était un médium peu pratique avant Van Eyck, jusqu'au jour où on y a ajouté des siccatifs pour raccourcir le temps de séchage. La peinture à l'huile est ainsi devenue plus facilement manipulable. C'est exactement ce que fait Van Eyck, et c'est ce qui a peu à peu donné une connotation légendaire à sa pratique de la peinture à l'huile. Le Toscan Giorgio Vasari (1511–1574), lui-même peintre, publie en 1550 un livre avec des biographies d'artistes. Bien qu'il s'agisse surtout des artistes italiens, Van Eyck est aussi mentionné. Vasari lui attribue carrément l'invention de la peinture à l'huile. Le mythe du génie Jan van Eyck est né. Le peintre et biographe d'artistes Karel van Mander (1548–1606) fait de même dans son *Schilder-Boeck* ou *Livre des Peintres* de 1604, et par la suite on entretient la légende. C'est seulement à la fin du XVIII^e siècle que, grâce à la découverte d'une version d'un manuscrit du XII^e siècle, nous acquérons la certitude que la peinture à l'huile était déjà utilisée avant Van Eyck.

La technique à l'huile fortement améliorée par Van Eyck inspire des peintres partout en Europe. En Italie, on travaille à l'époque de Van Eyck selon la technique de la détrempe à l'œuf, où les pigments sont liés avec du jaune d'œuf. Même si ces peintres peignent indubitablement des chefs-d'œuvre, ils n'arrivent pas à égaler, avec la détrempe à l'œuf, la splendeur chromatique ou l'illusionnisme de Van Eyck. Perfectionner le médium est une chose, mais cela ne veut pas encore dire qu'on peint comme Jan van Eyck. Aujourd'hui encore, les historiens de l'art se cassent la tête pour percer le secret de la virtuosité de Van Eyck. Une des techniques qu'il utilise est le glacis, qui consiste à appliquer les unes au-dessus des autres de multiples couches de peinture translucide, pour que les couleurs acquièrent davantage de profondeur et d'intensité. Le glacis confère aux tableaux une luminosité particulière, comme si les couleurs s'illuminaient.

et dominator in terra



S. Ipheta







Atelier tournaisien, *Scènes de la Passion du Christ : Le Portement de croix, la Crucifixion et la Résurrection*, vers 1445-55. [cat. 109]





Michiel Coxcie, *Les Juges intègres* et *Les Chevaliers du Christ*, 1557–58,
Copies d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. [cat. 68 et 66]
Michiel Coxcie, *Les Chevaliers du Christ* (détail). [cat. 66]





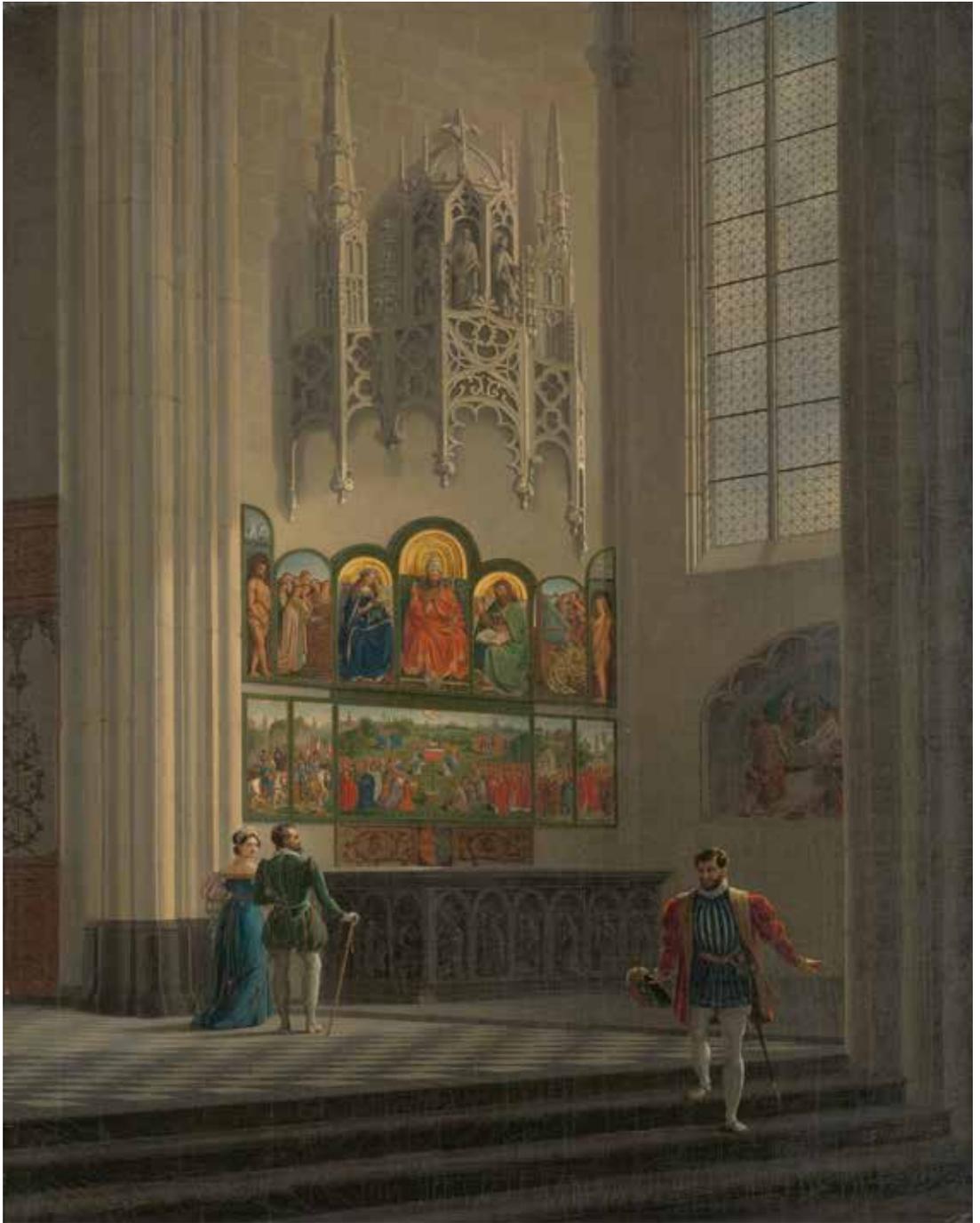
Attribué à Willem van den Broecke (Paludanus), *Portrait en buste de Jan van Eyck*, vers 1545–54. [cat. 102]



14.

COLOR OLIVI.
Colorem olivæ commodum pictoribus, Invenit insignis magister Eyckius.





Pierre-François de Noter, *La Chapelle Vijd avec l'Adoration de l'Agneau mystique dans l'église Saint-Jean à Gand*, 1829. [cat. 75]









Hubert et Jan van Eyck, *Adam* (détail). [cat. 1]

Hubert et Jan van Eyck, *Adam et Ève*. Volets intérieurs de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, 1432. [cat. 1 et 2]



Optique

L'observation minutieuse du monde et la peine que Van Eyck se donne pour représenter le résultat de cette observation sont inédites. Le profond intérêt de Van Eyck pour la peinture de la lumière qui transparaît dans cette observation est un élément crucial de sa révolution optique. Personnages, objets usuels ou intérieurs acquièrent une forme tridimensionnelle grâce à la lumière qui brille sur eux ou à l'absence de lumière dans les zones d'ombre. Les deux saints Jean, qui sont des sculptures peintes sur des socles, semblent être des saints en pierre parfaitement tangibles, précisément sous l'effet du jeu extrêmement poussé de la lumière et de l'ombre qui façonne leur visage et leurs vêtements. Mais l'ombre d'un personnage ou d'un objet qui se détache sur l'arrière-plan est aussi une nouveauté. L'ombre de l'aile de l'archange Gabriel dans *l'Annonciation* de *l'Agneau mystique* est ainsi clairement observable sur le mur derrière lui. La lumière qui éclaire l'ange vient du côté droit et se prolonge avec cohérence sur tous les volets extérieurs, avec des ombres qui sont correctement rendues (III, p. 7).

La régie lumière de Van Eyck est tout simplement géniale, et il franchit même encore une étape supplémentaire. L'hypothèse est que le peintre ne se base pas seulement sur l'observation directe et la représentation picturale du monde, mais qu'il dispose aussi de connaissances sur l'action de la lumière. En d'autres termes, il accumule les connaissances non seulement pratiques, mais aussi théoriques, pour reproduire les effets de la lumière. Il faut bien se rendre compte qu'à l'époque, un éclairage constant est impossible dans un atelier d'artiste, parce que le peintre est dépendant de la lumière du jour ou de bougies vacillantes. La peinture des effets optiques de la lumière tels que la réflexion, l'absorption et la réfraction de la lumière sur les innombrables pierres précieuses qui figurent dans *l'Agneau mystique* semble une tâche impossible sans lumière constante. Au moindre changement des conditions d'éclairage, les caractéristiques optiques changent également. Et c'est précisément ce que Van Eyck fait : il peint l'éclairage réel dans la chapelle Vijd, le lieu où *l'Agneau mystique* a été installé une fois achevé. On dirait ainsi que les volets extérieurs sont réellement éclairés par la lumière qui pénètre dans la chapelle par la droite, et ce avec une cohérence et une précision qui, à une époque où l'éclairage artificiel n'existait pas, sont extrêmement réalistes.

Comment Jan van Eyck s'y prend-il donc ? À son époque, le traité d'optique du mathématicien, astronome et physicien arabe Alhazen (v. 965- v. 1040) a déjà été traduit en latin sous le titre *De Aspectibus* et est donc déjà connu en Europe. Il est toutefois plus probable que Van Eyck ait consulté une autre source, à savoir l'ouvrage *Perspectiva Communis* (v. 1280) de John Peckham (v. 1230–1292), principal texte sur l'optique utilisé dans les universités à l'époque. Le texte de Peckham est plus compréhensible, plus court et par conséquent plus approprié comme première introduction au sujet que les textes longs et complexes d'Alhazen. Il suffit que Van Eyck ait pris connaissance des principes de l'éclairage, des ombres portées et de phénomènes lumineux plus complexes comme les réflexions, les distorsions ou la notion de point focal. En d'autres termes, Van Eyck dispose non seulement d'une technique incomparable, mais peut-être aussi d'une méthode et d'un savoir rationalisés sur la façon dont la lumière agit dans la réalité.

Un artiste érudit

Comment Jan van Eyck en vient-il à peindre de cette manière ? On peut déduire de son œuvre, de sa position de peintre de la cour, de ses voyages diplomatiques et du respect que le duc Philippe le Bon lui témoigne que Van Eyck était une personnalité aux yeux de ses contemporains. Cela est confirmé par le fait qu'il signe ses œuvres, chose encore très inhabituelle à l'époque. Nous retrouvons sa signature sur les tableaux dont le cadre est resté intact (III, pp. 67, 107), cadre qui, pour le peintre, fait indissociablement partie de l'œuvre. En plus, il a sa propre devise : ALC IXH XAN, ou « Als ich can », qu'il appose dans certains cas sur le cadre et qui veut dire quelque chose comme : « Je m'efforce de peindre du mieux que je peux. » Tout ceci témoigne d'un degré de conscience de soi remarquable pour un peintre à cette époque. Mais cette conscience de soi n'est pas en contradiction avec l'humilité de l'artisan et du chrétien qui s'exprime en même temps dans cette devise.

L'art de Van Eyck laisse transparaître une certaine érudition. Le programme iconographique de *l'Adoration de l'Agneau mystique*, avec ses références à l'Ancien et au Nouveau Testament, à l'Antiquité et à d'autres sources théologiques, est d'une telle complexité qu'on suppose que des conseillers l'ont assisté. Outre sa connaissance de l'optique, le lien peut également être établi avec la littérature

antique et les débats sur l'art de l'époque. Dans le livre *De viris illustribus* de 1456 de l'humaniste et historiographe Bartolomeo Fazio, attaché à la cour napolitaine d'Alphonse V d'Aragon, l'auteur encense toutes sortes de personnages, parmi lesquels figurent en tout et pour tout quatre peintres. Outre Rogier van der Weyden (1400–1464), Pisanello (v. 1395–v. 1455) et Gentile da Fabriano (1370–1427), Jan van Eyck est celui qui est le plus couvert de louanges. Fazio écrit que Van Eyck connaît la géométrie et qu'il n'est « pas peu féru de lettres ». Les inscriptions sur les cadres de ses tableaux laissent supposer qu'il maîtrise jusqu'à un certain point le latin et qu'il a peut-être aussi quelque connaissance du grec.

Fazio signale également que Van Eyck connaît Pline l'Ancien (24–79 apr. J.-C.) et d'autres auteurs de l'Antiquité. À la cour, il a en effet accès à des bibliothèques et il rencontre des intellectuels avec qui il peut converser à propos de ses lectures. De plus, des recueils de morceaux choisis et des abrégés en langue vulgaire sont également à sa disposition. La mention faite par Fazio de la connaissance qu'a Van Eyck de Pline l'Ancien et d'autres auteurs antiques passe souvent pour un anachronisme humaniste et n'est par conséquent pas vraiment prise au sérieux. Il est cependant impossible de vérifier à quel point les rapports entre le texte antique et l'intégration, délibérée ou non, de celui-ci par Van Eyck dans son travail sont concrets. S'agit-il d'une influence directe ou d'un parallèle fortuit ? Il est néanmoins tout à fait plausible qu'il fasse volontairement référence à des sources antiques pour défier intellectuellement ses contemporains érudits. D'une version du *Naturalis Historia* de Pline, on ne trouve pas directement trace dans la bibliothèque des ducs de Bourgogne, si ce n'est l'exemplaire enluminé dans la bibliothèque du duc Jean de Berry (1340–1416), un grand-oncle de Philippe le Bon. C'est notamment l'évocation par Pline du réalisme et de l'illusionnisme dans les œuvres d'Apelle (v. 375/370–fin IV^e siècle av. J.-C.) qui présente des points de convergence avec l'œuvre de Jan van Eyck. Aucun tableau d'Apelle n'est parvenu jusqu'à nous, mais le personnage a pris des allures de légende. Il était peintre à la cour d'Alexandre le Grand (356–323 av. J.-C.), ce qui suggère un parallèle supplémentaire avec le milieu de Van Eyck. Il est de notoriété publique que Philippe le Bon légitimait son pouvoir en se présentant comme un descendant direct d'Alexandre le Grand, qui figure d'ailleurs sur des tapisseries

et dans des manuscrits enluminés que le duc commande. Il semble dès lors plausible que Jan van Eyck se soit identifié à son tour à son illustre prédécesseur Apelle. Van Mander écrit en 1604 : « [...] et le comte prenait plaisir à l'avoir près de lui, comme Alexandre le Grand chérissait l'illustre Apelle ».

Pline signale par exemple que les portraits d'Apelle sont tellement fidèles à la réalité que des experts peuvent évaluer l'âge des personnes représentées, ou même prédire l'année de leur mort. On pourrait dire à peu près la même chose des portraits de Vijd et Borluut. D'après ce qu'on dit, Apelle peint de façon tellement réaliste que les chevaux hennissent en voyant leurs congénères peints. Est-ce un hasard si Van Eyck peint des chevaux incroyablement réalistes sur la face intérieure de l'*Agneau mystique* ? Le portrait d'Alexandre le Grand réalisé par Apelle pour le temple d'Artémis à Éphèse aurait été tellement suggestif que l'éclair qu'Alexandre tenait à la main semblait sortir du tableau. Voyez comment Van Eyck fait à peu près la même chose dans son *Diptyque de l'Annonciation*. Ou comment, dans l'*Agneau mystique*, le marque-page dans le livre du prophète Michée sort pratiquement du tableau (III, p. 17). Idem pour un des pieds d'Adam (III, p. 32), qui a été peint par-dessus le cadre. D'après ce qu'on dit, l'*Aphrodite* d'Apelle resta inachevée et recueillit pourtant peut-être encore plus de louanges que ses œuvres achevées. C'est une anecdote qui, sans le vouloir, fait penser à la *Sainte Barbe* de Van Eyck, qui se présente comme achevée vu la présence du cadre avec une inscription, mais qui est uniquement faite d'un dessin sous-jacent (III, p. 18). Le parallèle entre la découverte faite par Apelle d'un type spécial de vernis fin qui donne un éclat particulier à ses couleurs et la propre contribution de Van Eyck à la technique de la peinture à l'huile est plus que frappant. Ce ne sont là que quelques-uns des points communs entre les deux peintres.

Le parallèle entre Apelle et Van Eyck et Van Eyck en tant que *pictor doctus*, ou artiste érudit, est encore fait par des auteurs du XVI^e siècle, qui étalent ainsi leur propre érudition. Lucas d'Heere surnomme Van Eyck « l'Apelle flamand » et Van Vaernewijck écrit que l'*Agneau mystique* ne le cède en rien aux œuvres d'Apelle et d'autres peintres de la Grèce antique. Il répète que Van Eyck est érudit et connaît les mathématiques et la géométrie.

Introduction

L'exposition *Van Eyck. Une Révolution optique* se veut une évocation du monde dans lequel vit Jan van Eyck. Elle aborde l'artiste au départ des rapports sociaux dans lesquels nous pouvons situer Van Eyck, qui appartenait lui-même à la classe moyenne supérieure. Elle le fait en s'intéressant à son environnement et sa famille, la cour de Bourgogne, la corporation, le milieu des artisans et les réseaux à l'intérieur desquels ces hommes de métier mobiles circulent, l'industrie urbaine et les nouveaux commanditaires. Des fragments d'archives nous permettent de trouver des traces du personnage Jan van Eyck dans le temps et dans l'espace, tandis que des objets d'art illustrent le luxe à la cour de Philippe le Bon. Après avoir croqué le climat créatif dans lequel il prospère, l'exposition s'intéresse à la création du mythe autour de l'« inventeur » de la peinture à l'huile. Nous découvrons ainsi la perception de l'artiste érudit et de sa révolution optique au XVI^e siècle, mais nous voyons aussi quel regard on portait sur Van Eyck au XIX^e et au début du XX^e siècle.

Les volets extérieurs de l'*Adoration de l'Agneau mystique* constituent le cœur et le fil rouge de l'exposition. Ils sont exposés séparément de manière à mettre en lumière les principaux thèmes de l'œuvre de Jan van Eyck. Ils côtoient d'autres tableaux du maître, des œuvres de l'atelier Van Eyck, des répliques contemporaines et des interprétations de la fin du XVe et du début du XVI^e siècle. Pour esquisser le contexte artistique de la première moitié du XVe siècle dans les Pays-Bas bourguignons, avec son réseau d'échanges et d'interactions, l'exposition présente des œuvres relevant de diverses disciplines artistiques telles que des miniatures, des dessins, des sculptures et des tapisseries.

Pour situer la révolution optique de Van Eyck dans une perspective plus large, l'exposition la compare à la révolution picturale qui a lieu à la même époque en Toscane, et plus particulièrement à Florence. À cette fin,

les tableaux de Van Eyck sont exposés à côté de ceux de ses collègues italiens les plus renommés, comme Fra Angelico (1387-1455), Pisanello, Masaccio (1401-1428) et Benozzo Gozzoli (v. 1421-1497).

Après la partie introductive, l'œuvre de Van Eyck et l'influence qu'elle a exercée sont évoquées à partir de plusieurs thèmes. Il s'agit successivement de : « Péché originel et Rédemption », « L'Espace » (scindé en plusieurs parties : les vues de ville, les scènes d'intérieur et les saints dans un paysage), « Mère et Enfant », « La Parole de Dieu », « Architecture », « La Statue peinte », « L'Individu » et « Le Portrait divin ». C'est un parcours qui oscille entre vues panoramiques et espaces contemplatifs clos, entre faste du monde visible et intériorité des portraits, passant du macro- au microcosme, du monde médiéval à l'individu, du général au spécifique.

Contexte historique

Jan van Eyck est comme tout le monde un enfant de son temps, dans le sens où le déploiement de ses talents coïncide avec la réorientation et la diversification de l'industrie urbaine des Pays-Bas au XIVE et au XVe siècle. L'espace de vie au sens large qui constitue les frontières politiques, sociales et culturelles de l'univers de Van Eyck, ce sont les régions urbanisées, politiquement unifiées de son vivant pour former ce que nous appelons aujourd'hui les Pays-Bas bourguignons. Lorsque le duc Philippe le Bon unifie les Pays-Bas dans les années 1430, ces contrées comptent environ deux millions d'habitants. Les Pays-Bas bourguignons constituent à leur tour une partie de la région économique et culturelle qui se situe entre Paris et la Rhénanie, et à une échelle plus grande encore une partie de la ceinture de villes qui s'étend à travers l'Europe du nord de l'Italie jusqu'au sud de l'Angleterre. Le monde de Van Eyck est aussi polyglotte. Il parle un ensemble de langues qui vont du dialecte mosan du peintre, plutôt apparenté à l'allemand qu'à la version brugeoise du moyen

néerlandais, jusqu'au français picard d'Arras ou de Tournai.

L'intérêt que Philippe le Bon porte aux Pays-Bas est déterminant. Son grand-père Philippe le Hardi et son père Jean sans Peur s'orientent principalement vers la France, et passent le plus clair de leur temps à Paris. Philippe le Bon a une prédilection pour ses résidences de Lille, Hesdin, Arras, Valenciennes, Gand et Bruges. Sous son règne, Malines et Bruxelles gagnent également en importance. La cour de Bourgogne fait des va-et-vient entre ces différents lieux, avec des centaines de personnes qui veulent se trouver dans la sphère d'influence du duc. L'art est d'une importance cruciale à la cour de Philippe le Bon. Le duc et son entourage ont un faible pour les manuscrits enluminés, les pièces d'orfèvrerie et les tapisseries. Au XVe siècle, la tapisserie devient une des activités artisanales les plus prospères aux Pays-Bas (III, pp. 20-21). Les ateliers de Tournai et Bruxelles livrent leurs plus belles et luxueuses tapisseries tant à des papes et des évêques qu'aux principales cours d'Europe. Vu la longueur du processus de production, la préciosité des matières utilisées et les dimensions souvent imposantes, la tapisserie était au sommet de la hiérarchie des œuvres d'art précieuses. Les tapisseries avaient une fonction non seulement esthétique, mais aussi pratique : ellesisolaient les pièces du froid. En dépit de leur qualité et de la finesse de leur exécution, beaucoup de tapisseries du XVe siècle ont disparu. Mais plus encore que le mécénat artistique de Philippe le Bon, c'est sa cour elle-même qui est importante, car les membres de celle-ci se livrent une rude concurrence sociale : c'est à qui consommera le plus de biens culturels. C'est ce qu'on appelle la *magnificence*, l'étalage de faste et de luxe à la cour de Bourgogne. Plus on acquiert de biens culturels, plus on gagne en prestige et plus on grimpe dans l'échelle sociale. Les membres de la haute noblesse et les fonctionnaires issus de la petite noblesse ou de la bourgeoisie se mêlent aussi à cette compétition. La cour de Bourgogne éclipse ainsi les autres cours royales et princières et donne le ton à l'échelle internationale, avec un train de vie d'un faste inouï qui égale celui des rois ou de l'empereur germanique.

Outre la cour, le contexte urbain est aussi déterminant pour l'art de Van Eyck, en particulier l'affiliation à la corporation. La plupart du temps, les artistes partagent une corporation avec d'autres artisans, ce qui indique

l'existence d'un maillage artistique étroit au sein duquel des échanges se font. Les sculpteurs font souvent partie des guildes des menuisiers, maçons ou tailleurs de pierre, et à certains endroits ils partagent leur métier avec celui des peintres. À Bruges, la corporation des « faiseurs d'images et selliers » rassemble, outre les fabricants de selles et les peintres sur panneau, également les peintres qui travaillent avec des miroirs ou de la toile, les fabricants d'armures et les maîtres verriers. Ailleurs, les peintres sont membres de la même corporation que les orfèvres et les bijoutiers.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la croissance économique et la rapide urbanisation de la région sont le moteur de l'essor des arts, et favorisent le jeu de l'offre et la demande. Tout n'est pas rose pour autant à cette époque. Pendant les beaux jours de la carrière de Van Eyck, Bruges se retrouve entre 1435 et 1440 en pleine crise économique et politique. L'Angleterre envahit la Flandre. La Hanse germanique boycotte la Flandre, et les classes populaires, rejointes par une partie des élites brugeoises, se révoltent en 1436 contre Philippe le Bon. Le soulèvement dure jusqu'au début 1438, tandis que la peste se déclare et que règne la famine.

Si, au début du XVe siècle, Bruges est le centre culturel des Pays-Bas bourguignons, Gand quant à elle est supérieure tant politiquement qu'économiquement. Gand n'est alors pas seulement le plus grand centre de production de l'Europe médiévale, c'est aussi une ville qui se situe sur la route commerciale très fréquentée qui relie Cologne à Bruges, Tournai et Arras. En important et en exportant des matières premières et des produits finis, les principaux ports en liaison avec la mer du Nord, la mer Baltique et la Méditerranée jouent un rôle crucial dans le développement de la nouvelle production culturelle. Les relations commerciales internationales et la haute conjoncture économique vont de pair avec la prospérité culturelle et ici le secteur industriel des produits de luxe joue un rôle de plus en plus important à cet égard.

Outre des miniatures, des objets décoratifs, des tapisseries et du drap de qualité supérieure, il s'y négocie des articles de cuir raffiné et des armes luxueusement ouvragées, des produits exotiques tels que des épices, des agrumes, de la soie, des pierres précieuses, des tapis et de la céramique. Les tapis de la Méditerranée et d'Orient, les carreaux, les vêtements et les autres objets qui figurent dans les

tableaux de Van Eyck témoignent d'une grande familiarité avec ces produits de luxe. Dans plusieurs de ses tableaux, on peut voir des dalles blanches avec des figures géométriques bleu vif, des combinaisons de lettres et des motifs figuratifs. Ces dallages émaillés à l'étain, qui sont produits à la même époque dans des ateliers de Valence, acquièrent une place dans l'environnement de vie et dans les intérieurs flamands de la noblesse et du haut clergé. Un exemple d'une telle céramique est un albarelle en poterie de silice bleue et blanche qui est fabriqué à Damas (Syrie) à la fin du XIV^e siècle. Un semblable pot à onguent figure dans le tableau eyckien des *Trois Marie au tombeau* (ill. p. 19). Les clients génois pour qui Van Eyck travaille, comme les Giustiniani et les Arnolfini, soulignent une fois de plus son lien particulier avec la péninsule italienne. En d'autres termes, Jan van Eyck est un homme du monde.

Naissance du mythe et réception de l'œuvre du XVI^e au XIX^e siècle

La révolution optique de Jan van Eyck n'est jamais tombée dans l'oubli. Son impact sur la peinture est tel que le mythe se crée déjà dans la décennie qui suit le décès du peintre en 1441. Comme nous l'avons déjà vu, respect et admiration transparaissent dans les écrits du XVI^e siècle. L'artiste est qualifié de génie et son œuvre de miracle. La notoriété extrême de l'*Agneau mystique* est illustrée par la copie de Michiel Coxcie (1499–1592). À la demande du roi d'Espagne Philippe II (1527–1598), qui convoite en fait le véritable *Agneau mystique*, Coxcie copie le retable entre 1557 et 1558 sur place, dans la chapelle Vijd. Même si, globalement, Coxcie copie assez fidèlement l'œuvre, il le fait dans son propre style pictural. De plus, il n'hésite pas à adapter certaines parties du polypptyque. Dans le panneau *Les Chevaliers du Christ* (ill. p. 22, à droite), il ajoute les portraits de l'empereur Charles Quint et de son fils Philippe II, qui est aussi le commanditaire de la copie. À gauche des deux monarques, un homme barbu fixe le spectateur. C'est un autoportrait de Coxcie avec une couronne de laurier sur la tête (ill. p. 23). Il s'est lui-même couronné et se positionne non seulement comme un excellent copiste, mais aussi comme un artiste original, qui rivalise directement avec le grand fondateur de la peinture des anciens Pays-Bas.

Le portrait sculpté en grès calcaire de Jan van Eyck (ill. p. 24) qui est attribué à Willem van den Broecke (1530–1580) provient de la demeure du marchand et peintre anversois

Cornelis van Dalem (v. 1530–v. 1573/76). Il était intégré dans la façade de Van Dalem et flanquait une allégorie de la peinture. De l'autre côté de l'allégorie se trouvait un portrait sculpté d'Albrecht Dürer (1471–1528). Dürer, qui est considéré comme le grand génie de la peinture allemande de la Renaissance, admire de ses propres yeux l'*Agneau mystique* le 1^{er} avril 1521. Dans son journal, il évoque brièvement le précieux tableau de son illustre prédécesseur. Tant Van Eyck que Dürer sont présentés à travers les statues comme des experts de l'imitation de la nature, l'un étant la gloire de la Belgique (*Belgarum splendor*), l'autre le fleuron de l'Allemagne (*Germanorum decus*). Ici aussi, Van Eyck est coiffé d'un chaperon, comme dans son prétendu portrait sur le panneau des *Juges intègres* (ill. p. 22, à gauche).

Le mythe de la soi-disant invention de la peinture à l'huile par Van Eyck se répand non seulement dans les écrits, mais il prend aussi forme dans le langage plastique du XVI^e siècle. À la demande du poète florentin Luigi Alamanni, l'artiste d'origine brugeoise Jan van der Straet, alias Johannes Stradanus (1523–1605), conçoit une série de dix-neuf gravures pour l'édition des *Nova Reperta*, ou *Nouvelles découvertes*. Il s'agit de découvertes et d'inventions technologiques qui ont profondément changé la vie de l'homme, comme la boussole, les lunettes, la découverte de l'Amérique et l'imprimerie. Avec la gravure de Stradanus, *L'invention de la peinture à l'huile*, Jan van Eyck a droit lui aussi à une place dans la fameuse série (ill. p. 25).

La redécouverte et la remise à l'honneur par des artistes de la peinture du XVe siècle des anciens Pays-Bas a d'abord commencé en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne, et a seulement suivi plus tard en Belgique. Le peintre anglais Joshua Reynolds (1723–1792), qui visite Bruèges et Gand au XVIII^e siècle, apprécie le charme du « naturalisme descriptif » des Van Eyck, même si, à l'instar de ses contemporains, il considère l'art du XVe siècle comme un art qui n'en est qu'à ses premiers balbutiements. En prélude à l'aménagement d'un musée accessible au public dans le palais du Louvre, musée qui est ouvert en 1793, l'occupant français jette avant tout son dévolu dans les Pays-Bas sur des œuvres d'artistes baroques flamands. Pendant une deuxième campagne, on dérobe à Gand les panneaux centraux de l'*Agneau mystique* et à Bruèges la *Madone au chanoine Joris van der Paele*.

C'est au Musée Napoléon, comme il s'appelait à l'époque – l'actuel Musée du Louvre –, que l'œuvre de Van Eyck attire en 1802

l'attention du peintre Johann Heinrich Füssli (1741–1825) et du philosophe Friedrich Schlegel (1772–1829). S'opposant au canon classiciste en vigueur à l'époque, ce dernier éprouve une admiration sans borne pour le côté « archaïque » et « primitif » de Van Eyck, qu'il ne considère pas comme un peintre des anciens Pays-Bas. Il le situe au début de la tradition de la peinture allemande ancienne, qui est perpétuée par Dürer et Hans Holbein II (v. 1497/98–1543). Füssli, en revanche, est d'avis que Van Eyck surpasse de loin à la fois Dürer et Holbein. D'après lui, après Van Eyck, il n'y a plus place que pour Léonard de Vinci (1452–1519) et Raphaël (1483–1520).

En 1802, un concours de sculpture est consacré à Jan van Eyck à Gand. Bruges fête en 1818 un 400^e anniversaire fantaisiste : celui de l'invention de la peinture à l'huile. C'est dans cette même atmosphère que Joseph-François Ducq (1762–1829) peint en 1820, dans le style troubadour populaire à l'époque, la prétendue visite rendue par Antonello de Messine (v. 1430–1479) à Jan van Eyck à Bruges (III, p. 26). On retrouve la même histoire chez Vasari. De Messine avait tout au plus 11 ans au décès de Van Eyck en 1441, ce qui rend l'anecdote invraisemblable. Ce tableau faisait à l'époque partie de la collection du prince héritier Guillaume d'Orange (1772–1843), qui possédait aussi deux tableaux de Van Eyck : la *Vierge de Lucques* de Francfort et l'*Annonciation* de Washington (III, p. 71).

L'*Agneau mystique* lui-même figure aussi dans des tableaux, et la visite de l'éminent Albrecht Dürer ne passe pas inaperçue. De la première moitié du XIX^e siècle datent *La Chapelle Vijd avec l'Adoration de l'Agneau mystique dans l'église Saint-Jean à Gand* (1829) de Pierre-François de Noter (1779–1843) (III, p. 27) et *Albrecht Dürer devant l'Adoration de l'Agneau mystique dans l'église Saint-Jean à Gand* (v. 1840) par De Noter et Félix de Vigne (1806–1862). Vers 1865, l'artiste allemand Christian Schultz (1817–v. 1882/83) est engagé pour faire une copie à l'aquarelle de l'*Agneau mystique*. C'est non seulement un document historique extrêmement intéressant, mais c'est aussi un petit bijou d'art de l'observation, tant sur le plan formel que sur le plan technique. La finesse des aquarelles rehaussées de peinture opaque explique en partie pourquoi la « traduction » de Schultz de l'original en copie lui a valu des accusations malveillantes de la part de la critique d'art de son époque, comme s'il s'était référé à des reproductions photographiques.

La grande *Exposition des primitifs flamands et d'art ancien* organisée à Bruges en 1902 marque un tournant dans l'appréciation de la peinture des Pays-Bas bourguignons. Émile Verhaeren (1855–1916) n'est pas le seul à admirer Van Eyck et en particulier l'*Agneau mystique* – « C'est une page belle comme une philosophie admirable et claire comme une explication du monde ». Avec ceux qui partagent ses idées, il considère cet art comme un riche héritage auquel ils sont liés par leurs écrits. Dans le même esprit, des analogies avec Van Eyck peuvent également être décelées dans l'œuvre plastique de contemporains de Verhaeren. Les références les plus frappantes se trouvent chez Gustave Van de Woestyne (1881–1947), dans une série consacrée à la thématique du Christ eucharistique (1907–08), telle qu'elle apparaît aussi dans l'*Agneau mystique*. Son tableau *Paysan* (ou *Le Soir*) de 1910 s'inspire quant à lui directement du portrait de Joos Vijd (III, p. 28). Comme chez Van Eyck, la figure domine presque tout le plan de l'image. Vijd s'est ici transformé pour devenir le type du paysan indissociablement lié au petit village rural de Laethem-Saint-Martin, où le citoyen Van de Woestyne se retire jusqu'en 1908. Chez Van de Woestyne, le patricien Vijd est un homme de la campagne : débarrassé de tout luxe, il se tient debout devant sa simple demeure.

Adam et Ève

Sur le retable de l'*Agneau mystique*, Adam et Ève nus représentent l'ensemble de l'humanité (III, p. 31). Ils sont les premiers pécheurs, et c'est de ce premier péché qu'a hérité toute l'humanité selon le récit biblique de la création. Lorsque Dieu crée le monde, Adam et Ève entrent en scène. Ils abusent de leur liberté et se croient l'égal de Dieu. Encouragés par Satan déguisé en serpent, les premiers humains se laissent convaincre de manger les fruits défendus de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, ce que Dieu leur a formellement interdit de faire. En guise de punition, ils perdent la vie éternelle, et les pécheurs qu'ils sont devenus sont chassés du paradis.

Les Adam et Ève de Van Eyck sont les premiers nus monumentaux jamais peints au nord des Alpes. Au-dessus de leur tête, les premières conséquences du péché originel sont visibles dans des imitations de sculptures : la jalousie et le fratricide. Le couple a conscience de sa nudité ; ils tentent de camoufler avec des feuilles de figuier, mais la lumière qui ne dissimule rien révèle les moindres détails de leur anatomie. Le rendu réaliste d'Adam est magistral : son front ridé, les veines sur ses mains et les poils extrêmement détaillés de sa barbe, de son torse, de son pubis et de ses jambes (III, p. 30). Contrairement à ce qui se faisait dans le passé, Van Eyck accorde énormément d'attention à l'aspect organique des poils humains. Il ne peint pas chaque poil, ce qui est impossible, mais suggère une profusion désordonnée de poils. Ève tient encore le fruit défendu dans la main. Ce n'est pas une pomme, mais un cédrat ou étrog. Cet agrume, que l'on appelle aussi parfois pomme d'Adam, est un croisement entre un citron vert, un pamplemousse et un citron d'Asie du Sud-est.

Les deux personnages semblent à l'étroit dans leur niche. On dirait que ce sont des statues vivantes, ce qui appelle des associations avec les deux saints Jean en pierre sur les volets extérieurs. Van Eyck fait ici la démonstration de sa virtuosité et il explore les limites

de la peinture. Avec son rendu ultra-réaliste du corps humain, il jette comme un pont entre l'espace du tableau et l'espace où se tient le spectateur. Adam et Ève sortent de l'obscurité pour entrer dans le monde vrai. C'est comme si nous pouvions toucher le coude d'Adam. Et tandis que le pied gauche d'Ève prend encore appui sur le cadre, la frontière entre représentation et réalité est littéralement franchie par le pied droit d'Adam (III, p. 32). Cet effet est encore renforcé par le fait que les deux panneaux sont normalement accrochés assez bien en hauteur et que les personnages ont été peints en contre-plongée. Cette composition extrêmement audacieuse exerce énormément d'influence sur la peinture de nus après Van Eyck, comme en témoigne une copie libre d'avant 1550 d'un maître anonyme des Pays-Bas (III, p. 29). Bien que la palette chromatique soit très différente et que les visages ainsi que la coiffure d'Ève aient été complètement modifiés, le peintre s'est clairement laissé séduire par les aspects illusionnistes de l'art de Van Eyck. Par analogie avec Adam, un pied d'Ève sort également de la niche peu profonde, pied qui, tout comme sa main et sa tête, projette une ombre sur la face extérieure de la niche.

La désobéissance d'Adam et Ève a offensé Dieu à tel point qu'aucun sacrifice humain ne peut réparer l'affront. Voilà pourquoi Dieu envoie son fils unique, le Christ, sur la terre, afin que, par sa mort sur la croix et sa résurrection, il rachète tous les péchés du monde et délivre ainsi l'humanité du mal. Ce rapport particulier entre le Péché originel (aussi appelé la Chute) et la Rédemption relie les personnages d'Adam et Ève directement à la passion du Christ. L'histoire de la Rédemption est le thème qui domine tout le retable de l'*Agneau mystique*, sur la face intérieure duquel le sacrifice du Christ est symbolisé par l'Agneau qui verse son sang. Ce dernier est le symbole du culte chrétien, où le vin qui est servi fait référence au sang versé par le Christ.

Crucifixion

Il existe une série d'exemples eyckiens du sacrifice du Christ symbolisé par la Crucifixion. Tous remontent probablement à une composition de Van Eyck qui n'est pas parvenue jusqu'à nous. Le dessin élégant et détaillé de *La Crucifixion* de Rotterdam (III, p. 42), à la pointe d'or et d'argent, est un exemple rare dans l'art des Pays-Bas bourguignons de ce qui est peut-être un projet pour un tableau. Les études dessinées sont peu nombreuses parce que la composition était en général directement tracée sur les panneaux à peindre sur la base de modèles existants. Par ailleurs, pour un artiste comme Van Eyck, qui se tournait le plus directement possible vers la réalité, la pratique du dessin devait être un moyen d'observation important. À cette époque, un dessin sur parchemin n'a pas encore le statut d'œuvre d'art à part entière et il est habituellement conservé en fonction de l'activité de l'atelier, à titre d'exemple instructif pour les assistants. Il est toutefois impossible de déterminer dans ce cas-ci s'il s'agit d'une étude préliminaire pour un tableau ou d'un dessin d'après un tableau existant. La minutie des détails est telle que le dessin peut aussi avoir été réalisé pour donner au commanditaire du tableau une idée du résultat final.

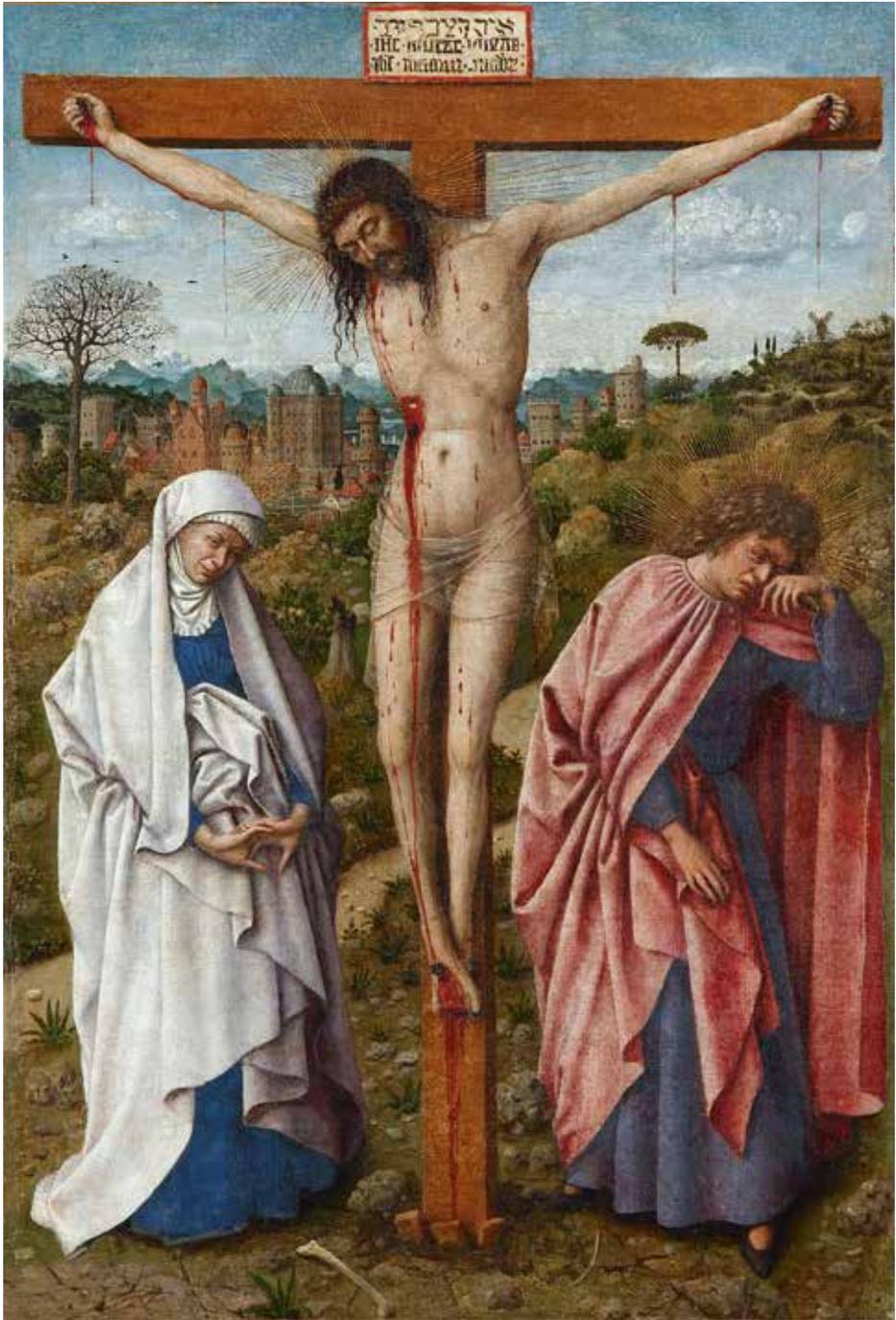
Ce dessin se distingue du reste des œuvres connues de Van Eyck par son caractère narratif. En d'autres termes, il y a une interaction sociale entre les nombreux personnages. Une foule de gens ainsi que des chevaux se pressent sous la croix du Christ. Il se dégage, surtout du groupe au premier plan avec Marie en pleurs, une émotion qui est rare dans l'œuvre de Van Eyck. L'original eyckien a exercé énormément d'influence, comme en témoignent les compositions analogues en provenance de Berlin, Venise et Padoue. *La Crucifixion* de Berlin (III, p. 43) est attribuée à l'atelier Van Eyck. Dans ce groupe de crucifixion traditionnel, avec au milieu un Christ qui saigne abondamment, flanqué de Marie et de saint Jean éplorés, les personnages se tiennent devant un paysage panoramique détaillé. L'attention pour les détails botaniques et pour le ciel, avec des nuages plus vrais que nature et même une lune, est typique de Van Eyck. Les crucifixions de Venise et l'exemplaire inachevé de Padoue sont des copies presque à l'identique les unes des autres. Les éléments eyckiens contenus dans ces œuvres sont les montagnes dans le lointain, les nuages et l'impressionnante vue de ville. L'œuvre provenant de Venise,

qui est considérée comme la plus ancienne, est associée à l'atelier de Van Eyck. Vu sa technique différente et la différence marquée de couleur, la version de Padoue ne peut par contre pas être associée à l'atelier.



Barthélemy d'Eyck, *Jérusalem avec le Dôme du Rocher*, dans le *Livre d'heures d'Égerton*, vers 1440. [cat. 78]









pages suivantes

Hubert et Jan van Eyck, *Vue de ville* (détail) et *Intérieur avec lavabo* (détail). [cat. 3-4]



plena domus tua







Hubert et Jan van Eyck, *Le Prophète Zacharie* (détail). [cat. 5]

Atelier de Jan van Eyck, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, vers 1442. [cat. 29]



Fra Angelico, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1430. [cat. 82]

Jan van Eyck, *La Naissance de saint Jean-Baptiste* (détail), dans le *Libre d'heures de Turin-Milan*. [cat. 11] **50**



e uentis inatus mee uoc
nomine meo. et posuit
gladium acutum sub
manus sue proterit m





Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1440. [cat. 23]

Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1435-40. [cat. 18]

Vues de ville

Une des nombreuses innovations de l'art de Jan van Eyck est la façon dont il peint des vues de ville et introduit ainsi des morceaux de la réalité dans son art. Certains historiens de l'art se sont efforcés de faire le lien entre *Vue de ville* de Van Eyck dans l'*Agneau mystique* (III, pp. 7, 46) et certains lieux précis de Gand. Indépendamment de cette discussion, le fait est que, de manière générale, Van Eyck sélectionne certaines parties de la réalité et les combine avec ses propres inventions pour créer un nouvel ensemble fictif. Il procède de telle façon que presque aucune vue de ville ne peut être totalement associée à une ville connue, du moins dans son ensemble.

Ce mélange de faits et de fiction, nous le rencontrons dans le tableau eyckien des *Trois Marie au tombeau* (III, p. 19). L'œuvre donne une impression très précoce de la ville de Jérusalem, avec le Dôme du Rocher et le Saint-Sépulcre. Le peintre mélange cette architecture remarquable avec des maisons typiquement flamandes. Les historiens de l'art se cassent la tête depuis des années pour savoir qui est l'auteur de cette œuvre. Comme le caractère eyckien est très clair – le tableau rappelle entre autres l'*Agneau mystique* – mais que l'œuvre ne correspond pas parfaitement à la facture et au style assurés de Jan van Eyck, on l'a attribuée très longtemps à Hubert van Eyck. Aujourd'hui, on la considère comme une œuvre issue de l'atelier de Jan van Eyck.

Bien que nous n'ayons de certitude qu'à propos du voyage de Van Eyck dans la péninsule ibérique en 1428–1429, l'apparition du Dôme du Rocher et du Saint-Sépulcre dans des œuvres eyckiennes a fait naître la présomption qu'il avait visité Jérusalem. Est-ce l'une de ces fameuses destinations secrètes ? Y a-t-il un rapport avec les projets de Philippe le Bon de mener une croisade jusqu'à Jérusalem pour libérer le Saint-Sépulcre des Mamelouks ? Tout cela est matière à conjectures. Dans les versions déjà évoquées de *La Crucifixion* de Berlin, Venise et Padoue, de semblables édifices

apparaissent également, tout comme dans la miniature de *Jérusalem avec le Dôme du Rocher* attribuée à Barthélémy d'Eyck (III, p. 41).

Intérieurs

Pour peindre un espace intérieur, Jan van Eyck se sert d'un système de perspective atmosphérique. La pièce depuis laquelle la vue de ville est présentée offre plusieurs points de vue. C'est un mode de représentation qui débouche certes sur une image impossible dans la réalité, mais qui est visuellement cohérente. Dans cet intérieur bourgeois, qui fait partie de l'espace dans lequel a lieu l'Annonciation, le point de vue du spectateur est bas, de sorte qu'il regarde un sol carrelé qui monte légèrement. Dans le même temps, il y a une vue en profondeur à travers la baie de fenêtre, et le spectateur regarde par-dessus les maisons et les rues d'une ville. Les deux points de vue sont inconciliables. Pourtant, Van Eyck réussit à évoquer un intérieur cohérent et particulièrement ingénieux. C'est une façon de travailler sophistiquée, en rupture avec l'art qui a cours aux Pays-Bas vers 1400.

À Florence, Filippo Brunelleschi (1377–1446) et Masaccio développent, à peu près en même temps que Van Eyck, la perspective mathématique théorisée par Leon Battista Alberti (1404–1472). Leur objectif est d'évoquer de manière cohérente la troisième dimension sur la surface plane de la peinture. Leur système, mis au point selon les lois des mathématiques, est basé sur des lignes qui convergent en un point de fuite à l'horizon, comme si l'on regardait un tableau par le trou d'une boîte à images. Dans les *Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari* (III, pp. 44–45), le moine-peintre florentin Fra Angelico cherche à appliquer correctement la perspective mathématique. Sa vue d'une ville anonyme est un jeu complexe d'espaces intérieurs et extérieurs. Aux Pays-Bas, cette étape révolutionnaire de la peinture est franchie par la génération après Van Eyck, notamment par Dieric Bouts (v. 1410/1420–1475) et Petrus

Christus (v. 1415/1420–v. 1475/1476), le principal successeur de Van Eyck à Bruges.

Chez Van Eyck, la construction des espaces intérieurs ne se limite pas à l'usage de la perspective atmosphérique. Comme nous l'avons dit, l'action de la lumière est une des pierres angulaires de sa révolution optique. L'ombre et la lumière aident le peintre à suggérer une troisième dimension sur la surface plane du tableau, de manière à évoquer espace, volume et profondeur. Van Eyck ne se limite pas ici à des formes qui sont modelées par la lumière, comme le drapé complexe des sobres vêtements de l'archange Gabriel et de Marie, mais il joue aussi ingénieusement avec l'éclairage. A l'intérieur la lumière de l'*Annonciation* provient carrément de pas moins que trois sources différentes (III. p. 7). Il y a la lumière qui pénètre soi-disant par les baies de fenêtre à l'arrière-plan à gauche, mais il y a aussi la baie de fenêtre à droite de Marie. Cette deuxième source de lumière correspond à la lumière qui pénètre effectivement dans la chapelle Vijd de la cathédrale Saint-Bavon, là où l'*Agneau mystique* fut installé initialement. Enfin, les cadres du tableau projettent de façon illusionniste leur ombre sur le sol, comme si la lumière venait aussi de l'espace où se trouve le spectateur. De cette manière, Van Eyck joue sur différents niveaux de réalité, de sorte que la réalité picturale se fond et se confond avec son modèle.

Jan van Eyck se donne beaucoup de peine pour enregistrer des choses de la réalité dans son art et créer ainsi l'illusion d'un miroir. Une tactique efficace pour y parvenir est de peindre des objets du quotidien avec les qualités d'une nature morte. La niche à décor gothique dans laquelle se trouvent une marmite en cuivre et un lavabo (III. pp. 7, 47) en est un exemple. Les deux objets reflètent et absorbent la lumière qui pénètre dans la pièce. À droite de Marie, divers objets sont disposés dans une simple cavité en forme de niche dans le mur : un flacon à parfum, un bougeoir en cuivre, une cruche et deux livres. Des livres figurent également dans les lunettes avec les prophètes Zacharie et Michée au-dessus de la scène de l'*Annonciation*, livres dont nous pouvons compter les pages et qui débordent du plan de l'image (III. pp. 7, 17, 48). Avec de telles trouvailles visuelles, Van Eyck accroît l'illusionnisme de ses œuvres, tandis que des fragments de l'environnement quotidien de ses contemporains acquièrent une place dans ses tableaux. Nous retrouvons de semblables « natures mortes » dans le

Saint Jérôme dans son cabinet d'étude eyckien (III. p. 49). Derrière le saint homme en train de lire, des livres sont entassés sur une planche. En-dessous de l'étagère et sur le bureau, toutes sortes d'objets usuels, comme un sablier et un astrolabe ou graphomètre, sont exposés. La composition est tellement innovante qu'elle inspire même des sommités italiennes comme Domenico Ghirlandaio (1449-1494) et Sandro Botticelli (v. 1445-1510).

Le culte des saints est une facette importante de la pratique religieuse à l'époque de Van Eyck. Chaque saint a sa propre histoire. En peinture, certains attributs sont utilisés pour préciser de quel saint il s'agit : les fidèles de l'époque les reconnaissent facilement. Sainte Barbe est accompagnée de la tour dans laquelle elle fut enfermée. Saint Jean-Baptiste montre du doigt un agneau qu'il tient dans les bras. L'agneau est le Christ, et saint Jean-Baptiste a vu en lui le Messie. Saint Christophe ou Christophorus, dont le nom veut dire « celui qui porte le Christ », fait traverser un cours d'eau au tout jeune Jésus en le portant sur ses épaules. Jan van Eyck perpétue la tradition de la représentation de ces histoires de saints, mais d'une manière totalement nouvelle.

Van Eyck n'est pas le premier à intégrer des paysages à l'arrière-plan de ses tableaux, mais il le fait d'une manière inédite. Dans la peinture des environs de 1400, soit avant Van Eyck, les peintres des Pays-Bas réussissent rarement à créer une sensation crédible de spatialité, qui n'est guère mieux qu'un décor de théâtre.

Van Eyck, en revanche, parvient dans ses compositions à guider avec brio le regard du spectateur, tel un metteur en scène accompli. Il crée de l'espace et de la profondeur de façon plus empirique que mathématique. Pour sa perspective atmosphérique, il utilise un schéma de trois couleurs, brun-vert-bleu, où les couleurs qui ont tendance à avancer se trouvent dans le bas du plan de l'image et celles qui ont tendance à reculer dans le haut. Malgré sa propension à délimiter précisément les figures tant au premier plan qu'à l'arrière-plan – le fameux microscope et le télescope de Panofsky –, il fait aussi usage de contours flous, qui se fondent doucement, à l'arrière-plan.

L'illusion d'un paysage qui s'étend jusque dans le lointain est parfaitement maîtrisée dans les deux exemplaires de *Saint François recevant les stigmates* (III, p. 52). Bien que l'horizon soit situé très haut, il y a une échappée avec, dans le lointain, un panorama avec un cours d'eau et une ville, et à l'horizon des

montagnes enneigées. La composition est construite de manière telle que les rochers du premier plan guident de part et d'autre le regard du spectateur vers la profondeur. Dans *Sainte Barbe* (III, p. 18), le point de vue du spectateur est situé plus haut que le vaste paysage qui s'étend derrière la tour gothique. Notre regard est guidé à la fois en profondeur et en largeur. Ces ingénieuses compositions dites en plateau font dérouler sous nos yeux un spectacle d'une incomparable magnificence.

Van Eyck était un dessinateur hors pair et la couleur n'était pas une exigence absolue pour produire des effets optiques, comme le démontre sa *Sainte Barbe*. Les avis des experts sont toujours partagés à son égard. Les uns considèrent qu'il s'agit d'un tableau inachevé, ce qui en ferait le plus ancien de son espèce. Les autres supposent qu'il s'agit d'un dessin que Van Eyck considérait comme une œuvre d'art à part entière, parfaitement achevée, puisqu'elle est encadrée, datée et signée. Quel que soit son statut, *Sainte Barbe* est en tout cas une formidable leçon de composition, avec la suggestion monochrome d'un paysage absolument spectaculaire. La minutie des détails, qui fait penser à la miniature, est caractéristique de Van Eyck, avec en vedette la tour gothique derrière sainte Barbe.

Jan van Eyck aborde la nature de manière inclusive : de l'infiniment petit au monumental, du lichen à la chaîne de montagnes enneigées, tout est potentiellement important. L'attention qu'il porte ici à l'observation faite de ses propres yeux est très éloignée de la peinture formalisée traditionnelle. Il en découle une nouvelle manière d'observer et de peindre la nature. On dirait que Jan van Eyck regarde le monde (naturel) avec d'autres yeux que ses prédécesseurs et ses contemporains. La précision géologique des rochers et des montagnes dans les deux œuvres représentant saint François est absolument extraordinaire à cet égard. Tandis que saint François a une vision du Christ, son compagnon frère Léon est assoupi contre une paroi rocheuse. Cette paroi

est tellement détaillée qu'un géologue peut en faire une analyse scientifique précise (III, p. 61). Nous devons nous imaginer Van Eyck dessinant des croquis sur place, même si les premières études de montagnes qui ont été conservées se retrouvent seulement chez Léonard de Vinci, soit plus d'un demi-siècle après Van Eyck. Les chaînes montagneuses enneigées sont tout aussi rares dans la peinture du XVe siècle. Peut-être Jan van Eyck est-il le tout premier à avoir intégré ce motif dans ses paysages.

Saint François recevant les stigmates de Fra Angelico (III, p. 50) fait partie d'une série de cinq tableaux qui sont parvenus jusqu'à nous et qui formaient à l'origine un ensemble. Nous y découvrons la vision de Fra Angelico du paysage, avec sa peinture peu naturaliste des rochers et la lumière divine dans laquelle baigne la scène. Là où Van Eyck s'est concentré sur le modelé de la lumière naturelle et la peinture détaillée de tout ce qui est observable, le Florentin a accentué le contraste entre ombre et lumière.

L'influence de l'attention minutieuse que porte Van Eyck à la nature transparaît dans une série d'œuvres qui sont très proches du maître, notamment dans le tableau et le dessin de *Saint Christophe* (III, p. 62). Tous deux sont basés sur une œuvre de Van Eyck qui n'est pas parvenue jusqu'à nous. La perspective atmosphérique est eyckienne, tout comme les rochers et les nuages d'allure plutôt naturelle et le mouvement de l'eau. Le *Saint Jean-Baptiste dans un paysage* attribué à Petrus Christus (III, p. 63) se rapproche aussi très fort de l'art du maître. Même si le rocher surmonté de végétation n'a pas la précision absolue du maître, on peut difficilement imaginer que l'auteur n'ait pas observé très attentivement l'œuvre de Van Eyck. Le jeu entre proche et lointain et l'herbe tendre parsemée de nombreuses variétés de fleurs minutieusement typées sont aussi tributaires du maître.

Le *Livre d'heures de Turin-Milan* est le manuscrit enluminé le plus prestigieux de l'art des Pays-Bas bourguignons et la principale œuvre qui relie Jan van Eyck à la miniature. Bien que le peintre ne soit associé à l'art de la miniature que par des sources indirectes, sa capacité à travailler à très petite échelle ne fait aucun doute. Le *Livre d'heures de Turin-Milan* connaît une histoire mouvementée. Jadis, il faisait vraisemblablement partie de l'imposant ouvrage des *Très belles heures de Notre-Dame* du duc Jean de Berry. Au XVe siècle, une partie de l'ouvrage se retrouve aux Pays-Bas, où elle

est enluminée par plusieurs artistes au cours de différentes campagnes. Où, par qui et pour qui ces enluminures ont-elles été faites ? La question n'est toujours pas tranchée. La partie turinoise est détruite en 1904 dans un incendie et n'est plus connue que par des photos en noir et blanc. La partie milanaise déménage ensuite à Turin. C'est ce fragment, et plus particulièrement les impressionnants folios de la *Naissance de saint Jean-Baptiste* (III, p. 64) et de *La Messe des morts* (III, p. 65), qui sont montrés successivement dans l'exposition *Van Eyck. Une Révolution optique*. Ces miniatures sont tellement révolutionnaires et témoignent d'une connaissance si approfondie de l'œuvre de Jan van Eyck qu'elles sont attribuées au maître.

En dessous de la miniature de la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, nous trouvons le *Baptême du Christ* (III, p. 51). C'est un beau résumé à très petite échelle des phénomènes naturels eyckiens : les nuages et la lune représentés de façon réaliste, les rochers érodés, les arbres et les autres espèces de plantes, les reflets dans l'eau, la suggestion de vagues et la perspective atmosphérique. Le ciel dominé par des oiseaux est chez Van Eyck une atmosphère éthérée avec des nuages plus vrais que nature. L'étude des conditions atmosphériques est présente dans la peinture à partir du XVe siècle, mais elle ne va pas au-delà de la représentation de cumulus avec leur base plate et leur sommet en forme de chou-fleur. Van Eyck, en revanche, peint tout un éventail de types de nuages, comme dans les deux tableaux représentant saint François.

La lune et la surface lunaire apparaissent aussi dans l'œuvre de Van Eyck. Bien que les premiers dessins de la surface lunaire étudiée à l'œil nu soient attribués à De Vinci, nous trouvons déjà chez Van Eyck les premières images fidèles de la lune de toute la peinture occidentale. Nous devons bien nous rendre compte ici que la manière dont Van Eyck regarde la lune est très éloignée de notre propre observation de celle-ci, filtrée et influencée par des siècles de recherche et par le matériel visuel scientifique dont nous disposons aujourd'hui.

Le culte de la Vierge Marie est extrêmement populaire dans les Pays-Bas bourguignons au XVe siècle. Cet engouement se reflète dans les nombreux tableaux qui sont consacrés au thème. Van Eyck réalise lui aussi plusieurs compositions influentes autour de ce thème, comme la *Vierge à la fontaine* (III, p. 67). Le geste câlin de l'enfant Jésus et la tendresse qui se dégage de la scène ne sont pas une invention de Van Eyck, mais apparaissent déjà dans des icônes byzantines du XIe siècle. Tout dans la *Vierge à la fontaine* de Van Eyck est placé sous le signe de Marie, la mère parfaite et vierge. Elle donne la vie au Christ, le sauveur de l'humanité. Ce petit tableau intime est construit de manière à ce que tout sur le plan formel et symbolique soit au service de Marie. Avec sa robe bleu outremer, elle est le point central resplendissant du tableau. Sa sainteté est soulignée par la toile d'honneur de brocart devant laquelle elle a pris place et qui est tenue par des angelots aux ailes multicolores. Marie se trouve dans un jardin paradisiaque qui est clôturé par une haie de pivoines, de roses et d'iris bleus, faisant allusion à l'*hortus conclusus* (littéralement le jardin clos). Dans la Bible, le « jardin clos » est le symbole de Marie et de sa virginité. Tant les fleurs de la haie que celles de l'assise végétale du banc et de la petite pelouse, avec des variétés telles que des boutons d'or et des muguets, ont une signification mariale. La fontaine en bronze fait référence à la fois à la Source de Vie et à Marie, qui est au sens propre une source de vie. Le rendu de l'eau jaillissante et le jeu délicat de la lumière sont magistrales. La petite échelle du tableau indique qu'il était destiné à la dévotion privée.

La *Vierge à la fontaine* date de 1439, dernière année de laquelle des œuvres signées de Van Eyck nous sont parvenues. Le cadre, peint en imitation marbre, renferme, outre la signature du maître et la date, également sa devise : ALC IXH XAN. Presque en même temps que l'œuvre originale, une réplique à l'identique a été réalisée, probablement dans l'atelier même de Van Eyck (III, p. 66). Les subtiles différences

entre original et réplique se situent surtout au niveau de la technique picturale, le coup de pinceau étant légèrement moins raffiné dans la réplique. Le cadre, véhicule utilisé par Van Eyck pour apposer sa signature et d'autres indications importantes, est absent. L'attitude de la mère et de l'enfant fait école, surtout dans la peinture brugeoise, par exemple dans le dessin à la plume de Gerard David (v. 1455–1523) ou son entourage. Une reprise du groupe de figures de cette œuvre datant du début du XVIe siècle est parvenue jusqu'à nous. Son auteur, un peintre anonyme des Pays-Bas, a représenté Marie en robe rouge vif. Elle a pris place dans une niche gothique et incarne, physiquement comme spirituellement, l'Église.

Stefano di Giovanni (v. 1374/75–après 1438) est un peintre d'origine française qui travaille en Italie. Il est un contemporain de Jan van Eyck. Son œuvre se classe dans ce qu'on appelle le style gothique international qui est en vogue avant et juste après 1400. C'est précisément avec cette manière de peindre, caractérisée par des figures gracieuses et élancées et de nombreux accents décoratifs, que Van Eyck rompt dans sa peinture. Une comparaison entre la *Madone à la Roseaie* (III, p. 68) de Stefano di Giovanni des environs de 1420 et la *Vierge à la fontaine* de Van Eyck, beaucoup plus petite, l'illustre clairement. Bien que les deux œuvres se distinguent par leur coloris étincelant, Di Giovanni se concentre sur une vision irréaliste de Marie et l'Enfant dans une gloriolette entourée de roses avec un sol décorativement parsemé de fleurs. Van Eyck, quant à lui, met Marie en scène dans un espace extérieur d'allure réaliste, avec une botanique fidèle à la réalité. Elle se tient solidement debout dans l'espace, avec les qualités tridimensionnelles d'une statue.

Benozzo Gozzoli est un peintre florentin et un élève de Fra Angelico. Bien que les peintres florentins aient à l'époque de Jan van Eyck des conceptions fondamentalement différentes des siennes sur l'art, l'élégante *Madone aux anges* (III, p. 69) présente beaucoup d'affinités avec la

Vierge à la fontaine. La différence de médium est déterminante : détrempe ici, contre peinture à l'huile chez Van Eyck. Elle se reflète par exemple dans le bleu clair lumineux de la robe de Marie chez Gozzoli, par opposition au bleu plus foncé chez son collègue flamand, même si tous deux ont utilisé le même précieux outremer. Nous relevons des conceptions artistiques parallèles dans le geste tendre de l'Enfant, le drapé complexe de la robe de Marie, les deux anges qui tiennent une toile d'honneur et les fleurs fidèles à la nature de l'*hortus conclusus*.

L'archange Gabriel est le messager de Dieu et, à ce titre, il annonce la Parole de Dieu, à savoir l'Immaculée Conception de Marie. C'est précisément le thème de la monumentale *Annonciation* de Jan van Eyck sur les volets extérieurs de l'*Adoration de l'Agneau mystique* (III, p. 7). La parole de Dieu est transmise par Gabriel à travers la phrase « Ave gratia plena » (« Je vous salue [Marie], pleine de grâce »), à laquelle Marie répond : « Ecce ancilla domini » (« Je suis la servante du Seigneur »). Les deux phrases sont peintes sur le tableau, les paroles de Marie étant tournées vers le haut de manière à s'adresser directement à Dieu. Au-dessus de sa tête se trouve une colombe, le symbole de l'Esprit Saint qui, d'après les évangiles, est responsable de l'enfantement de Jésus par Marie. Les deux prophètes, Zacharie et Michée, qui se trouvent au-dessus de la scène, font le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Ils ont en effet prédit la venue du Christ. Nous trouvons des prophéties du même genre sur les phylactères des deux sibylles d'Érythrée et de Cumès, qui représentent l'Antiquité.

Comme nous l'avons déjà constaté précédemment, l'espace dans lequel se déroule l'Annonciation est très sophistiqué, tout comme l'éclairage. L'ambiance générale est à la retenue, en accord avec le coloris tamisé qui caractérise les volets extérieurs dans leur ensemble. Si le lustre est modéré dans cette Annonciation-ci, dans l'*Annonciation* de Washington, Van Eyck explore au contraire des registres étincelants (III, p. 71). Le format en hauteur et le déroulement de l'événement dans une église sont de grandes différences par rapport au polyptyque. La pose des deux personnages, le geste et le visage de l'ange et le sol qui monte rappellent toutefois l'*Agneau mystique*. Ici aussi, la lumière vient de plusieurs côtés, des fenêtres à gauche et au fond, mais également d'une source de lumière qui se trouve du côté droit et éclaire intensément les visages et les bijoux.

L'élément qui accroche avant tout le regard dans le tableau est la chape de soie et de

velours de Gabriel (III, p. 70), avec des œillets et d'autres motifs floraux sur un fond doré et une kyrielle de pierres précieuses. Par son exécution, cette chape est proche des vêtements des anges chanteurs dans l'*Agneau mystique* ouvert. L'archange est par ailleurs paré d'une couronne et il tient dans la main un sceptre en cristal. Les effets optiques de la réfraction de la lumière à travers les pierres précieuses, l'argent et le cristal sont spectaculaires. La minutie des détails du tableau de Washington est carrément impressionnante. Outre les pierres précieuses rutilantes, on peut relever parmi ces détails le coussin délicatement peint ou les chapiteaux finement ouvragés rehaussés de petits personnages, de motifs décoratifs et de scènes narratives.

Le langage iconographique est complexe et témoigne d'une grande érudition théologique. L'œuvre regorge de symboles, avec par exemple des scènes de l'Ancien Testament sur les dalles du carrelage et deux peintures murales avec des épisodes de la vie de Moïse dans un style archaisant. Toutes contiennent des références typiques au Christ. Les trois fenêtres cintrées représentent pour leur part la Trinité : Dieu le Père, le Christ et le Saint Esprit. De même que dans l'*Agneau mystique*, une branche de lys finement détaillée est présente, symbole de la virginité de Marie. Le Saint Esprit, sous la forme d'une colombe, descend en piqué droit sur Marie. La vitre à travers laquelle la colombe est passée pour entrer dans l'église est intacte : à nouveau une allusion à son état pur. Le format haut et étroit indique peut-être que le panneau faisait partie d'un triptyque dont les autres panneaux sont introuvables. Le tableau se trouvait vraisemblablement à Dijon. Raison pour laquelle il pourrait bien être un exemple rare d'une commande picturale de Philippe le Bon.

Une prouesse picturale comme la chape en brocart de Gabriel a exercé indirectement une influence sur cette autre discipline artistique qu'est la sculpture. Nous retrouvons cette influence chez Rogier van der Weyden,

le peintre de la ville de Bruxelles qui, après le décès de Van Eyck en 1441 et celui de Robert Campin en 1444, fut le dernier survivant des trois pères fondateurs de l'art des Pays-Bas bourguignons. L'atelier de Van der Weyden a repris le motif floral et l'a intégré sous la forme de brocarts appliqués, notamment dans le Retable marial en partie disparu de l'église abbatiale de Vadstena (Suède) des environs de 1443. Ainsi a débuté une tradition qui a valu au motif eyckien de figurer pendant des décennies dans des tableaux et dans la polychromie de sculptures.

L'influence des compositions de Van Eyck s'est aussi fait sentir dans les manuscrits enluminés. Willem Vrelant, né à Utrecht, a été actif à Bruges entre 1454 et 1481. Tout comme Van Eyck, il était au service de Philippe le Bon. Il a peint, avec un anonyme surnommé le Maître du Livre d'heures Llangattock, une *Annonciation*. Il s'agit de la miniature figurant tout au début du *Livre d'heures Llangattock* (III, p. 81) des environs de 1450, le manuscrit auquel le maître anonyme doit son nom. L'*Annonciation* de Washington de Jan van Eyck, en particulier les personnages de Marie et Gabriel, ont inspiré les deux artistes. Dans l'intérieur domestique, les motifs de type nature morte, comme la niche gothique dans laquelle est suspendue une marmite et la niche avec des livres, ressemblent quant à eux à l'intérieur de l'*Annonciation* dans l'*Agneau mystique*. Les emprunts au niveau de la composition et le style apparenté indiquent que le Maître du Livre d'heures Llangattock était très proche de Van Eyck.

Peut-être n'existe-t-il pas de manière plus adéquate de comparer l'idiome eyckien et le nouvel art florentin des environs de 1440 que de mettre côte à côte l'*Annonciation* de Domenico Veneziano (v. 1410–1461) (III, pp. 82–83) et la version de Van Eyck du même thème dans l'*Agneau mystique*. L'*Annonciation* de Veneziano est une des cinq scènes qui constituent la prédelle, soit la partie inférieure, du *Retable de sainte Lucie* que le maître a peint pour l'église Santa Lucia dei Magnoli à Florence. Le retable est un des chefs-d'œuvre de la Renaissance du XVe siècle en Italie. La distribution géométrique et symétrique rigoureuse de l'espace est conforme à la perspective mathématique. Sans être très grand, ce tableau a néanmoins une certaine monumentalité. Contrairement à Van Eyck, Veneziano a représenté ses personnages de profil. La sobriété de l'architecture se situe dans la droite ligne des innovations de l'architecte Filippo Brunelleschi. La seule

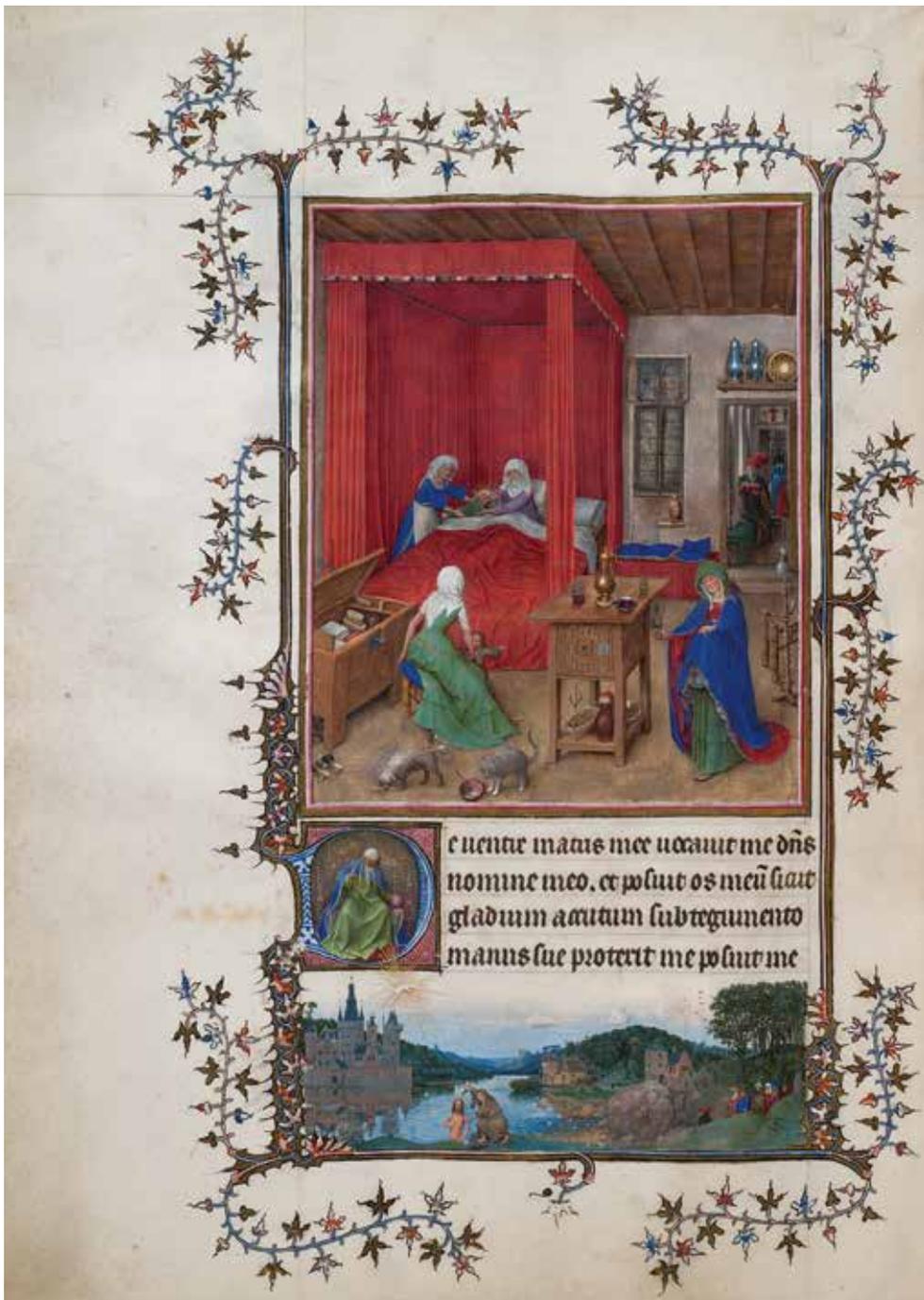
frivolité du tableau est l'échappée vers un jardin clos avec des fleurs, le symbole de Marie. À cet égard, Veneziano joue tout comme Van Eyck sur les espaces intérieurs et extérieurs et les ouvertures donnant de la profondeur au tableau. Enfin, la différence chromatique entre la détrempe et les effets lumineux de la peinture à l'huile est particulièrement manifeste ici. Il n'empêche que Veneziano devait être au courant de la révolution optique de Van Eyck. Dans le retable proprement dit, qui est conservé aux Offices à Florence, il s'est efforcé de peindre une chape de brocart à la Van Eyck. Techniquement, l'exécution est parfaite, mais pour ce qui est de la couleur, la détrempe ne peut pas rivaliser avec la peinture à l'huile, surtout dans les tons les plus sombres, mais aussi dans les teintes les plus vives. Le clair-obscur de Van Eyck est tellement prononcé que ses personnages ont une réelle présence physique.







Attribué à Petrus Christus, *Saint Jean-Baptiste dans un paysage*, vers 1445. [cat. 63]

















Jan van Eyck, *L'Annonciation* (détail). [cat. 15]

Jan van Eyck, *L'Annonciation*, vers 1430–35. [cat. 15]



Van Eyck a exercé énormément d'influence avec ses compositions. Une des plus splendides est celle de sa *Vierge dans l'église* de la Gemäldegalerie de Berlin. Dans la première moitié du XVI^e siècle, un suiveur de Van Eyck a réalisé un dessin qui reprend fidèlement la composition (III, p. 72). Notre regard pénètre en oblique à l'intérieur de la nef centrale d'une église gothique, avec une échappée vers une nef latérale et le transept derrière lequel se trouve le chœur. Tous les ornements typiques du gothique sont présents : une élévation gothique avec arcade, triforium et clair-étage, mais aussi des piliers fasciculés, des voûtes sur croisée d'ogives et un jubé, c'est-à-dire la séparation entre la nef et le chœur. Il s'agit sans conteste d'un des intérieurs architecturaux les plus ingénieux de Jan van Eyck.

Quoique non visibles dans le dessin, tous les effets optiques de la lumière ont été reproduits jusque dans les moindres détails dans le tableau. La lumière pénètre à l'intérieur de l'édifice par la nef latérale en bas et par le clair-étage en haut, le long de la nef centrale jusqu'au chancel. L'empreinte lumineuse des deux fenêtres du clair-étage sur le sol est particulièrement frappante, tout comme les taches de lumière vacillante en haut. Il s'agit là d'une évocation inédite de la lumière filtrant à travers les vitraux multicolores. Le souci du détail de Van Eyck semble sans limite.

La perspective oblique de l'intérieur d'une église gothique dans la *Vierge dans l'église* trouve un écho dans la miniature de *La Messe des morts* (III, p. 65) du *Libre d'heures de Turin-Milan*. Dans cette précieuse miniature, tant le pilier droit que le pilier gauche qui supportent les voûtes sur croisée d'ogives ont été peints. En dessous de la miniature principale, une petite scène se déroule dans un cimetière. L'horizon particulièrement bas est révolutionnaire : il crée une formidable impression de profondeur sur un espace extrêmement limité.

La Vierge monumentale qui tient le Christ dans les bras dans la *Vierge dans l'église* est gigantesque par rapport au bâtiment. Selon une

ancienne hypothèse convaincante, Marie est ici représentée en tant que personnification de l'institution qu'est l'Église. Sa couronne en or est décorée de pierres précieuses, tout comme les manches et le décolleté de sa robe rouge par-dessus laquelle elle porte un manteau bleu foncé. Elle a l'air d'une imposante sculpture dans un intérieur d'église conçu comme un écrin destiné à accueillir son apparition. Il ne fait du reste aucun doute que, tout au long de sa carrière artistique, Van Eyck s'est inspiré de cet autre art qu'est la sculpture. La *Vierge d'Engelendale* des environs de 1420 (III, p. 85) est un bel exemple d'une sculpture brugeoise de l'époque de Van Eyck. C'est une statue de pierre partiellement polychromée, qui était installée dans le chœur de l'ancien couvent brugeois des dominicains. L'expression méditative de Marie, le geste de tendresse et les petites mains du Christ sur sa poitrine font écho du tableau de Van Eyck. Le miniaturiste brugeois Simon Bening (1483-1561) a copié les figures de Marie et du Christ à mi-corps dans le *Rosaire de Beatty*.

Un autre exemple de l'importance de l'architecture dans l'œuvre de Jan van Eyck est la *Vierge de Nicolaes van Maelbeke* de la fin de la carrière du peintre. Van Eyck a peint le triptyque pour Nicolaes van Maelbeke, le prévôt du couvent Saint-Martin à Ypres. Le retable était installé dans le chœur l'église Saint-Martin à Ypres (actuellement cathédrale Saint-Martin). Le peintre a laissé les volets latéraux du triptyque inachevés. Plusieurs sources du XVI^e siècle mentionnent le tableau et plus tard, au XVII^e et au XVIII^e siècle, sa renommée s'est répandue à travers des récits de voyage, mais nous ignorons où il se trouve aujourd'hui.

Nous savons à quoi ressemblait ce tableau de la fin de la vie de Van Eyck grâce à une copie du XVII^e siècle, le *Triptyque de Petrus Wyts* (III, p. 86). Wyts était chantre au couvent Saint-Martin d'Ypres. C'est lui qui a commandé cette interprétation du tableau de Van Eyck, et il s'est fait représenter à la place de Van Maelbeke, en donateur somptueusement vêtu, agenouillé devant une Vierge à l'Enfant debout.

La voûte romane à claire-voie sous laquelle se trouvent les personnages est extraordinaire, tout comme le sol dallé, les chapiteaux finement ciselés et la vue sur un vaste paysage. Les dessins du XVe siècle à la pointe d'argent qui sont conservés à l'Albertina de Vienne et au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg donnent vraisemblablement une image précise de l'état inachevé dans lequel le panneau central se trouvait lorsque Van Eyck a arrêté de travailler sur celui-ci. Peut-être les dessins ont-ils été utilisés comme modèle dans l'atelier après le décès de Van Eyck ou dans d'autres ateliers brugeois. Ils montrent en tout cas la force d'attraction que l'œuvre a exercée et comment l'image emblématique de Jan van Eyck s'est mise à mener une nouvelle vie après sa mort.

Les saints Jean de l'Agneau mystique

À l'époque de Van Eyck, les sculptures faisaient partie du paysage urbain de chaque grande ville. Outre des chapiteaux narratifs et des reliefs avec des scènes bibliques ou des histoires de la vie quotidienne, on y trouvait des statues de Marie et d'autres saints, ainsi que des statues de nobles, qui décoraient les façades des édifices religieux et civils. Des statues grandeur nature étaient portées en procession et en cortège à certaines occasions. Les fontaines aussi, qui étaient nombreuses dans les villes et qui apparaissent régulièrement dans l'œuvre de Van Eyck, étaient richement sculptées. Nous savons par des documents que Jan van Eyck, en sa qualité de peintre de la cour du duc de Bourgogne, n'a pas seulement peint des tableaux, mais qu'il a aussi réalisé d'autres commandes, dont il ne reste malheureusement rien aujourd'hui. Des données de l'administration de la ville de Bruges indiquent que, dans la période 1434-1435, Jan van Eyck fut ainsi payé pour avoir doré et polychromé six statues de pierre grandeur nature destinées à la façade de l'hôtel de ville. Peut-être Van Eyck a-t-il conçu lui-même ces statues des comtes et comtesses de Flandre. En outre, les références à la sculpture sont nombreuses dans les tableaux de Jan van Eyck.

Cet intérêt pour la sculpture est superbement illustré par les deux saints Jean d'albâtre (III, pp. 7, 89) sur les volets extérieurs de l'*Agneau mystique*. Grâce au rendu suggestif des matières et à l'éclairage ingénieux, ces sculptures peintes ont l'air tangibles et physiquement présentes. Elles démontrent aussi que la peinture est parfaitement capable de rendre plastiquement la réalité. On a la nette impression qu'avec ses figures à la plasticité prononcée, enveloppées la plupart du temps dans des drapés complexes et modelées par les contrastes entre ombre et lumière, Van Eyck a voulu dépasser les limites de la surface plane. Ce faisant, il rivalise avec les qualités naturelles de la sculpture : la présence tangible

de la matière, la troisième dimension de l'objet et l'interaction avec l'espace.

Les niches gothiques contribuent encore un peu plus à la spatialité dans laquelle les deux donateurs « vivants », Vijd et Borluut, et les deux saints Jean « de pierre » se trouvent. Chaque personnage est disposé dans une niche dotée de minces colonnes et d'un arc trilobé finement sculpté. Saint Jean-Baptiste, le saint barbu un peu plus âgé avec l'Agneau mystique dans la main gauche – le saint patron de l'église Saint-Jean de l'époque – et le jeune apôtre et évangéliste auteur de l'Apocalypse sont représentés à la manière de statues sculptées en ronde-bosse. Une série de douze dessins eyckiens à la plume représentant les douze apôtres et datant des environs de 1440 (III, p. 90) leur est apparentée stylistiquement. Leurs traits sont individualisés et ils sont vêtus de robes détaillées d'une grande plasticité. Les dessins ont peut-être été utilisés comme modèles par des assistants de Van Eyck.

La collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht possède un riche patrimoine sculptural, dont deux impressionnantes statues de pierre des saints patrons saint Pierre et saint Jacques (III, p. 88). Saint Jacques, affublé de son couvre-chef typique décoré d'une coquille Saint-Jacques et de son bâton de pèlerin, et saint Pierre tenant la clé de la porte des cieux sont probablement issus de la clôture du chœur du XV^e siècle. Ces statues des environs de 1440, sur lesquelles des traces de polychromie ont été retrouvées, nouent un dialogue intéressant avec les statues des deux saints Jean sur les volets extérieurs de l'*Agneau mystique*. Pourquoi Van Eyck a-t-il ici opté pour l'illusion de l'albâtre non peint, au lieu de choisir des statues polychromées ? La réponse à cette question est peut-être à chercher du côté de l'émulation entre peinture et sculpture où, dans la comparaison entre les deux, les statues peintes auraient été trop proches du propre médium de Van Eyck. En recourant à une imitation illusionniste de la pierre, Van Eyck semble vouloir montrer que la peinture

l'emporte sur la sculpture, parce qu'elle est non seulement capable d'imiter la réalité avec un maximum de fidélité et de spatialité, mais aussi de reproduire son imitation tridimensionnelle.

Le Diptyque de l'Annonciation

Dans la première moitié du XVe siècle, la sculpture en albâtre devient une variante extrêmement populaire de la sculpture en ivoire dans les Pays-Bas bourguignons. Pour conserver le blanc transparent typique du matériau, on limitait la polychromie de ces statues à quelques accents colorés et dorés. L'intérêt de Van Eyck pour la sculpture de l'albâtre est clairement visible dans son *Diptyque de l'Annonciation* de Madrid (III, p. 91). Nous ignorons pourquoi, pour traiter ce thème populaire, il ne s'est pas servi des figures réelles, mais bien des statuettes peintes. Les statues d'albâtre peintes avec une extrême délicatesse en disent long sur les possibilités techniques de la peinture à l'huile et la maîtrise virtuose que Van Eyck en a. Peut-être cette œuvre s'inscrit-elle dans le débat en cours depuis l'Antiquité sur la concurrence artistique entre les différents arts, ce qu'on appelle le *paragone*. Ici, il s'agit en particulier de la rivalité entre peinture et sculpture. Par un emploi minutieux de la texture, de la lumière et de la profondeur, Van Eyck surpasse son médium et démontre que la peinture est tout aussi capable que la sculpture de rendre la troisième dimension. Les figures ont été disposées devant un fond de marbre noir brillant dans lequel elles se reflètent. Dans ce rendu subtilement illusionniste, Van Eyck se montre un artiste-érudit, qui était au courant des théories artistiques de son temps et connaissait les lois de l'optique. Il s'agit très exactement du genre d'illusionnisme stupéfiant que Pliny l'Ancien attribuait au peintre grec de l'Antiquité Apelle.

Dans les années 1420-1440, l'anonyme surnommé le Maître de Rimini a réalisé avec son atelier des statues en albâtre de grande qualité. Le maître doit son nom à son chef-d'œuvre, le *Retable de la Crucifixion* (v. 1430) de l'église Santa Maria della Grazie à Covignano, près de Rimini. Ces figures d'albâtre sont virtuoses et élégantes, avec des drapés rythmiques impressionnants. Bien que son esthétique, caractérisée par un grand sens du raffinement et du détail, trahisse un tempérament artistique différent de Van Eyck, le dialogue avec le *Diptyque de l'Annonciation* de Van Eyck est éclairant. Les statues en albâtre des apôtres Judas, Jean et Matthieu (III, pp. 92-93) présentent, surtout par la texture et la perfection technique

de l'exécution, des similitudes avec les figures peintes de Van Eyck. Van Eyck, pour sa part, s'est laissé inspirer par le caractère prestigieux et la qualité esthétique de l'albâtre.

Il n'est pas exclu que les deux maîtres se soient connus. Le Maître de Rimini est identifié par certains avec le sculpteur brugeois Gilles de Backere (actif entre v. 1420 et 1440). De Backere avait, tout comme Van Eyck, des liens étroits avec la cour de Bourgogne. À partir de 1435, Philippe le Bon le chargea de réaliser le monument funéraire de sa première épouse, Michelle de France (abbatiale Saint-Bavon, Gand). Ce fut toutefois Tydeman Maes (actif dans le deuxième quart du XVe siècle) qui acheva le monument, dont il ne subsiste qu'un fragment de la pierre tombale. Tydeman Maes était aussi un sculpteur brugeois ayant un atelier, et Jan van Eyck le connaissait peut-être. Le duo signé d'anges en noyer du Prado (III, p. 87), lesquels portent des instruments de la passion, compte parmi ses œuvres des débuts. Quoique de style plus traditionnel, le couple d'anges fait penser aux *Anges chanteurs* de l'*Agneau mystique*. Leurs traits naturalistes et leur chagrin paraissent vrais. Entre eux se trouvait très probablement au départ un Christ de douleur, dévoilé par un rideau ouvert par les anges. Sur des bases stylistiques, ils sont datés vers 1425-1435, période où l'*Agneau mystique* a été achevé et inauguré.

Le genre du portrait a une très longue histoire. L'art du portrait romain de la fin de la République et du début de l'Empire (27 av. J.-C. – 284 apr. J.-C.) est célèbre pour ses bustes sculptés ayant comme caractéristique la plus marquante le rendu nullement édulcoré du visage des personnes représentées, ce qui fait un peu penser à l'art du portrait de Van Eyck. À partir du XIVe et surtout du XVe siècle, des portraits peints à l'effigie physique réelle des personnes voient le jour. Au siècle de Van Eyck, on observe une nette augmentation de la production de portraits, Van Eyck lui-même étant un des plus éminents portraitistes de son époque.

Une caractéristique commune aux portraits datant d'avant Van Eyck est la représentation de profil. Ce sont Jan van Eyck et ses collègues qui ont franchi l'étape révolutionnaire qui consistait à peindre les modèles de trois quarts et même de face. Le portrait tel qu'il s'est développé alors dans les Pays-Bas bourguignons a exercé une influence dans toute l'Europe. Jusqu'en 1470 environ, les Italiens sont globalement restés fidèles au portrait de profil, ce qui a changé ensuite, sous l'impulsion de Van Eyck et de ses suiveurs. Le *Portrait d'un homme* (III, p. 96) de Michele Giambono (actif entre 1420 et 1462) montre la façon de faire des contemporains italiens de Van Eyck. S'ils ont certes une prédilection pour le portrait de profil, ils consacrent, tout comme Van Eyck, énormément de temps au traitement détaillé de brocart et de fourrure. L'homme très élégamment vêtu du portrait de Giambono a l'air distant parce qu'il est peint de profil.

Les portraits avaient les fonctions les plus diverses. Un type de portrait qui a vu le jour dans les Pays-Bas bourguignons est le portrait de donateur. Les commanditaires de retables se faisaient représenter dans l'œuvre qu'ils commandaient, agenouillés les mains pieusement jointes. Ils finançaient le retable en question, fait qui était souligné par la présence de leur effigie dans l'œuvre et avait pour but d'assurer le salut de leur âme après la mort. Peu de portraits de donateurs sont aussi

impressionnants que ceux des époux Joos Vijd et Elisabeth Borluut sur les volets extérieurs de l'*Agneau mystique* (III, pp. 7, 105). Il ne leur manque que le souffle, tant ils en imposent par leur apparente présence physique et psychique, agenouillés, immobiles, comme ils le sont dans des niches peu profondes. Leur tenue vestimentaire est certes peu extravagante, mais ce qu'ils portent révèle néanmoins leur standing : la robe ostensiblement rouge de Vijd, qui est bordée de fourrure, et la doublure verte en soie damassée de la robe de sa femme. Il faut dire que Vijd était nanti et possédait plusieurs domaines. Vijd fut en effet à plusieurs reprises échevin de la ville de Gand. Son épouse descendait quant à elle d'une très éminente famille gantoise. La précision dermatologique de leur visage est typique de Van Eyck. Les rides et les verrues de Vijd n'ont pas été retouchées à des fins esthétiques. C'est précisément cette approche réaliste, avec des traits individualisés, doublée d'un modelé très plastique créé par le clair-obscur, qui rend ces personnages de la fin du Moyen Âge presque vivants.

En sa qualité de peintre de la cour, Van Eyck avait pour tâche de faire le portrait des représentants du pouvoir bourguignon. Le *Portrait de Baudouin de Lannoy* (III, p. 94) récemment restauré est le seul qui subsiste pour nous donner une idée de ce qu'étaient les portraits faits par Van Eyck d'hommes d'État bourguignons. En 1428, Van Eyck se rendit avec Lannoy, le gouverneur de Lille, au Portugal en vue du futur mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal. Lannoy était membre du prestigieux Ordre de la Toison d'Or, comme l'indique le collier de l'ordre qu'il porte autour du cou. Ses attributs – le collier de l'ordre et le bâton – et ses luxueux vêtements avec un imposant chapeau trahissent son haut rang : de l'*image building* avant la lettre. Le fait que l'homme regarde de côté devant lui accroît la distance, ce qui est conforme au décorum propre aux portraits officiels.

Même s'il a peut-être aussi un rapport avec la cour de Bourgogne, le *Portrait d'un homme*

(« *Leal Souvenir* » ou « *Tymothée* ») (III, p. 106) a un tout autre ton que le *Portrait de Baudouin de Lannoy*. La tenue vestimentaire de l'homme est moins mondaine, mais néanmoins distinguée, avec le col de fourrure et le chaperon de laine vert. L'homme aux yeux bleus regarde stoïquement devant lui, avec à la main un document roulé dont l'inscription est illisible. Une pointe de mystère plane autour de ce portrait que Van Eyck a daté du 10 octobre 1432, en raison des inscriptions qui figurent sur le parapet de pierre et parce que nous ne savons pas qui Van Eyck a précisément représenté. Une hypothèse ancienne fait le rapprochement avec l'Antiquité et le peintre Apelle, à qui Van Eyck s'identifiait peut-être comme nous l'avons déjà dit. L'inscription en grec TYM. EO (Tymotheos), qui semble gravée dans la pierre, pourrait faire référence à Timothée de Milet, le musicien de la cour d'Alexandre le Grand. Ceci pourrait induire du même coup une référence au célèbre polyphoniste Gilles Binchois, collègue de Van Eyck et musicien de la cour. Binchois était attaché en tant que clerc à l'église Saint-Donatien de Bruges.

Dans l'élégant portrait en buste d'un *Homme au chaperon bleu* (III, p. 95), tous les acquis de l'art du portrait de Van Eyck sont réunis : la position de trois quarts, les détails dermatologiques comme les poils de barbe et le contraste entre le fond sombre et le visage éclairé qui donne à l'homme de la présence. Ce clair-obscur renforce la plasticité et le réalisme du portrait. Ce dernier élément est encore accentué par la main qui repose de façon illusionniste sur le cadre disparu, tandis que l'autre main semble sortir de la surface picturale. La chemise noire qui est bordée de fourrure et le chaperon peint en précieux lapis lazuli sont des signes de richesse. La présentation ostentatoire d'une bague indique qu'il s'agit probablement d'un portrait de fiançailles.

En 1436, Jan van Eyck a peint un collègue artiste. Dans le *Portrait de Jan de Leeuw* (III, p. 107), c'est un orfèvre brugeois de trente-cinq ans qui est représenté. La bague qu'il nous montre est probablement une indication de sa profession. Comme d'autres portraits, c'est avant tout un enregistrement de l'apparence physique de quelqu'un, mais qui peut aussi être vu comme une marque de fierté à l'égard de sa propre catégorie professionnelle. À travers la phrase « *gheconterfeit nu heeft mi lan* » – Jan a fait mon portrait –, l'homme représenté s'adresse directement au spectateur. Cette apparente présence physique est liée au

visage finement éclairé mais c'est surtout le regard intense qui relie l'art et la réalité. Peu de portraits de cette époque inspirent plus que celui de Jan de Leeuw. Cette intimité laisse aussi fortement supposer que Van Eyck et De Leeuw n'étaient pas seulement collègues, mais qu'ils fréquentaient aussi les mêmes milieux et étaient peut-être amis.

Le *Salvator Mundi* est une représentation du Christ Rédempteur, qui a libéré le monde du péché originel. C'est une scène de dévotion qui apparaît fréquemment dans la Renaissance du Nord, tant en peinture qu'en sculpture. Dans la main gauche, il tient un globe terrestre surmonté d'une croix qui symbolise le pouvoir souverain ou la domination sur le monde. De la main droite, il fait un geste de bénédiction. La représentation du Christ en *Salvator Mundi* remonte à l'ancienne légende de la Sainte Face du Seigneur, qui n'a pas été faite de main d'homme, mais qui était d'origine divine. Cette représentation a été largement diffusée grâce aux icônes.

La Face du Seigneur non faite de main d'homme la plus connue est l'empreinte du Vrai Visage du Christ sur le linge de Véronique. Véronique était sur le bord du chemin et vit passer Jésus montant au Golgotha. Tentant d'apaiser sa souffrance, elle lui tamponna le visage avec un sueur, sur lequel apparut l'empreinte de la face du Christ laissée par son sang, sa sueur et ses larmes. Ce récit miraculeux ne figure pas dans la Bible, mais est basé sur des écrits apocryphes. Véronique doit son nom à l'empreinte de la vera icon – du latin *vera* (vraie) et du grec *eikon* (image) – qui resta sur le linge.

Jan van Eyck a peint une « vera icon » ou « vrai visage » qui a eu beaucoup d'influence. L'original n'est toutefois pas parvenu jusqu'à nous et la composition est uniquement connue par quatre copies (Berlin, Bruges, Munich, collection privée). Van Eyck a réduit ce portrait divin à l'essentiel : un fond sombre, sur lequel un visage représenté de face et entouré d'un nimbe crucifère fixe le spectateur avec insistance. D'après l'inscription sur le cadre peint en trompe-l'œil de la copie du XVIIe siècle du Groeningemuseum (III, p. 109), Van Eyck est l'auteur ou *inventor* de cette composition. Sur ce même cadre, très probablement une copie du cadre original, figurent également sa devise « Als ich can » et la date du 30 janvier 1440.

Les lettres I et F dans le bas de l'auréole sont les abréviations d'Initium (début) et

Finitum (fin) et correspondent aux lettres grecques Α (alpha) et Ω (oméga) dans le haut. En tant que première et dernière lettres de l'alphabet, elles renvoient aux paroles du Sauveur : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin. » Dans le haut du cadre peint, le Christ se définit, comme il l'a fait dans l'évangile de saint Jean, comme le chemin (*via*), la vérité (*veritas*) et la vie (*vita*). Dans le bas du cadre, il est célébré, à travers une citation des Psaumes, comme un roi et loué pour sa beauté suprahumaine.

Il ressort de ces différentes copies que Jan van Eyck a relevé le plus grand défi qui puisse être lancé à un portraitiste de son envergure. Jamais auparavant un peintre n'était parvenu à donner des propriétés humaines à la figure du Christ. Pour ce faire, Van Eyck s'est servi à la fois des représentations merveilleuses sur les icônes paléochrétiennes et byzantines et de la diffusion des manuscrits récemment publiés. Sa figure du Christ suit ainsi très fidèlement la description qu'en aurait donnée un témoin de l'entourage de Ponce Pilate dans une lettre au sénat romain, un document qui s'est avéré par la suite être un faux du XIIe ou XIIIe siècle. La chevelure du Christ y est décrite comme « séparée par une raie au milieu de la tête et descendant jusqu'aux épaules. Elle est lie de vin, foncée et plate jusqu'en dessous des oreilles, puis à partir de là bouclée et pleine de lumière. Le front est lisse et pur, le visage ne présente pas de taches et est légèrement rosé. L'apparence est noble et avenante. Le nez et la bouche n'ont aucun défaut. La barbe est assez fournie, de la même couleur que les cheveux, et taillée en double pointe ». En fin de compte, c'est l'extraordinaire technique picturale de Van Eyck qui l'a rendu capable de peindre également l'image la plus vénérée du christianisme avec le naturel d'un portrait contemporain.

Le portrait christique de Van Eyck a eu un impact immédiat. Un manuscrit enluminé brugeois des environs de 1450, qui est conservé à la Morgan Library and Museum de

New York, renferme la plus ancienne interprétation directe connue de la *Vera Icon* (III, p. 108) de Van Eyck. Le miniaturiste anonyme a cité fidèlement le portrait divin de Van Eyck. Un portrait intimiste du Christ de douleurs du Metropolitan Museum of Art à New York, de la main de Petrus Christus, suit la composition eyckienne. En recourant à un cadre fictif, sur lequel seule une partie de sa signature, « Petr », est encore visible, le peintre rend la figure du Christ plus proche du spectateur, soulignant ainsi sa présence physique. La couronne d'épines et les grosses gouttes de sang qui coulent de son front sur sa poitrine et sa robe violette suscitent compassion et empathie. Petrus Christus connaissait bien l'œuvre de Jan van Eyck. Puisqu'il arriva vraisemblablement à Bruges après le décès de Jan en 1441 – il y obtint ses droits de cité en 1444 –, sa connaissance de l'œuvre et de la technique de Van Eyck remonte à l'atelier du maître. L'extraordinaire raffinement de la facture indique que Petrus Christus avait ici aussi l'intention de faire un portrait du Christ, plutôt que de représenter un type général.

Une représentation de la Sainte Trinité de Petrus Christus dans le livre d'heures de Paul van Overtvelt des environs de 1450 montre à nouveau un Christ avec une auréole en trois parties comme dans le prototype de Van Eyck. L'expression du visage de Dieu le Père présente des similitudes avec la *Vera Icon* new-yorkaise de Petrus Christus. La représentation du Saint Esprit est particulière : il n'a pas ici la forme d'une colombe, mais celle d'une figure masculine avec des ailes et une barbe.

Le thème du portrait divin intéressait aussi les sculpteurs à l'époque. Le peintre et sculpteur allemand Hans Multscher (v. 1400–1467) a réalisé vers 1430 une sculpture en albâtre de la *Sainte Trinité* (III, p. 112). Multscher a été influencé par l'art des Pays-Bas bourguignons, comme l'indiquent les types de figures et la polychromie très raffinée de son groupe sculpté en albâtre. On dirait un Van Eyck en trois dimensions.

Plus d'un demi-siècle après le portrait du Christ de Van Eyck, l'influence du maître demeure bien visible, notamment chez Quinten Massijs (1456/1466–1530). Pour son *Christ Sauveur du Monde* (III, pp. 110–111), Massijs s'est basé globalement sur le prototype eyckien du portrait en buste avec le visage proche du plan de l'image et le regard presque hypnotique. L'extrême raffinement des cheveux et des poils de barbe fait également penser à l'Adam de

Van Eyck, par exemple. Avec Quinten Massijs, nous quittons Bruges et Gand pour atterrir à Anvers, la ville qui devient *the place to be* au XVI^e siècle, également pour les peintres.













D'après Jan van Eyck, *Triptyque de Petrus Wyts* (panneau central).
Copie d'après la *Vierge de Maelbeke*, première moitié du XVIIe siècle. [cat. 37]







Hubert et Jan van Eyck, *Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste*.
Volets extérieurs de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432. [cat. 8 et 7]













Jan van Eyck, *Portrait d'un homme au chaperon bleu*, vers 1430. [cat. 13]



En guise de conclusion

Avec sa révolution optique, Jan van Eyck a influencé l'art qui a vu le jour après lui. Dans l'histoire de l'art, la démarcation entre « avant » et « après » a rarement été aussi net. En perfectionnant le médium de la peinture à l'huile, il a réalisé des tableaux qui, en l'an 1432, devaient sembler extraterrestres. Et en observant et peignant le monde visible avec une incroyable acuité, il a de surcroît établi une nouvelle norme. Ses compositions raffinées sont longtemps restées très influentes. Le facteur crucial a été son étude des effets de la lumière et sa représentation inimitable de ceux-ci, qui inspire aux spectateurs d'alors et d'aujourd'hui un profond sentiment de respect.

La révolution optique de Van Eyck a été rendue possible par un climat créatif soutenu par divers facteurs propices, notamment la prospérité économique des Pays-Bas bourguignons, grâce à laquelle son génie a pu s'épanouir pleinement. Jan van Eyck, ses collaborateurs à l'atelier et ses commanditaires ont vécu et travaillé dans un contexte dynamique qui a provoqué l'essor de l'industrie du luxe dans des villes comme Gand et Bruges. Concomitamment, il y a eu l'influence de la cour de Bourgogne et de son train de vivre luxueux, avec Van Eyck comme peintre de la cour. L'opulence artistique des Pays-Bas bourguignons s'explique par ce jeu dialectique entre la culture urbaine et la cour.

Ce n'est pas pour rien que l'*Agneau mystique* de Van Eyck est considéré comme un des actes de naissance de la peinture moderne. Avec sa révolution optique, Van Eyck a non seulement réussi à surprendre et étonner ses contemporains, mais il a aussi mis en route une dynamique dans l'évolution de l'art, dynamique qui inspire les artistes et leur sert d'exemple aujourd'hui encore. La question que Van Eyck s'est posée et qu'il a cherché à résoudre en tant qu'« artiste » avec les possibilités de son temps était : « comment restituer le monde le plus fidèlement possible du mieux que je peux ». Depuis lors, chaque génération d'artistes s'est penchée sur cette question pour y apporter,

selon ses propres convictions, les usages de son époque et les moyens disponibles, une réponse plus ou moins satisfaisante. Une constante importante dans cette propension permanente à la mimesis est la relation entre art et science : de l'invention de la peinture à l'huile, combinée aux acquis de l'optique, jusqu'à la photographie ; du développement du film analogique jusqu'à l'image de synthèse ; des hologrammes et projections 3D jusqu'à l'espace virtuel et au traitement numérique de l'image.

C'est précisément parce que Van Eyck a été capable de reproduire la réalité (ou l'illusion de celle-ci) d'une façon spatiale qu'il a permis au spectateur de naviguer dans ce monde-là, d'y trouver son chemin et de déterminer sa position. Vu que cette extraordinaire interaction entre œuvre d'art et spectateur se déroule parallèlement à l'interaction entre individu et contexte sociétal, cette œuvre exceptionnelle nous aide aussi à comprendre comment, au départ d'une nouvelle image du monde, une nouvelle image de l'être humain est née, et comment l'individu est ainsi devenu capable de donner forme et sens à ce nouveau monde, pour lui-même, d'une façon personnelle. Car l'individu n'est individu que dans la mesure où il se positionne par rapport à son environnement et développe à partir de ce « point de vue » une « vision » ou un regard critique sur le monde. La façon dont, à travers l'art, Van Eyck a appris à ses contemporains à regarder la réalité avec d'autres yeux – de sorte qu'ils se sont mis à voir la réalité plus clairement – est, en ces temps où la réalité virtuelle met notre perception et notre entendement à rude épreuve, plus importante que jamais.

Bibliographie

Till-Holger BORCHERT, Paul HUVENNE, Andreas BEYER (et al.)
cat. d'exp. *Le Siècle de Van Eyck. Le Monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Bruges, Groeningemuseum, 2002, Gand/Amsterdam 2002.

Till-Holger BORCHERT
Jan van Eyck, Cologne 2008.

Till-Holger BORCHERT (réd.)
cat. d'exp. *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009-10 (Contextos de la colección permanente 23), Madrid 2009.

Pim BRINKMAN
Het geheim van Van Eyck, Zwolle 1993.

Andrew BROWN & Jan DUMOLYN (réd.)
Medieval Bruges, c. 850-1550, Cambridge 2018.

Emma CAPRON, Maryan W. AINSWORTH & Till-Holger BORCHERT (réd.)
cat. d'exp. *The Charterhouse of Bruges. Jan van Eyck, Petrus Christus and Jan Vos*, New York, Frick Collection, 2018-19, New York/Londres 2018.

Marc DE MEY, Maximiliaan P.J. MARTENS, Cyriel STROO (réd.)
Vision and Material. Interaction Between Art and Science in Jan van Eyck's Time, Proceedings of the International Colloquium, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 24 - 26.11.2010 (KVAB Press Series Académica 6), Bruxelles 2012.

Elisabeth DHANENS
Hubert et Jan van Eyck, Anvers 1980.

Lucas D'HEERE
Den hof en boomgaard der poësie, Gand 1565.

Max J. FRIEDLÄNDER
Early Netherlandish Painting, Vol. I: The Van Eycks - Petrus Christus, Bruxelles/Leiden 1967.

Krystyna GREUB-FRACZ
Die Grisailen des Genter Altars. Altniederländische Skulpturenimitation im Kontext des Lettners (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 115), Petersberg 2014.

Craig HARBISON
Jan van Eyck. The Play of Realism, Londres 1991.

Sandra HINDRICKS
De 'Vlaemse Appelen'. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische 'Renaissance' (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 164), Petersberg 2019.

Stephan KEMPERDICK & Friso LAMMERTSE (réd.)
cat. d'exp. *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2012-13, Rotterdam 2012.

Stephan KEMPERDICK & Johannes RÖSSLER (réd.)
cat. d'exp. *Der Genter Altar der Brüder Van Eyck. Geschichte und Würdigung*, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2014-15, Berlin/Petersberg 2014.

Stephan KEMPERDICK, Johannes RÖSSLER & Joris Corin HEYDER (réd.)
Der Genter Altar. Reproduktionen. Deutungen. Forschungskontroversen = The Ghent Altarpiece. Reproductions. Interpretations. Scholarly Debates. Internationale Kolloquium, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 13 - 14.02.2017, Berlin/Petersberg 2017.

KIK-IRPA (réd.)
cat. d'exp. *Restauratie/Revelatie. De buitenluiken van het Lam Gods = Restauration/Révélation. Les volets extérieurs de l'Agneau mystique = Restoration/Revelation. The Exterior Wings of the Ghent Altarpiece*, Gand, Caermersklooster, 2016-17, Gand 2016.

Friso LAMMERTSE & Albert J. ELEN (réd.)
An Eyckian Crucifixion Explored. Ten Essays on a Drawing (Boymans Studies), Rotterdam 2016.

Maximiliaan P.J. MARTENS, Till-Holger BORCHERT, Jan DUMOLYN (et al.)
cat. d'exp. *Van Eyck. An Optical Revolution*, Museum voor Schone Kunsten, Gand, 2020, Lichtervelde/Gand 2020.

Otto PÄCHT
Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, Munich 1989.

Erwin PANOFSKY
Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge 1953.

Danny PRAET & Maximiliaan P.J. MARTENS (réd.)
L'Agneau mystique - Van Eyck: Art, Histoire, Science et Religion, Paris 2019.

Rudolf PREIMESBERGER
Paragons and Paragone, Los Angeles 2011.

Carol J. PURTLE
The Marian Paintings of Jan van Eyck, Princeton 1982.

Bernhard RIDDERBOS & Henk VAN VEEN (réd.)
'Om iets te weten van de oude meesters'. De Vlaamse Primitieven. Herontdekking, waardering en onderzoek, Nijmegen 1995.

Peter SCHMIDT
Het Lam Gods, Kampen/Louvain 2005.

Alison SMITH, Caroline BUGLER, Susan FOISTER (et al.)
cat. d'exp. *Reflections. Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, Londres, The National Gallery, 2017-18, Londres 2017.

Johan R.J. VAN ASPEREN DE BOER, Kenneth BÉ, Marigène H. BUTLER (et al.)
Jan van Eyck. Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata, Philadelphia 1997.

Karel van MANDER
Het Schilder-Boeck, Harlem 1604.

Marcus VAN VAERNEWIJCK
Die historie van België, Gand 1574.

Euvres exposées

Euvres d'art

- [cat. 1]** Hubert et Jan van Eyck, *Adam*. Volet intérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 212,9 × 37,1 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1460. [ill. pp. 30 (détail), 31, 32 (détail)]
- [cat. 2]** Hubert et Jan van Eyck, *Ève*. Volet intérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 213,5 × 36,1 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1460. [ill. p. 31]
- [cat. 3]** Hubert et Jan van Eyck, *Vue de ville: La Sibylle d'Érythrée*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 212,9 × 37,1 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1460. [ill. pp. 7, 46 (détail)]
- [cat. 4]** Hubert et Jan van Eyck, *Intérieur avec lavabo: La Sibylle de Cumes*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 213,5 × 36,1 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 1460. [ill. pp. 7, 47 (détail)]
- [cat. 5]** Hubert et Jan van Eyck, *Annonciation: L'Archange Gabriel; Le Prophète Zacharie*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 164,5 × 72,3 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. pp. 7, 48 (détail)]
- [cat. 6]** Hubert et Jan van Eyck, *Annonciation: La Vierge; Le Prophète Michée*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 164,5 × 72,3 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. pp. 7, 17 (détail)]
- [cat. 7]** Hubert et Jan van Eyck, *Saint Jean l'Évangéliste*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 148,8 × 55,3 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. couverture et pp. 1 (détail), 7, 89]
- [cat. 8]** Hubert et Jan van Eyck, *Saint Jean-Baptiste*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 149,3 × 55,1 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. pp. 7, 89]
- [cat. 9]** Hubert et Jan van Eyck, *Joos Vijd*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 149,4 × 54,3 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. pp. 7, 105]
- [cat. 10]** Hubert et Jan van Eyck, *Elisabeth Borluut*. Volet extérieur de l'Adoration de l'Agneau mystique, 1432, huile sur panneau, 148,7 × 54,4 cm, Cathédrale Saint-Bavon, Gand. [ill. pp. 7, 105]
- [cat. 11]** Jan van Eyck, *La Naissance de saint Jean-Baptiste*; lettrine: *Dieu le Père*; bas de page: *Le Baptême du Christ*, vers 1420 ou vers 1435, dans le *Livre d'heures de Turin-Milan*, tempera, feuille d'or et encre sur parchemin, 284 × 203 mm, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Turin, 467/M, folio 93v. [ill. pp. 51 (détail), 64] Œuvre exposée jusqu'au 15 mars
- [cat. 12]** Jan van Eyck, *La Messe des morts*; lettrine: *Dieu en juge suprême* (autre main); bas-de-page: *Cortège funèbre au cimetière*, vers 1420 ou vers 1435, dans le *Livre d'heures de Turin-Milan*, tempera, feuille d'or et encre sur parchemin, 295 × 213 mm, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Turin, 0467/M, folio 116r. [ill. p. 65] Œuvre exposée dès le 16 mars
- [cat. 13]** Jan van Eyck, *Portrait d'un homme au chaperon bleu*, vers 1430, huile sur panneau, 16,6 × 13,2 cm, Muzeul National Brukenthal, Sibiu, inv. 354. [ill. p. 95]
- [cat. 14]** Jan van Eyck, *Portrait d'un homme* (« *Leal Souvenir* » ou « *Tymothée* »), 1432, huile sur panneau, 33,3 × 18,9 cm, The National Gallery, Londres, inv. NG290. [ill. p. 106]
- [cat. 15]** Jan van Eyck, *L'Annonciation*, vers 1430–35, huile sur panneau, marouflé sur toile, 92,7 × 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, inv. 1937.1.39. [ill. pp. 70 (détail), 71]
- [cat. 16]** Jan van Eyck, *Portrait de Baudouin de Lannoy*, vers 1435, huile sur panneau, 26,6 × 19,6 cm, Staatlichen Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Gemäldegalerie, inv. 525G. [ill. p. 94]
- [cat. 17]** Jan van Eyck, *Le Diptyque de l'Annonciation: L'Archange Gabriel* (à gauche); *La Vierge* (à droite), vers 1435, huile sur panneau, 38,8 × 23,3 cm (à gauche); 39 × 24 cm (à droite), Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. I37.a 1933.II.1–I37.b 1933.II.2. [ill. p. 91]
- [cat. 18]** Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1435–40, huile sur panneau, 29,2 × 33,4 cm, Galleria Sabauda, Turin, inv. 7. [ill. pp. 52, 61 (détail)]
- [cat. 19]** Jan van Eyck, *Portrait de Jan de Leeuw*, 1436, huile sur panneau, 33 × 27,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Gemäldegalerie, inv. GG 946. [ill. p. 107]
- [cat. 20]** Jan van Eyck, *Sainte Barbe*, 1437, huile sur panneau, 31 × 18 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, inv. 410. [ill. p. 18]
- [cat. 21]** Jan van Eyck, *Portrait de Margareta van Eyck*, 1439, huile sur panneau, 32,6 × 25 cm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 0000.GROO162.I. Œuvre exposée jusqu'au 9 mars
- [cat. 22]** Jan van Eyck, *La Vierge à la fontaine*, 1439, huile sur panneau, 19 × 12,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, inv. 411. [ill. pp. 8 (détail), 67]
- [cat. 23]** Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1440, huile sur parchemin, marouflé sur panneau, 12,7 × 14,6 cm, Philadelphia Museum of Art, inv. 314. [ill. p. 52]
- [cat. 24]** Jan van Eyck et atelier, *La Crucifixion*, vers 1430, huile sur panneau, marouflé sur toile, 44,1 × 30,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Gemäldegalerie (Kaiser Friedrich-Museums-Verein), inv. 525F. [ill. p. 43]
- [cat. 25]** Jan van Eyck et atelier, *La Vierge à la fontaine*, vers 1440, huile sur panneau, 21,3 × 17,2 cm, Collection privée. [ill. p. 66]
- [cat. 26]** Jan van Eyck et atelier, *La Crucifixion*, vers 1445, pointe d'or, pointe d'argent, plume et encre noire sur papier, 254 × 187 mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv. MB 2014/T1 (PK). [ill. p. 42]
- [cat. 27]** Atelier de Jan van Eyck, *Les Trois Marie au tombeau*, vers 1440, huile sur panneau, 71,5 × 90 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv. 2449. [ill. p. 19]
- [cat. 28]** Atelier de Jan van Eyck, *Diptyque avec saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'enfant*, vers 1440, huile sur panneau, 37 × 22 cm, Musée du Louvre, Paris, inv. R. folio 1938–22.
- [cat. 29]** Atelier de Jan van Eyck, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, vers 1442, huile sur papier, marouflé sur panneau, 20,6 × 13,3 cm, Detroit Institute of Art inv. 25.4. [ill. p. 49]

[cat. 30] Atelier de Jan van Eyck, *La Crucifixion*, vers 1445, huile sur panneau, 45,8 × 31 cm, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Venise, inv. D.128.

[cat. 31] Atelier de Jan van Eyck, *Les Douze Apôtres*, vers 1440, plume et encre grise-brune, sur un dessin préliminaire à la pointe de métal foncé, sur papier, env. 203 × 139 mm, Albertina Museum, Vienne, Grafische Sammlung, inv. 3031-3042.
[ill. p. 90]

[cat. 32] Atelier de Jan van Eyck, *Portrait d'un homme au chaperon*, pointe d'argent sur papier, 120 × 95 mm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, inv. RF 206539.

[cat. 33] D'après Jan van Eyck, *Saint Christophe*, vers 1460-70, huile sur panneau, 29,5 × 21,1 cm, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. 342.
[ill. p. 62]

[cat. 34] D'après Jan van Eyck, *Saint Christophe*, vers 1480, plume, pinceau et encre sur papier, 191 × 141 mm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, inv. RF 20664.

[cat. 35] D'après Jan van Eyck, *Le Chemin du Calvaire*, première moitié du XVI^e siècle, huile sur panneau, 97,5 × 129,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. 2531.

[cat. 36] D'après Jan van Eyck, *Adam et Ève*, vers 1550, huile sur panneau, 172 × 59 cm, Real Sociedad Económica Aragonesa, Zaragoza.
[ill. p. 29]

[cat. 37] D'après Jan van Eyck, *Triptyque de Petrus Wvts* (panneau central). Copie d'après la *Vierge de Maelbeke*, première moitié du XVII^e siècle, huile sur panneau, 172 × 99 cm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 2007.GRO0001.1-0003.1.
[ill. p. 86]

[cat. 38] D'après Jan van Eyck, *Portrait d'Isabelle de Portugal*, XVII^e siècle, plume et pinceau sur papier, 345 × 304 mm, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbonne, inv. PT/TT/CF/201.

[cat. 39] D'après Jan van Eyck, *Vera Icon*, XVII^e siècle, huile sur panneau, 33,2 × 26,9 cm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 0000.GRO0206.1.
[ill. p. 109]

[cat. 40] Suiveur de Jan van Eyck, *La Vierge dans l'église*, vers 1500, plume sur papier, 453 × 234 mm, Le Grand Curtius, Liège, Département d'Art religieux et d'Art mosan, inv. GC.REL.23a.2008.000854.
[ill. p. 72]

[cat. 41] Anonyme (Pays-Bas septentrionaux), *La Partie de pêche*, vers 1420 (ou copie ultérieure), plume et encre noire, lavis brun, aquarelle et peinture opaque (appliquées partiellement plus tard), rehauts d'or et de blanc, sur papier, marouflé sur panneau, 250 × 395 mm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, inv. 20674.

[cat. 42] Anonyme (Bruges ?), *La Vierge d'Engelendale*, vers 1420, pierre polychromée, 58 × 16 × 13 cm, Couvent des Sœurs dominicaines d'Engelendale, Bruges.
[ill. p. 85]

[cat. 43] Anonyme (Liège), Première page du *Livre de la Genèse*, vers 1430, dans la *Bible de Saint Jacques*. Lettrine « I » avec médaillons illustrant les jours de la Création. Décor avec des philosophes et des théologiens dans la marge, tempera sur parchemin, 515 × 360 mm, The British Library, Londres, Ms. Add. 15254, folio 13r.

[cat. 44] Anonyme, *Portrait d'un donateur*, vers 1430-40, huile sur panneau, 26,7 × 19,5 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig, inv. 511.
(Œuvre exposée dès le 10 mars)

[cat. 45] Anonyme (Bruxelles), *La Vierge à l'Enfant sur un croissant de lune*, vers 1435-40, pierre d'Avesnes polychromée, 82 × 31,9 × 24 cm, Musée Art & Histoire, Bruxelles, inv. 2626.
[ill. p. 84]

[cat. 46] Anonyme (Bruxelles), *Saint Pierre et Saint Jacques*. Statues du portail occidental la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht, vers 1440, pierre polychromée, h. 135 cm, Collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht, inv. 20037540-20037541.
[ill. p. 88]

[cat. 47] Anonyme (Bruxelles), *La Vierge de Vadstena*, vers 1443, noyer polychromé, 110 × 41 cm, Klosterkyrka, Vadstena (S), inv. 058401-78.

[cat. 48] Anonyme (Pays-Bas méridionaux), d'après Jan van Eyck, *La Vierge de Maelbeke*, vers 1445, pointe d'argent sur papier, 278 × 180 mm, Albertina, Vienne, Grafische Sammlung, inv. 4841.

[cat. 49] Anonyme (Pays-Bas méridionaux), d'après Jan van Eyck, *La Vierge de Maelbeke*, vers 1445, pointe d'argent et graphite sur papier, 134 × 102 mm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. Hz 279.

[cat. 50] Anonyme (Bruges), *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, vers 1450, tempera sur parchemin, 74 × 50 mm, The Walters Art Museum, Baltimore, inv. W.721, folio 277v.

[cat. 51] Anonyme, (Paris ?, style du Maître de Bedford), *La Vierge à l'Enfant*, vers 1440, dans un livre d'heures, tempera sur parchemin, 235 × 170 mm, The Huntington Library, San Marino, inv. HM 1100, folio 182r.

[cat. 52] Anonyme (Veneto), d'après un modèle eyckien, *La Crucifixion*, vers 1460, détrempe sur panneau, 45 × 30 cm, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, Musei Civici, Padoue, inv. 541.

[cat. 53] Anonyme (Pays-Bas), *Fragment d'architecture gothique*, vers 1460-80, huile sur panneau, 33 × 16 cm, Musée des Arts décoratifs, Paris, inv. PE 2.

[cat. 54] Anonyme (Pays-Bas), *La Vierge à l'Enfant dans une niche*, vers 1500, huile sur panneau, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 89.15.24.

[cat. 55] Anonyme, *Vue panoramique sur Gand en 1534*, vers 1534, huile sur toile, 134 × 170 cm, STAM, Gand, inv. OC474.
[ill. p. 3]

[cat. 56] Anonyme (Pays-Bas), *Fête champêtre à la cour de Philippe Le Bon*, vers 1550 (d'après un original de vers 1430), huile sur panneau, 163 × 119,5 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, inv. MV 5423.
[ill. p. 5]

[cat. 57] Anonyme (Pays-Bas méridionaux), *L'Annonciation*, dans le *Liber Amicorum de Philipp Hainhofer*, deuxième moitié du XVI^e siècle, diverses pointes métalliques sur papier, 200 × 142 mm, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, inv. Codex Guelf. Extravaganza 210, folio 472.

[cat. 58] Simon Bening, *La Vierge à l'Enfant*, dans le *Rosaire de Beatty*, vers 1540-45, tempera sur parchemin, 121 × 86 mm, Chester Beatty Library, Dublin, Ms. W99, folio 44.

[cat. 59] Petrus Christus, *La Sainte Trinité*, dans le *Livre d'heures de Paul van Obertvelt*, vers 1450-55, tempera sur parchemin, 158 × 104 mm, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, Ms. IV 95, folio 155v.

[cat. 60] Petrus Christus, *Isabelle de Portugal et sainte Elisabeth*, vers 1457-60, huile sur panneau, 59 × 33 cm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 0000.GRO1614.1.

[cat. 61] Petrus Christus, *Vera Icon*, vers 1445, huile sur parchemin, marouflé sur panneau, 149 × 108 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 60.71.1.

[cat. 62] Petrus Christus, *Le Christ de douleurs*, vers 1450, huile sur panneau, 11,2 × 8,5 cm, Birmingham Museums & Art Gallery, inv. 1935P306.

[cat. 63] Attribué à Petrus Christus, *Saint Jean-Baptiste dans un paysage*, vers 1445, huile sur panneau, 40,2 × 12,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Fund, inv. CMA 1979.80. [ill. p. 63]

[cat. 64] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Anges chanteurs*, 1557-58, huile sur panneau, 163,7 × 70 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6700 / Cathédrale Saint-Bavon, Gand.

[cat. 65] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Pèlerins*, 1557-58, huile sur panneau, 147,5 × 52,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6698 / Cathédrale Saint-Bavon.

[cat. 66] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Chevaliers du Christ*, 1557-58, huile sur panneau, 147 × 52 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6697 / Cathédrale Saint-Bavon. [ill. pp. 22-23 (détail)]

[cat. 67] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Ermites*, 1557-58, huile sur panneau, 147 × 50,7 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6699 / Cathédrale Saint-Bavon.

[cat. 68] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Juges intègres*, 1557-58, huile sur panneau, 147 × 51 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6696 / Cathédrale Saint-Bavon. [ill. p. 22]

[cat. 69] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Les Anges musiciens*. Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck, 1557-58, huile sur panneau, 163,5 × 70 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6701 / Cathédrale Saint-Bavon.

[cat. 70] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *La Sainte Vierge*, 1557-58, huile sur panneau, 165,4 × 71 cm, Alte Pinakothek, Munich, inv. 654.

[cat. 71] Michiel Coxcie, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. *Saint Jean-Baptiste*, 1557-58, huile sur panneau, 165,4 × 71,1 cm, Alte Pinakothek, Munich, inv. 653.

[cat. 72] Gerard David et Jan Gossart, *Diptyque Doria Pamphilj* : *Vierge dans l'église* (à gauche) ; *Portrait d'Antonio Siciliano et saint Antoine* (à droite), vers 1510-15, huile sur panneau, 40,2 × 22 cm (à gauche) ; 40,2 × 22 cm (à droite), Galleria Doria Pamphilj, Rome, inv. 38.

[cat. 73] Gerard David, *La Vierge à la fontaine*, vers 1510, plume et encre brune sur papier, 196 × 131 mm, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 579.

[cat. 74] Pierre-François de Noter, Copie d'après l'*Adoration de l'Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck. Registre inférieure du rétable ouvert, 1814, plume et encre brun sur papier calque, 114 × 307 mm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 000.GRO2627.II.

[cat. 75] Pierre-François de Noter, *La Chapelle Vijd avec l'Adoration de l'Agneau mystique dans l'église Saint-Jean à Gand*, 1829, huile sur toile, 101,5 × 81,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A-4264. [ill. p. 27]

[cat. 76] Pierre-François de Noter et Félix De Vigne, *Albrecht Dürer devant l'Adoration de l'Agneau mystique dans l'église Saint-Jean à Gand*, vers 1840, huile sur toile, 133 × 106,6 cm, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, inv. O156.

[cat. 77] Barthélemy d'Eyck, *La Vierge à l'Enfant devant une toile d'honneur*, vers 1440-50, dans un livre d'heures, tempera sur parchemin, 250 × 183 mm, The Morgan Library & Museum, New York, Ms. M.358, folio 20v ; 21r.

[cat. 78] Barthélemy d'Eyck, *Jérusalem avec le Dôme du Rocher*, dans le *Livre d'heures d'Egerton*, vers 1440, tempera sur parchemin, 222 × 165 mm, The British Library, Londres, inv. Egerton 1070, folio 5r. [ill. p. 41]

[cat. 79] Stefano di Giovanni (Stefano da Verona), *La Madone à la Roseraie*, vers 1420, détrempe sur panneau, marouflé sur toile, 129 × 95 cm, Museo di Castelvecchio, Vérone, inv. 173-1B359. [ill. p. 68]

[cat. 80] Joseph-François Ducq, *La Visite d'Antonello de Messine dans l'atelier de Jan van Eyck*, 1819, crayon sur papier, 267 × 460 mm, Collection privée. [ill. p. 26]

[cat. 81] Joseph-François Ducq, *La Visite d'Antonello de Messine dans l'atelier de Jan van Eyck*, vers 1820-29, huile sur toile, 27,5 × 39,5 cm, Musée du Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, inv. 991.22.

[cat. 82] Fra Angelico, *Saint François recevant les stigmates*, vers 1430, détrempe sur panneau, 28 × 33 cm, Pinacoteca Vaticana, Cité du Vatican, inv. 40258. [ill. p. 50]

[cat. 83] Fra Angelico, *Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari*, vers 1437, détrempe sur panneau, 35 × 61,5 cm, Pinacoteca Vaticana, Cité du Vatican, inv. 40251. [ill. pp. 44-45]

[cat. 84] Michele Giambono, *Portrait d'un homme*, vers 1430-35, détrempe et argent sur panneau, 53 × 40 cm, Musei di Strada Nuova-Palazzo Rosso, Gênes, inv. PR 57. [ill. p. 96]

[cat. 85] Benozzo Gozzoli, *La Madone aux anges*, vers 1449-50, détrempe sur panneau, 34,7 × 29,4 cm, Fondazione Accademia Carrara, Bergame, inv. 81LCO0202. [ill. p. 69]

[cat. 86] Tydeman Maes, *Deux anges avec les instruments de la Passion*, vers 1425-35, noyer avec polychromie et dorure anciennes, h. 96 cm (à gauche) ; h. 97 cm (à droite), Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. E000493 ; E000711. [ill. p. 87]

[cat. 87] Masaccio, *Saint Paul*, 1426, détrempe et feuille d'or sur panneau, 51 × 30 cm, Museo Nazionale di San Matteo, Pise, inv. 1720.

[cat. 88] Masaccio, *La Vierge à l'enfant*, 1426, détrempe et feuille d'or sur panneau, 24,5 × 18,2 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence, inv. 194030.

[cat. 89] Quinten Massijs, *Diptyque avec la Vierge en prière* (à gauche) et *le Christ Sauveur du Monde* (à droite), 1505, huile sur panneau, 52,5 × 42,5 cm (à gauche) ; 52,5 × 42,5 cm (à droite), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, inv. 241-242. [ill. pp. 110-111]

[cat. 90] Maître des Figures féminines eyckiennes (Liège), *Sainte Agnès*, vers 1440, chène, h. 81 cm, Stedelijk Museum, Tongres, ancienne collection, OCMW, inv. 243.

[cat. 91] Maître du Livre d'heures Llangatock et Willem Vrelant, *L'Annonciation*, vers 1450, dans le *Livre d'heures Llangatock*, tempera, feuille d'or, peinture dorée et encre sur parchemin, 264 × 184 mm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig IX 7 (83.ML.103), folio 53v. [ill. p. 81]

[cat. 92] Maître de Guillebert de Mets, *Daniel dans la fosse aux lions*, dans le *Livre d'heures de Daniel Rym*, vers 1420-30, Tempera, encre et feuille d'or sur parchemin, 91 × 62 mm, The Walters Art Museum, Baltimore, inv. W.166, folio 168v.

[cat. 93] Maître de Jean Chevrot, *Augustin enseignant sa doctrine et Clovis reçoit ses armoiries d'un ange*, vers 1445, dans Augustin, *Civitas Dei* (Cité de Dieu), traduction française par Raoul de Presles, sur l'ordre de Jean Chevrot, tempera sur parchemin, 420 × 290 mm, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, Ms. 9015, folio 1r.

[cat. 94] Maître de Jean Chevrot, *Vera Icon*, vers 1450, dans un livre d'heures, tempera sur parchemin, 159 × 110 mm, The Morgan Library & Museum, New York, Ms. M.421, folio 13v. [ill. p. 108]

[cat. 95] Atelier du Maître de Girart de Roussillon (Bruxelles ?), *L'Auteur offrant son livre à Philippe le Bon*, dans Guillebert de Lannoy ou Hugues de Lannoy, *L'Instruction d'un jeune prince*, tempera sur parchemin, approximativement 290 × 195 mm, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, Ms. 10976, folio 2r.

[cat. 96] Maître de Rimini, *Les Apôtres Judas, Jean et Matthieu, ou le Retable de la Crucifixion de Rimini*, vers 1430, albâtre, 45,3 × 16,2 cm (à gauche); 42,5 × 15,8 cm (au milieu); 44,5 × 17 cm (à droite), Liebieghaus, Frankfurt, Skulpturensammlung, inv. LH 412; LH 416; LH 408.
[ill. pp. 92–93]

[cat. 97] Maîtres de Zweder de Culembourg (Utrecht ?), *L'Arrestation du Christ*, vers 1430–35, dans un livre d'heures, tempera sur parchemin, 160 × 114 mm, The Walters Art Museum, Baltimore, Ms. W.168, folio 52v.

[cat. 98] Hans Multscher, *La Sainte Trinité*, vers 1430, albâtre, polychromé, 28,5 × 17,5 × 9,8 cm, Liebieghaus, Frankfurt, Skulpturensammlung, inv. St.P401.
[ill. p. 112]

[cat. 99] Pisanello, *Vieil homme (Guarino da Verona ?)*, première moitié du XVe siècle, pierre noire sur papier, 290 × 205 mm, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, inv. 2336r.

[cat. 100] Christian Schultz, Copies d'après l'*Agneau mystique* d'Hubert et Jan van Eyck, 1865, aquarelle sur papier, 679 × 908 mm (E.70/E.71/E.72-1995); 609 × 509 mm (E.73-E.89-1995), Victoria & Albert Museum, Londres, inv. E.70-1995 – E.89-1995.

[cat. 101] Attribué à Paolo Uccello, *L'Annonciation*, vers 1420–25, détrempe et feuille d'or sur panneau, 65 × 48 cm, The Ashmolean Museum, University of Oxford, inv. WA1850.7.

[cat. 102] Attribué à Willem van den Broecke (Paludanus), *Portrait en buste de Jan van Eyck*, vers 1545–54, grès calcaire, 41 × 18,5 × 11,5 cm, MAS, Anvers, inv. AV.5920.2-2.
[ill. p. 24]

[cat. 103] D'après Jan van der Straet (Johannes Stradanus), *Color olii (L'Invention de la peinture à l'huile)*, gravure, édité par Philips Calle, 203 × 273 mm, dans *Nova Reperta*, Anvers 1580, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv. EST, folio – Galle (Ph.) – S.1.1527.
[ill. p. 25]

[cat. 104] D'après Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, deuxième moitié du XVe siècle, huile sur panneau, 32,6 × 22,4 cm, Groeningemuseum, Bruges, inv. 0000.GRO0203.I.
[ill. p. 4]

[cat. 105] Gustave Van de Woestyne, *Le Christ Eucharistique*, 1907, huile sur toile, 55 × 40 cm, Collection privée.

[cat. 106] Gustave Van de Woestyne, *Paysan (ou Le Soir)*, 1910, huile sur toile, 60,2 × 40,4 cm, Musée des Beaux-Arts Gand, inv. 1953-C.
[ill. p. 28]

[cat. 107] Domenico Veneziano, *L'Annonciation*, vers 1442–48, détrempe sur panneau, 27,3 × 54 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. 1106.
[ill. pp. 82–83]

[cat. 108] Atelier de Willem Vrelant, *L'Annonciation*, vers 1460, dans le *Libre d'heures d'Arenberg*, tempera, feuille d'or et encre sur parchemin, 256 × 173 mm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig IX 8 (83.ML.104), folio 58r.

[cat. 109] Atelier tournaisien, *Scènes de la Passion du Christ : Le Portement de croix, la Crucifixion et la Résurrection*, vers 1445–55, tapisserie : laine, soie, 424 × 911 cm, Musée Art & Histoire, Bruxelles, inv. 3644.
[ill. pp. 20–21]

Objets d'art

[cat. 110] Lion d'or (Bruges ou Gand), noble d'or (Bruges) et demi-florin de Philippe (Bruges), XVe siècle, or, STAM, Gand, inv. 03091-03092 / 03101.

[cat. 111] Chandelier, XVe siècle, alliage de cuivre, h. : 23,8 cm; Ø 10,8 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. HG10119.

[cat. 112] Deux couteaux de Philippe le Bon, vers 1450, fer, cuivre doré, bois et garniture en argent émaillé, gaine en cuir gaufré, incisée, doré et polychromé, 37 × 36 cm; 40,8 × 17 cm, Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA 1468.

[cat. 113] Carreaux à glaçure stannifère, Valence, XVe siècle, 13,2 × 13 × max. 2 cm; 12 × 12,8 × 2 cm; 12 × 12,8 cm × 1,7 cm; 12,7 × 12,7 × 2 cm; 17 × 17 × 2,3 cm; 8,5 × 8,5 × 2 cm, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias « Gonzalez Marti », Valence, inv. CE1/O2567; CE1/O8390; CE1/O8391; CE1/11632; CE1/12573; CE1/O9185.

[cat. 114] Lavabo, XVe, alliage de cuivre, h. 28 cm; Ø 15,0 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. HG1119.

[cat. 115] Pot à onguent (albarelle), première moitié du XVe siècle, céramique siliceuse, h. 14 cm; Ø 13 cm, Museum of London Archaeology (MOLA), inv. FER97 [1111]=4643-.

Pièces d'archives

[cat. 116] Première mention de Jan van Eyck en tant que 'varlet de chambre et peintre de mon dict seigneur', le 2 août 1425, Archives départementales du Nord, Lille, B 1931, folio 115r-v.

[cat. 117] Taxe successorale sur les biens d'Hubert van Eyck, 1426, Archief Gand, De Zwaarte Doos, inv. 400/13: Stadsrekening Gent, 1425–26, folio 319v.

[cat. 118] Paiement à Jan van Eyck pour deux voyages secrets faits sur l'ordre de Philippe le Bon, le 26 août 1426, Archives départementales du Nord, Lille, B 1933, folio 72r.

[cat. 119] Paiement à Jan van Eyck pour « certains voyages secrets faits » sur l'ordre de Philippe le Bon, le 27 octobre 1426, Archives départementales du Nord, Lille, B 1935, folio 39v–40r.

[cat. 120] Fragment d'une lettre à la Cour des Comptes de Bourgogne dans lequel Philippe le Bon ordonne de convertir la rétribution annuelle de Jan van Eyck en une rente à vie, car « nous trouverions point le pareil à notre gré ne si excellent en son art et science », le 13 mars 1435, Archives départementales du Nord, Lille, inv. B 1955.

[cat. 121] Description de 1463 des biens d'orphelin du fils de Robrecht Worsley, avec mention de la maison qui appartenait à Jan van Eyck, Stadsarchief Bruges, Oud Archief, 208, Registers van wezengoederen, Sint-Niklaas, 4e livre, folio 251v.

Livres

[cat. 122] Lucas d'Heere, Ode à l'*Agneau mystique*, un fragment de '*Lojen prijs der werces*', dans *Den hof en boomgaard der poësie*, Gand 1565, Universiteitsbibliotheek Gand, inv. BIB.G.000276 (SKU092209).

[cat. 123] Bartolomeo Fazio, *De viris illustribus*, Florence 1456, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cité du Vatican, inv. Vat.Lat.13650, folio 40v–41r.

[cat. 124] Dominicus Lampsonius, *Portraits d'Hubert et Jan van Eyck*, gravures, édité par Volcxken Diericx, la veuve de Hieronymus Cock, dans *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Anvers 1572, Universiteitsbibliotheek Gand, inv. BHSL.RES.1127/2 (tome 3).
[ill. p. 2]

[cat. 125] Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Amsterdam 1604, Universiteitsbibliotheek Gand, inv. BIB.ACC.034402, folio 199.

[cat. 126] Marcus van Vaerenwijck, *Die historie van België*, Gand 1574, Universiteitsbibliotheek Gand, inv. BIB.ACC.MEUL.O06003, folio 199r.

[cat. 127] Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...], Florence 1568, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cité du Vatican, inv. CioCognara.V.2391 (Vol. 1), folio 375r.

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition Van Eyck. Une Révolution optique Museum voor Schone Kunsten, Gand du 1er février au 30 avril 2020

Commissaires de l'exposition

Maximiliaan Martens (Université de Gand), Till-Holger Borchert (Museum Brugge), Jan Dumolyn (Université de Gand), Johan De Smet et Frederica Van Dam, avec la collaboration de Matthias Depoorter

Organisation de l'exposition

Cathérine Verleysen, directeur général par intérim
Johan De Smet et Ellen Wyns, responsables généraux de projet
Frederica Van Dam, responsable recherches scientifiques
Jet Peters, responsable organisation
Bart Ooġhe, responsable communication et service éducatif
Lieselotte Goens, responsable infrastructure
Wesley De Smet, responsable gestion des installations
Vic Verhasselt, responsable administration et finances

Auteurs

Matthias Depoorter et Lieven Van Den Abeele

Traduction

Catherine Warnant

Rédaction

Carine Van Bruwaene, Lieven Van Den Abeele et Veerle Verhasselt

Conception graphique

Ruud Ruttens et Yanne Devos

Couverture

Hubert et Jan van Eyck, *Saint Jean l'Évangéliste* (détail). [cat. 7]

Photo gravure et impression

die Keure, Bruges

Editeur

Museum voor Schone Kunsten, Gand

D/2020/14.592/02
ISBN 978-9-08-293712-1

Museum voor Schone Kunsten
Fernand Scribedreef 1
9000 Gand
www.mskgent.be

Le Museum voor Schone Kunsten de Gand souhaite remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cet ouvrage.

Nous tenons particulièrement à remercier les personnes suivantes : Till-Holger Borchert, Ludo Collin, Jean-François Dael, Hilde De Clercq, Jan Dumolyn, Maximiliaan Martens, Jan Steeman et le personnel du Museum voor Schone Kunsten de Gand :

Directeur général par intérim

Cathérine Verleysen

Collection et recherches

Carine Van Bruwaene, Elisabeth Bracke, Michel Burez, Sofie Corneille, Lieven Gerard, Ruth Monteyne, Moniek Nagels, Joost Surmont, Veerle Verhasselt, Marhilde Wiels

Communication et service éducatif

Bart Ooġhe, Soetkin Bruneel, Yanne Devos, Nora De Wit, Elisa Doutrelouigne, Lies Ledure, Melissa Melsens, Karen Rodts, Ruud Ruttens, Lieven Van Den Abeele

Gestion des installations et équipements

Wesley De Smet, Boris De Bisschop, Pascale De Meyer, Betty Nupie

Expositions

Johan De Smet, Valentine De Beir, Matthias Depoorter, Jet Peters, Frederica Van Dam

Administration et finances

Vic Verhasselt, Séverine Baert, Briggitte De Vos, Peggy Hobbels, Pascale Van Lent, Ellen Wyns

Boutique du musée

Veerle Penninck

Surveillance et accueil

Maike Aelbrecht, Yolande Akkermans, Reza Baijati, Alexandra Beccara Lopez, Martine Berneel, Cinderella Blomme, Luth De Baes, Armand De Grauwe, Rita De Munck, Annick De Muyncq, Kenneth Debrabandere, Kevin Fox, David Henry, Isabelle Heytens, † Marie-Christine Huyghe, Anne-Marie Jacobs, Carine Lafaut, Carine Locy, Lucien Mussche, Dirk Muylaert, Paula Stevens, Gilbert Thierry, † Line Van de Velde, Geert Van Landeghem, Sam Vandevoorde

Les Amis du Museum voor Schone Kunsten de Gand

Willy Van der Gucht, Benjamin Biebuyck, Sven Bontinck

Guides et animateurs d'atelier

Martine Audenaert, Saskia Benoit, Lisa Bracke, Géraldine Braeckman, Bieke Brunin, Helen Buys, Thomas Cole, Françoise Cruyt, Rob Custers, Celesta Daniëls, Lien Debruyne, Rozemarijn De Keyser, Dominique De Landsheere, Christine Demeunynck, Claudine De Mulder, Marianne Devoegle, Valerie De Witte, Dominique Dumon, Petja Gekiere, An Hermalsteen, Catherine Lampo, Lisa Man, Françoise Matthijs, Inge Misschaert, Hilde Proot, Wim Provoost, Eric Reynaerts, Sofie Steen, Nienke Van der Stock, Joseph Vandevelde, Louisa Van de Werve, Wim Van Driessche, Karen Van Gulik, Anais Van Hoosbeke, Aline Van Nereaux, Davy Verstichelen, Mieke Vyncke

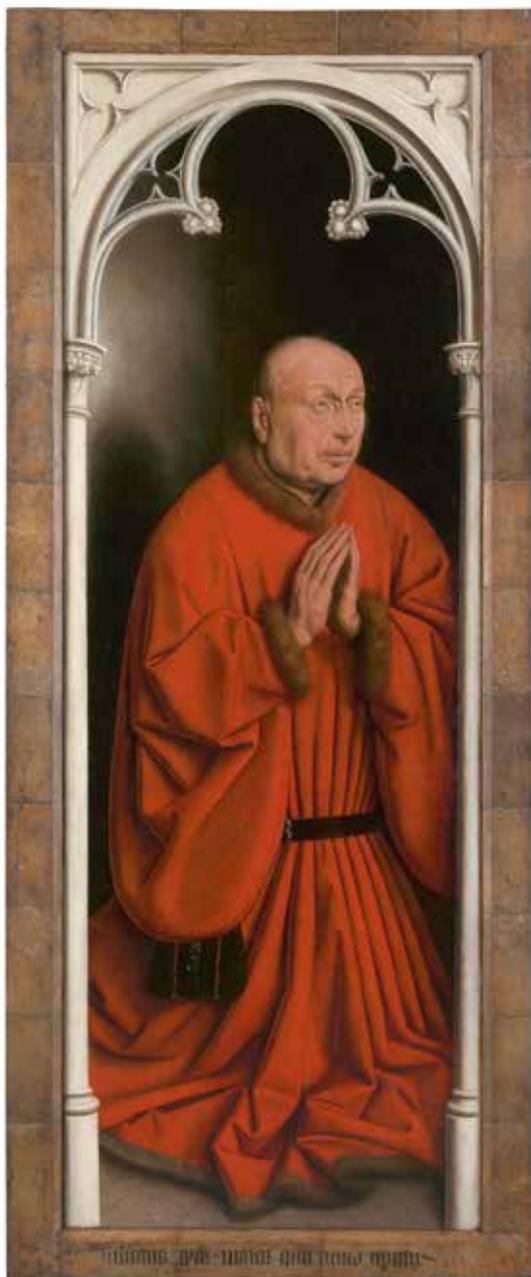
Bénévoles

Kurt Cattoor, Hilde Debruyne, Anna Hoozee, Katrien Norro, Angelica Overwater, Katrien Raes, Walter Schüdel, Joannes van den Maagdenberg



Droits de reproduction

- © Cathédrale Saint-Bavon, Gand, www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Dominique Provost, pp. 1, 7, 17, 30, 31, 32, 46, 47, 48, 89, 105
- © City of Detroit Purchase, photo Bridgeman Images, p. 49
- © Collectie Stad Antwerpen, MAS, photo Bart Huysmans et Michel Wuyts, p. 24
- © Collection particulière, photo Michel Burez, p. 26
- © Courtesy of the Frick Collection, p. 66
- © Fondazione Accademia Carrara, Bergamo, p. 69
- © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 91
- © Photo Rühl und Bormann, Darmstadt, pp. 92–93
- © Gand, Universiteitsbibliotheek, p. 2
- © Génes, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, p. 96
- © KBR – Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, p. 25
- © KHM – Museumsverband, p. 107
- © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Anvers, www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Huġo Maertens, pp. 8, 18, 67, 110–111
- © Licensed by the Ministero per i beni e le attività culturali – Torino, Musei Reali – Galleria Sabauda, pp. 52 (bas), 61
- © Liebieghaus, Frankfurt, Skulpturen-sammlung, Collection du Städtisches Kunstinstitut, p. 112
- © Musea Brugġe, www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Huġo Maertens et Dominique Provost, pp. 4, 86, 109
- © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais, photo Martine Beck-Coppola, p. 62
- © Musée Art & Histoire, Bruxelles, pp. 20–21, 84
- © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, photo F. Maes, pp. 22–23
- © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, photo Studio Tromp, pp. 19 et 42
- © Museum voor Schone Kunsten, Gand, www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Michel Burez, p. 28
- © Muzeul National Brukenthal, Sibiu, Roumanie, p. 95
- © National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, pp. 70–71
- © Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, Turin, Su concessione della Fondazione Torino Musei, pp. 51, 64, 65
- © Philadelphia Museum of Art, p. 52 (haut)
- © Photo Bart Huysmans et Michel Wuyts, p. 88
- © Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid, p. 87
- © Real Sociedad Económica Aragonesa, Zaragoza, p. 29
- © Rijksmuseum, Amsterdam, inv. SK-A-4264, p. 27
- © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), photo Gérard Blot, p. 5
- © Sœurs dominicaines d'Engelendale, Bruges, p. 85
- © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kaiser Friedrich Museumsverein, photo Christoph Schmidt, p. 43
- © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, photo Jörg P. Anders, p. 94
- © STAM Gand, www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Dominique Provost, p. 3
- © The Albertina Museum, Vienne, p. 90
- © The British Library Board, Londres, p. 41
- © The Cleveland Museum of Art, p. 63
- © The Fitzwilliam Museum, Cambridge, inv. 1106, pp. 82–83
- © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, p. 81
- © The Morgan Library & Museum, New York, p. 108
- © The National Gallery, Londres, p. 106
- © Vatican Museums. All rights reserved, pp. 44–45, 50
- © Ville de Liège, Musée Grand Curtius, Département d'Art religieux et d'Art mosan, p. 72
- © Vérone, Museo di Castelvecchio, Archivio fotografico, photo Ottica Nodari di Caliaro Nereo, Vérone, p. 68



Hubert et Jan van Eyck, *Joos Vijd et Elisabeth Borluut*.
Volets extérieurs de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, 1432. [cat. 9–10]



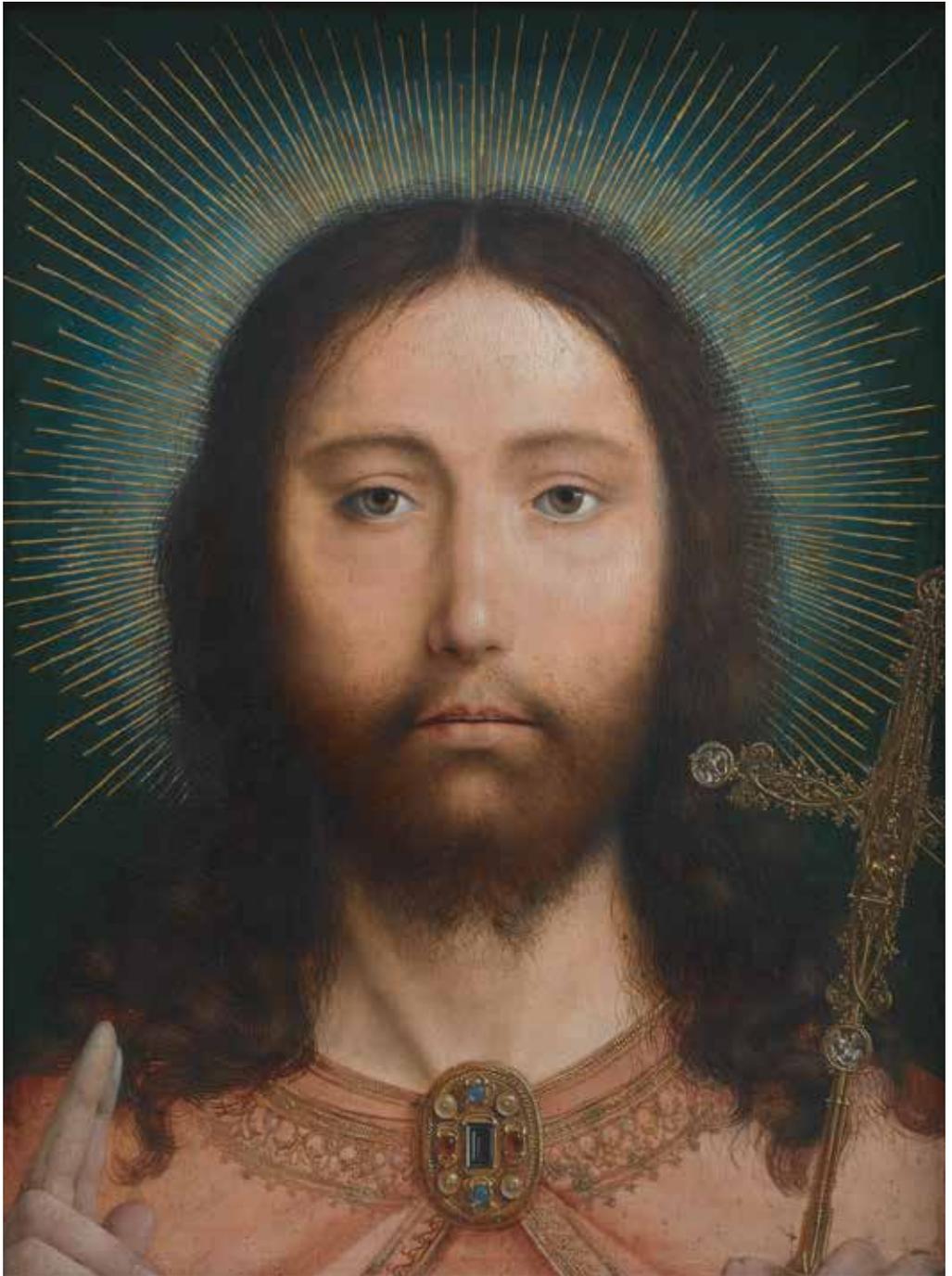


Jan van Eyck, *Portrait de Jan de Leeuw*, 1436. [cat. 19]











m
SK Musée
des
Beaux-
Arts de
Gand

