

Hubert et Jan van Eyck

Hubert et Jan Van Eyck, de Elisabeth Dhanens, traduction de Jacques Gengoux, Albin Michel, Paris, 1980, 400 p.

Fernand Ouellette

Volume 23, numéro 6 (138), novembre–décembre 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60332ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1981). Compte rendu de [Hubert et Jan van Eyck / *Hubert et Jan Van Eyck*, de Elisabeth Dhanens, traduction de Jacques Gengoux, Albin Michel, Paris, 1980, 400 p.] *Liberté*, 23(6), 116–121.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

Hubert et Jan Van Eyck, de Elisabeth Dhanens, traduction de Jacques Gengoux, Albin Michel, Paris, 1980, 400p., 240 illustrations dont 95 en couleurs, relié pleine toile, fers dorés, sous jaquette polychrome pelliculée et étui de protection.

Hubert et Jan van Eyck

De Malraux, je retiens que la peinture flamande rivalise avec la sculpture du passé, et surtout qu'elle est la projection d'un « imaginaire-de-vérité ». D'une part *l'Agneau mystique* (Gand) se souvient de *l'Apparition de l'Éternel* (Moissac) ; d'autre part il y a un abîme entre la fascination respectueuse du « surnaturel », qui marque les van Eyck, et la magie de « l'irréel » qu'incarne la Vénus de Botticelli. Il suffit d'ouvrir le rétable de *l'Agneau mystique* pour percevoir dans sa splendeur « l'imaginaire-de-vérité », et particulièrement ses racines dans le « réel » de la tradition et du monde. Il suffit de le fermer pour saisir ce que l'art des van Eyck doit au volume « tuyauté » de la sculpture. Même si, étrangement, le buste de *Pietro Mellini*, œuvre postérieure du sculpteur Benedetto da Majano, me paraît une sorte de prototype du donateur peint de *l'Agneau mystique*, et confirme la remarque de Malraux.

On a beaucoup glosé sur le « réalisme » flamand. Quand je me tourne toutefois vers l'Adam ou l'Ève de *l'Agneau mystique*, je sens bien qu'il s'agit d'un moment unique, privilégié où l'être humain accède à la « réalité », bien entendu, mais à une réalité intemporelle, une réalité inimaginable sans le creuset sacré de la peinture. Plus qu'un dépassement de Giotto, la peinture des van Eyck témoigne d'abord, d'une façon miraculeuse et sublime, de l'attention qu'un peintre conscient de son art peut porter à l'univers. L'imagination des van Eyck, laquelle a une toute autre fonction, ou ressent un tout autre appel que celui de Botticelli ou de Giotto, se concentre sur la lumière divine qui habite les êtres du monde. Toute lumière, en peinture ou en poésie, n'instaure toujours qu'une apparence glorieuse de la lumière de Dieu. Rien d'étonnant que le Christ soit en majesté, voulu comme le premier pape éclatant (l'influence de Byzance est proche) de la chrétienté, avec sa tiare éblouissante de perles et de bijoux. Il s'agit d'une image bien humaine du Paradis. La pensée des van Eyck est imprégnée de christianisme. Sans le divin, comme sans la matière du monde, il n'y a pas de van Eyck. Même le « fond d'or » de la peinture gothique est dévoré par la lumière divine. Le monde s'ouvre cependant que s'ouvre le tableau. Comme on l'a dit, cette lumière ne saurait se dissocier d'un moment du jour (comme l'œuvre du poète Prudence ne se dissocie pas de l'aurore et du crépuscule). D'un état de la terre. D'une mémoire qui renferme, pour mieux les parfaire, la sculpture et la peinture du passé, certes, mais également la tradition religieuse. (Bien que très cultivé, Jan n'est pas un fervent de l'Antiquité.) Les van Eyck ont un attachement concret au peuple de Dieu, à la présence du Corps mystique. Leur art consiste à rendre possible l'accession de la gloire de Dieu sur terre. Sur ce plan, il n'y a pas d'art plus profondément « bénédictin » que le leur. En regardant *l'Agneau mystique*, je sens qu'il « ne sera pas permis à l'homme de mourir » (Prudence).

La première chose qui me frappe, qui m'élève en joie, dans *l'Agneau mystique* (après une lecture de sa dimension chrétienne), ainsi que dans *la Vierge au chanoine van der Paele* (Bruges) ou dans *les Époux Arnolfini* (Londres), c'est la royauté de la matière. Les van Eyck sont transportés par tous les règnes, par tous les grains, par toutes les formes ; mais aussi, remarque René Huy-

ghe, par « l'infinie diversité des éclairages : soleil direct, regard frisant, lumière reflétée du sol, ombre projetée », etc. Les van Eyck ont l'infinie patience du regard et de la sagesse émerveillés. Si l'on fait l'inventaire des matières de *la Vierge au chanoine van der Paele* de Jan, par exemple, il faut évoquer en vrac les brocarts, la chape de velours, les orfrois, le tapis d'Orient, le surplis, les perles, le cristal de roche, les bijoux, le bronze, l'argent, le marbre, les majoliques, la roue de bois, la cire des cierges, la flamme, les lunettes, le papier, la fourrure, le perroquet vivant, le verre, la peau, les cheveux, les multiples étoffes, les fleurs ; et surtout, insaisissable, consubstantielle à toute la matière, à l'âme du regard : *la lumière*. Jan est attentif à la transfiguration de toutes les matières. (C'est une leçon de Hubert que Jan a bien retenue.) Toutes, elles sont appelées à la gloire, parce que toutes elles peuvent être touchées, transmutes par la lumière divine. Les constellations des matières, d'ailleurs, s'interpénètrent et se complètent d'un tableau à l'autre. La couronne qu'un ange s'apprête à déposer sur la tête de la Vierge d'Autun, donne son sens à l'art des van Eyck. Les êtres, les objets sont couronnés dès l'instant qu'ils accèdent à la peinture. Les socques de bois, les oranges, les bonnets, les manteaux, le lit à courtines, le chien, les arbres et les fleurs.

Chez Jan, comme chez Vermeer ou chez Matisse, il y a un retour constant des motifs. Le peintre déplace son tapis d'Orient d'un tableau à l'autre. Il situe *la Vierge de Lucques* (Francfort-sur-le-Main) dans une pièce semblable à celle des *Époux Arnolfini*. Jan regarde ce qui l'environne, ce qui traverse le temps avec lui, ce qui l'attendrit dans sa vie quotidienne. Sans doute comme chez les enlumineurs, mais en dépouillant l'œuvre des anecdotes, en concentrant son regard sur quelques personnages ou sur une fenêtre, sur un lustre, sur un miroir ; car le *détail* demeure un « élément d'organisation des van Eyck qui disparaît dans la vision de Masaccio », par exemple.

Lorsque Hubert peint le ventre d'Ève, attribut majeur de la féminité, le corps reçoit de la main du peintre cette courbe qui annonce la naissance. Jan ne pense pas autrement. Seule la Vierge, qui a son enfant sur elle, est enveloppée largement d'étoffes. L'épouse Arnolfini, la donatrice de *l'Agneau* comme la Sainte Catherine du triptyque de Dresde, sont d'abord perçues

comme des mères par essence, des êtres qui perpétuent la race humaine. Précisément parce que dans le monde des van Eyck tout s'unifie, l'invisible et le visible, le spirituel et le matériel, le Corps mystique et l'humanité, la connaissance rationnelle et celle du regard.

Il est possible que n'importe quel portrait de Jan, comme le soutient Malraux, soit celui d'un donateur qui a quitté son rétable, bien qu'il soit « taillé dans la masse des muscles, des nerfs, du sang, des os » (Elie Faure). Peut-être celui du *Cardinal Niccolo Albergati* (Vienne) l'est-il ? Il n'a pas une pose, une expression sensiblement différentes de celles du chanoine van der Paele, qui lui-même descend du donateur de *l'Agneau*. Mais certainement pas le portrait de *l'Homme au turban rouge* (Londres). Ici, tout pressent Rembrandt. La majesté de ce portrait provient non pas des brocarts ou des bijoux, mais bien du visage. Sa gloire est dans son regard. Mais aussi sa fatigue, sa lassitude et sa mélancolie. La barbe d'un jour attire la lumière comme elle évoque la mort. Cet homme, sans doute Jan van Eyck lui-même, est saturé de passé et n'attend plus grand-chose du futur. Il a la plénitude de celui qui a vivement vécu et veut se saisir dans le miroir à l'instant précis qu'il s'oriente vers la mort, sans effroi. Si le turban rouge magnifie la tête à l'orientale, le corps, lui, s'efface profondément dans son costume sombre. Jan s'est couronné à la fois avec modestie et magnificence. Il se veut le témoin d'un état de lui-même, comme il l'avait été du mariage des époux Arnolfini, comme il s'était planté sur la loggia, au centre du tableau, de biais, l'œil tourné vers la pièce au moment où la Vierge et le chancelier Rollin (plutôt Jean de Bavière) se rencontrent. Mais tout proclame, chez Jan, dans son autoportrait, que son image est d'abord devenue un espace de peinture, et que la façon la plus vraie qu'il a de se voir est de voir picturalement, dans un rapport de rouge, d'ocre et de brun noir, avec la plus stricte économie de formes et de lignes.

Dans *la Vierge au chancelier Rolin* (Paris), le regard du spectateur traverse la pièce et plonge vers la ville, la rivière et les montagnes. Le chancelier rencontre *chez lui, dans sa ville*, la Vierge et l'Enfant. Il s'agit bien du merveilleux de « l'imaginaire-de-vérité ». Van Eyck partage également le même espace entre le chancelier et la Vierge-Enfant (Galiène Francastal). La Vierge-Enfant n'est plus au centre, sous le dais, ni dans une église. La

« rencontre » a lieu au cœur même de la vie quotidienne du chancelier, dans son domaine (d'où l'hypothèse qu'il s'agit plutôt de Jean de Bavière). C'est peut-être un aspect de ce qu'on appelle le réalisme de l'art du Nord. Ce réalisme serait apparu avec la montée de la bourgeoisie (R. Huyghe). D'une certaine façon, le monde du chancelier veut déjà se substituer (non consciemment) à celui de la Reine des Cieux. Chez Jan, la piété devient discrète, se retire dans une chambre, loin des grands rétables et des endroits publics. C'est l'une des différences profondes entre l'art de Hubert et celui de Jan. Il y a chez ce dernier un passage insensible et magistral vers la peinture de chevalet. Le tableau, comme entité, prend son espace, son être « en soi ». Mais la vision des êtres demeure encore *statique*, contrairement à celle de son contemporain Masaccio, qui est *dynamique* (L. van Puyvelde). Jan voit picturalement. Il capture les « formes en couleurs ». Son modelé, en valeurs nuancées, l'emporte sur son dessin. Tout baigne dans la lumière. Les tons ont cette opacité, cette saturation, cette luxuriance qui nous réjouissent tant chez les van Eyck comme chez Roger van der Weyden et les enlumineurs. Elie Faure remarque qu'il y a même un contraste puissant entre la vision émerveillée des van Eyck et leur technique de miniaturiste. Peut-on imaginer la même saturation éblouissante des tons, sans le travail merveilleux, presque contemporain, légèrement antérieur, de Pol et Jean Limbourg, d'origine flamande, qui œuvrent pour les ducs de Bourgogne après avoir été formés dans les ateliers d'enluminure parisiens ? Il suffit également de connaître *la Vierge et Saint Luc* de Roger van der Weyden pour saisir l'influence de *la Vierge au chancelier Rolin*. La postérité des van Eyck est innombrable, mais on est moins conscient, aujourd'hui, de l'impact sublime que fut leur œuvre, du nouvel espace pictural qu'ils instaurèrent.

J'ai vu la plupart des tableaux des van Eyck. Chaque fois, je pense à *l'Agneau mystique* comme aux *Époux Arnolfini* ou à *la Vierge au chancelier Rolin*, ce fut un éblouissement tel que je demeurais éperdu, bien incapable de communiquer quoi que ce soit, même avec l'œuvre devant moi. La magnificence, la gloire et la lumière m'emmaillottaient comme un enfant et me contraignaient à me taire. Inutile d'ajouter qu'il n'y a pas de reproduction possible de *l'Agneau mystique*.

L'ouvrage d'Élisabeth Dhanens est monumental. Il contient à peu près tout ce que nous savons aujourd'hui sur les van Eyck. Il est descriptif, historique. Il se fonde sur ce que nous pouvons appeler des *images de situation* (portraits dynastiques, cartes des villes, mappemonde, etc.), sur des *images de légende* (copies, dessins de certains archétypes perdus des van Eyck), et sur des *images des tableaux* aujourd'hui reconnus ou non de la main de Jan par la plupart des critiques. Car, en somme, il ne nous reste qu'à peine une dizaine d'œuvres que l'on peut attribuer en toute certitude à Jan. C'est encore moins que pour le nombre d'œuvres attribuées à Patinir. Les reproductions sont fort soignées.

Il s'agit d'un livre précis, patient, d'historien, et non de celui d'un écrivain. Nous sommes loin des aperçus fulgurants d'un Malraux ou d'un Elie Faure.

On pourrait dire, en conclusion, que Hubert semble plus mystique que Jan qui œuvre surtout pour les princes. En réalité, on ne sait rien de Hubert, et l'on n'a que quelques bribes d'information sur Jan, sur ses voyages, sur sa vie privée. Hubert serait né vers 1366, et serait mort le 18 septembre 1426. Jan est probablement né entre 1370 et 1390, et mort en juin 1441. Christophe Colomb n'avait pas encore découvert l'Amérique. Les grandes cathédrales avaient plus de deux siècles. Simone Martini était mort depuis cent ans. Les frères Limbourg avaient exécuté, entre 1413 et 1416, *les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Masaccio avait peint les fresques admirables de la chapelle Brancacci de Florence, entre 1427 et 1428. Mais ce n'est que le 6 mai 1432, six ans après la mort de Hubert, que le rétable *l'Agneau mystique* est inauguré. Sur la pierre tombale de Hubert, le plus grand peintre « qui ait existé », frère de Jan, le « second dans l'art », ces quelques mots :

*On m'appelait Hubrecht van Eyck
Maintenant nourriture pour les vers, autrefois connu
Très honoré dans la peinture :
Peu après, il était passé au néant.*