

# Bulletin de la Classe des Beaux-Arts

EXTRAIT

Jan van Eyck et Cologne

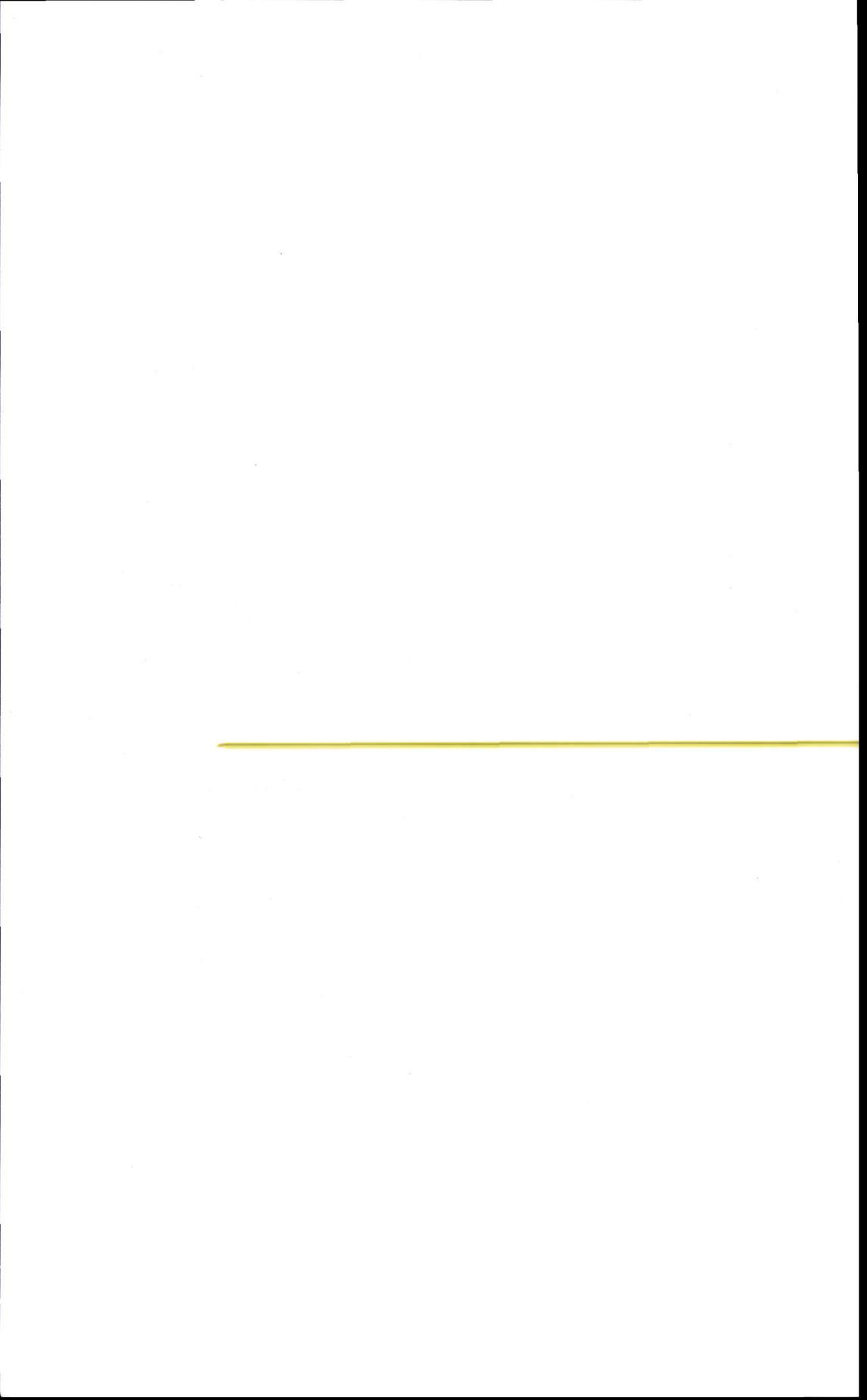
par Pierre Colman  
Membre de la Classe



6<sup>e</sup> série  
Tome XVII

7-12  
2006

ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE



## COMMUNICATION

### Jan van Eyck et Cologne

par Pierre Colman

Membre de la Classe

#### La patrie d'élection de Jan van Eyck au début de sa carrière?

La formation de Jan van Eyck reste environnée de mystère. Selon Léo van Puyvelde, elle «doit s'être faite dans le centre artistique Liège-Maestricht-Cologne»<sup>1</sup>; c'est l'incapacité de faire un choix motivé entre les trois villes qui lui fait inventer ce «centre» tricéphale. Élisabeth Dhanens refuse de la situer à Liège; elle envisage de la situer à Venlo, mais elle est la première à souligner la faiblesse de ses arguments<sup>2</sup>. Jan a été attiré dans sa jeunesse par «l'antique gloire des peintres de Cologne»<sup>3</sup>, je vais m'efforcer de l'établir.

Ce n'est pas m'aventurer. «At the end of the 14<sup>th</sup> century, Cologne became a centre of gothic panel painting, attracting artists from a wide range of countries and backgrounds»<sup>4</sup>. «The prosperous city of Cologne enjoyed a regular influx of foreign painters»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Les Primitifs flamands*, Paris et Bruxelles, 1947, p. 18.

<sup>2</sup> É. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 32, 37 et 54.

<sup>3</sup> Ch. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'art*, t. 31, 1976, p. 57. L'auteur l'a bien montré, le peintre a selon toute probabilité fait ses débuts comme enlumineur. La recherche doit s'orienter en ce sens, même si les résultats obtenus jusqu'ici sont peu encourageants: G. PLOTZEK-WEDERHAKE, *Zur Buchmalerei*, dans cat. exp. *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430*, Cologne, 1974, p. 59-63. Bienvenue sera la suite du travail accompli pour les années 1320-1340: J. A. HOLLADAY, *Some Arguments for a Wider View of Cologne Book Painting in the Early Fourteenth Century*, dans *Georges-Bloch Jahrbuch*, t. 4, 1997, p. 5-21.

<sup>4</sup> *Dictionary of art*, t. 7, p. 583.

<sup>5</sup> B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, s. l., 2000, p. 78.

Des indices ont été glanés par différents chercheurs. Ils ne manquent pas de prendre du poids pour peu qu'ils soient rapprochés les uns des autres. Il peut s'en ajouter d'autres.

La cathédrale de Cologne a été repérée dans le paysage du panneau central de l'*Agneau mystique*<sup>6</sup>. Elle se présente, minuscule, d'une manière qui est tout sauf banale. Le chœur est tel qu'il s'était élevé au XIII<sup>e</sup> siècle. Les tours sont telles que les projetait l'extraordinaire dessin conservé dans ses archives. Le peintre a donc compté parmi les privilégiés qui y ont eu accès.

La tour de la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers ressemble à celle qui se construisait du temps du « roi des peintres » au flanc sud du *Dom*<sup>7</sup>. Elle n'en est pas une représentation visant l'exactitude ; elle s'inspire librement d'elle. La date du tableau, 1437, ne fournit nullement celle d'un séjour, car un dessin non récent pouvait être mis à profit ; ce n'est donc qu'un *terminus ad quem*.

L'une des miniatures des « Heures de Turin-Milan » données à la « main G », identifiable avec celle de Jan van Eyck<sup>8</sup>, montre la messe des morts célébrée dans une très grande église gothique dont le chœur seul est construit. La ressemblance avec celui de Cologne ne va pas très loin et un tel état de choses n'a vraiment rien d'exceptionnel. Mieux vaut dès lors ne pas chercher argument de ce côté. Mais les miniatures de la « main G » sont liées à la peinture colonaise par des concordances d'ordre iconographique. Le diptyque de New York est dans le même cas. La mise en scène du Calvaire dans l'un des volets s'inscrit dans sa tradition ; elle ne s'explique pas par le format du panneau, étiré en hauteur, la composition n'ayant pas à se plier dans la peinture sur panneau, comme dans la peinture murale, à la surface offerte<sup>9</sup>.

Jan van Eyck a peint dans la *Vierge à la fontaine* du musée d'Anvers (fig. 1) un Enfant Jésus gracile, les jambes en croix, qui

<sup>6</sup> R. LAUER, *Köln in Flandern. Ein Domansicht auf dem Genter Altar*, dans *Kölner Domblatt*, t. 57, 1992, p. 309-314. L'auteur se pose les bonnes questions.

<sup>7</sup> DHANENS, *op. cit.* n. 2, p. 264-265. Voir aussi *Die Parler und der schöne Stil unter den Luxemburgern*, t. 1, Cologne, 1978, p. 148-149, avec la reproduction d'une gravure de 1842. Même sentiment, avec un zeste de réserve, dans cat. exp. *Niederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Anvers, 2002, p. 39, n° 5.

<sup>8</sup> P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière dans la création des « Heures de Turin-Milan »*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* (6<sup>e</sup> série), t. 17, 2006, à paraître.

<sup>9</sup> STERLING, *op. cit.* n. 3, p. 23-24 et 46 ; voir aussi p. 80, n. 116.



Fig. 1. – *La Vierge à la fontaine*, par Jan Van Eyck, 1439, chêne, 248 × 181 mm. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. © IRPA-KIK, Bruxelles.

ressemble à celui du triptyque colonais de la collection Kisters, auquel j'aurai à revenir (fig. 2)<sup>10</sup>.

Il a fasciné Stefan Lochner à un tel degré que sa réputation n'est pas une explication suffisante<sup>11</sup>.

Avait-il acquis «au service d'un prince» les connaissances étendues que sut apprécier Philippe le Bon<sup>12</sup>? L'hypothèse reste sans confirmation. Avec sa jeune université, Cologne offrait un milieu approprié.

Il se confond, c'est à peu près certain, avec le peintre prénommé Jan qui apparaît en 1422, 1423 et 1424 dans les comptes de Jean de Bavière, ci-devant élu de Liège, devenu régent du comté de Hollande. Dans la plus ancienne des mentions, le peintre est qualifié par le scribe de *meyster*, forme germanique plutôt que flamande<sup>13</sup> que l'on trouve à Maastricht en 1395<sup>14</sup>.

Maaseik, lieu présumé de sa naissance<sup>15</sup>, est à quatre jours de marche de Cologne, et aucune barrière linguistique ne se dresse en travers du chemin. À Liège, à peine plus proche, c'est le français et le wallon du cru qu'il fallait parler.

<sup>10</sup> Le type a connu une vogue prolongée: M. AINSWORTH, *Gérard David. Purity of vision in an Age of Transition*, Amsterdam et New York, 1998, p. 261-266.

<sup>11</sup> R. LISS, *Stefan Lochner und Jan van Eyck. Der Einfluss des Genter Altars auf den Altar der Kölner Stadtpatrone*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 61, 1995-1997, p. 157-197. – CORLEY, *op. cit.* n. 5, p. 139, 141, 154-159, 165-166 et 261. – J. CHAPUIS, *Stefan Lochner*, Turnhout, 2004, p. 199-206. Au sujet du vif débat qui reste ouvert autour de Stefan Lochner, voir le compte rendu de Gisela Goldberg dans *Kunstchronik*, t. 56, 2003, p. 185-188.

<sup>12</sup> DHANENS, *op. cit.* n. 2, p. 37.

<sup>13</sup> Mon obligé collègue Eckart Pastor a interrogé à ce sujet deux spécialistes de ses amis, les professeurs Robert Möller et Jef Vromans. Dûment prudents, ils ont tous deux recommandé l'exploration du contexte dans les archives, l'argument n'ayant de poids, et certes fort peu, que si le scribe donne du «meester» aux autres maîtres. N'étant pas du tout en mesure de m'imposer pareille recherche, j'espère qu'un archiviste hollandais en fera son affaire.

<sup>14</sup> «Meyster Willeme goltsmeet indes Wolfsstraete» (I. L. SZÉNASSY, *Maastrichts Zilver*, Maastricht, 1978, p. 13).

<sup>15</sup> A. AMPE et J. GOOSSENS, *Taal en Herkomst van Jan van Eyck*, dans *Wetenschappelijke tijdingen*, 1970, col. 82-91. Albert Ampe a proposé comme lieu de naissance une bourgade rhénane, Kempen, sans trouver d'argument décisif: *Jan van Eyck's taal en herkomst*, dans *Heimatbuch des Kreises Kempen*, t. 23, 1972, p. 278-286. Anne van Buren (dans A. VAN BUREN, J. H. MARROW et S. PETTENATI, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne, 1996, p. 496 et p. 503, n. 54) en revient aux allégations de Jozef Duverger (*Jan van Eyck vóór 1422*, dans *Handelingen van het 3<sup>e</sup> congres voor algemeene kunstgeschiedenis*, Gand, 1936, p. 13-20), pourtant peu convaincantes. Écrire «kein Holländer, sonder Flame» (H. BELTING et Chr. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes*, Munich, 1994, p. 264), c'est plaquer la situation présente sur celle du passé.



Fig. 2. – La Vierge tenant l'Enfant, en compagnie de quatre saintes, Barbe, Christine, Catherine et Marie-Madeleine, et des deux saints Jean, panneau central d'un triptyque, par le Maître de la Véronique, après 1409, chêne, 700 × 325 mm. Kreuzlingen, collection Kisters. D'après B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, s. 1., 2000, pl. 15.

Alors qu'au temps de sa jeunesse la métropole rhénane jouit d'une insolente prospérité, la cité mosane sombre, elle, dans le marasme. Dès 1395, elle entre en rébellion ouverte contre son souverain, l'élu qui est prince sans être évêque et qui entrera dans l'histoire sous le nom de Jean sans Pitié. Déposé en 1406, par un coup d'audace sans précédent, il appelle à son secours son frère aîné Guillaume de Bavière, comte de Hainaut, Hollande et Zélande, et son beau-frère Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Ils infligent aux Liégeois un désastre terrible lors de la fameuse bataille d'Othée, en 1408. La principauté est rançonnée, ruinée, exsangue; son chef n'est nullement en situation de jouer au grand mécène; ses artistes prennent le large<sup>16</sup>.

Ce n'est donc pas à Liège ni à Maastricht que l'apprentissage de Jan van Eyck doit être localisé. C'est à Cologne. La thèse trouve aliment dans l'étude de deux œuvres très discutées.

### Le triptyque Norfolk

#### LA PLUS ANCIENNE DES ŒUVRES CONSERVÉES DE JAN VAN EYCK ?

Dès 1949, Dirk Hannema relie le triptyque (fig. 3-8), unanimement considéré comme une rare merveille, avec l'illustre peintre<sup>17</sup>. En 1957, Josua Bruyn fait de même avec beaucoup de pertinence<sup>18</sup>. En 1976, Charles Sterling reconnaît dans le triptyque la «seule œuvre qui annonce vraiment l'art de Jan van Eyck»<sup>19</sup>; il fait voir combien Jan est à l'aise dans les formats réduits, voire très réduits, et combien il reste attaché à l'héritage du gothique international; il observe que saint Pierre «porte une épaisse couronne de cheveux blancs qui ressemble à une perruque» dans le triptyque comme dans l'*Arrestation du Christ* et le *Reniement des Heures de Turin-Milan*<sup>20</sup>. Barbara Brauer propose de reconnaître dans le triptyque, dont elle voit fort bien l'extraordinaire modernité, la plus ancienne des œuvres conservées de Hubert ou

<sup>16</sup> COLMAN, *op. cit.* n. 8. – P. COLMAN, «En Liège» vers 1400, l'orfèvre Henri de Cologne, Hubert van Eyck et Claus Sluter, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* (6<sup>e</sup> série), t. 17, 2006, p. 97-140.

<sup>17</sup> *Catalogue of the D. G. van Beuningen Collection*, Rotterdam, p. 32.

<sup>18</sup> J. BRUYN, *Van Eyck problemen*, Utrecht, 1957, p. 29-30.

<sup>19</sup> *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris, 1987, p. 21.

<sup>20</sup> STERLING, *op. cit.* n. 3, p. 7-59; pour la «perruque»: p. 24 et fig. 11 et 29.

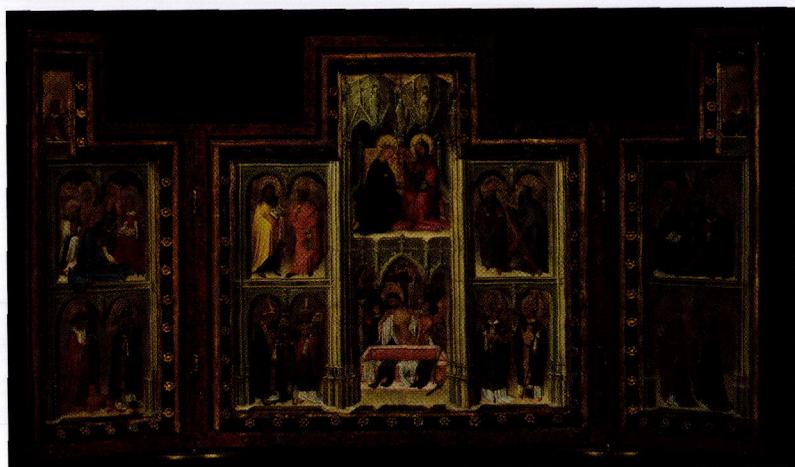


Fig. 3. – *Le triptyque Norfolk*, peint par Jan van Eyck à Cologne vers 1410 selon les vues présentées ici, chêne, 330 × 580 mm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. 2466. © IRPA-KIK, Bruxelles.

de Jan<sup>21</sup>; elle multiplie les rapprochements, et souvent de fort convaincante façon; parfois, elle s'aventure à l'excès: ainsi en en proposant un avec l'*Annonciation Friedsam*<sup>22</sup>, ainsi en cherchant un lien du côté de l'iconographie des deux scènes centrales<sup>23</sup>, alors que le donneur d'ordre n'a certes pas laissé le choix au peintre en pareille matière. Sa thèse, publiée sous une forme rebutante, est restée fâcheusement ignorée des chercheurs. Volker Herzner, qui vient de reprendre le flambeau, lui rend un juste hommage<sup>24</sup>; il prend soin de nuancer d'un point d'interrogation la conviction qui l'anime. Elle m'animait dès avant la lecture de son article; je ne me sens cependant pas aussi proche que lui de la certitude<sup>25</sup>.

À moins qu'il n'ait été surpris par la mort peu après l'achèvement du triptyque, son créateur a certes cherché, le plus naturellement du monde, à valoriser autant que faire se pouvait les talents exceptionnels ainsi mis en évidence. Les amateurs avides d'en

<sup>21</sup> B. BRAUER, *Pre-eyckian Painting in the Mosan Valley, 1380-1430*, Ph. D. Univ. Minnesota, 1979, p. 87.

<sup>22</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 66.

<sup>23</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 66-67 et p. 152, n. 7.

<sup>24</sup> *Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 68, 2005, p. 1-22.

<sup>25</sup> Je ne suis pas disposé comme il l'est à suivre Winkler dans son rapprochement entre le saint Jean-Baptiste du triptyque et celui du dessin de Nuremberg: COLMAN, « *En Liège* »... *op. cit.* n. 16.

découvrir formaient en son temps une brillante pléiade, il n'a pu l'ignorer. Leurs archives sont conservées dans une mesure appréciable. Celles de Jean de Bavière mentionnent à partir de 1422, je viens de le rappeler, un peintre prénommé Jan qui doit être van Eyck. Celui-ci s'était mis dès 1417 au plus tard au service du frère aîné de Jean, Guillaume, à La Haye, j'en ai acquis la conviction<sup>26</sup>.

Le triptyque est à situer vers 1410<sup>27</sup>. La commande n'est assurément pas allée à un jouvenceau. La naissance de Jan van Eyck, généralement située vers 1390, par pure hypothèse, ne devrait-elle pas être reculée d'une dizaine d'années? Celle de Hubert, son aîné présumé, est à situer en 1366, s'il faut en croire Van Mander; l'écart sort de la normale.

#### NON PAS LIÈGE...

Le triptyque passe pour «indiscutablement mosan, voire liégeois»<sup>28</sup>. Et pas seulement aux yeux des Liégeois: «de voorstelling wijst duidelijk op Luik als plaats van ontstaan» opine le professeur Timmers<sup>29</sup>; aucun doute non plus dans l'esprit de Barbara Brauer<sup>30</sup>, de John Steyaert<sup>31</sup> ni de Volker Herzner<sup>32</sup>. Mais tout au plus peut-on parler d'un «certain consensus»<sup>33</sup>. Les auteurs les plus prudents font suivre «Liège» d'un point d'interrogation<sup>34</sup>.

<sup>26</sup> P. COLMAN, *Mise en scène facétieuse de préoccupations matrimoniales à la cour de Guillaume VI de Bavière-Hollande dans un dessin eyckien du Musée du Louvre*, dans *Oud Holland*, t. 119, n° 1, 2006, p. 8-21. – COLMAN, *op. cit.* n. 8.

<sup>27</sup> A. VAN BUREN, *op. cit.* n. 15, p. 493 et p. 502, n. 32. C'est à n'en pas douter dans l'intention d'harmoniser les propositions antérieures que Jeroen Giltaij le situe, lui, vers 1415-1420 (*Van Eyck to Bruegel*, Rotterdam, 1994, p. 31).

<sup>28</sup> J. STIENNON, J.-P. DUCHESNE et Y. RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Bruxelles, 1988, p. 31.

<sup>29</sup> *De Kunst van het Maasland*, t. 2, Assen, 1980, p. 272.

<sup>30</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 50-87.

<sup>31</sup> J. STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks: Some Mosan Parallels*, dans *Investigating Jan van Eyck*, éd. S. Foister, S. Jones and D. Cool, Turnhout, 2000, p. 127: «a work of certain Liege origin».

<sup>32</sup> *Das Norfolk-Triptychon...* *op. cit.* n. 24.

<sup>33</sup> BELTING et KRUSE, *op. cit.* n. 15, p. 136.

<sup>34</sup> *Van Eyck...* *op. cit.* n. 27, p. 29. – K. SCHADE, *Ad exercitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar, 2001, p. 123, n° 3.

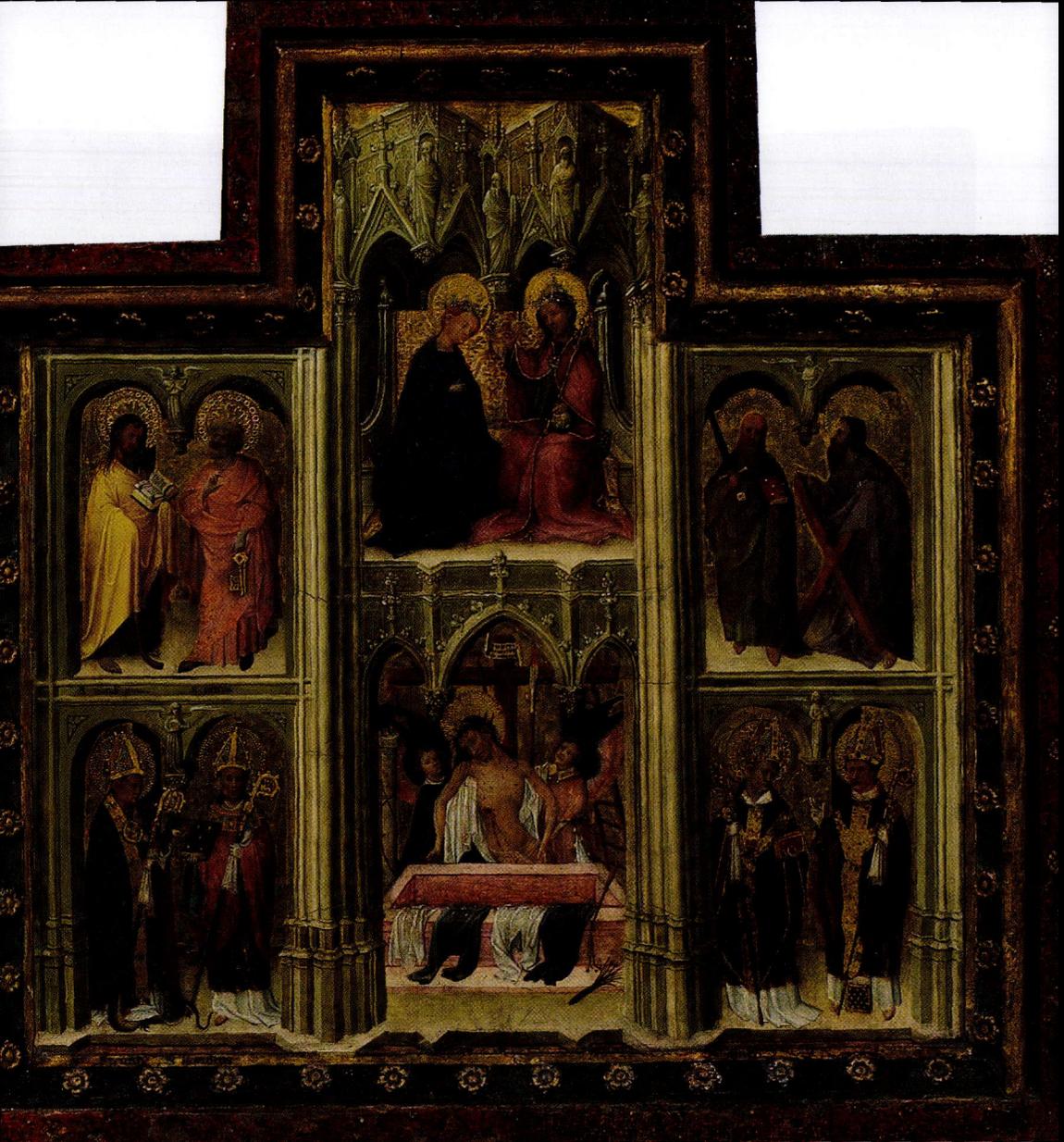


Fig. 4. – Le panneau central.

La conviction a germé dans l'esprit d'A. Kessen<sup>35</sup>, de J. Borms<sup>36</sup> et de S. Gudlaugsson<sup>37</sup>. Elle a pris son essor sous l'impulsion d'Erwin Panofsky, que les données iconographiques orientaient

<sup>35</sup> Een triptiek uit het Maasgebiet omstreeks 1400, dans *De Maasgouw*, t. 59, 1939, p. 44-46.

<sup>36</sup> J. VAN WAAS, *Een vroeg-Nederlandsch drieliuk op de tentoonstelling in het Museum Boymans*, dans *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 6 janvier 1939.

<sup>37</sup> *Aanvullingen omtrent de Norfolk-triptiek*, dans *Kunsthistorische mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie*, t. 1, 1946, p. 17-22.



Fig. 5. - Le volet gauche.



Fig. 6. - Le volet droit.

vers Maastricht<sup>38</sup>. Elle s'est bétonnée par la faute de Jean Lejeune, poussé à s'intéresser au triptyque par son ambition d'englober Jan van Eyck dans l'histoire de l'art liégeois<sup>39</sup>. Et de développer avec son éloquence habituelle les arguments de ses prédécesseurs : vingt-quatre des trente-trois saints représentés étaient patrons d'églises liégeoises, Agnès était patronne d'un béguinage, Servais, Remacle, Hubert et Lambert étaient chers aux Liégeois et Lambert est mis à l'honneur près du Christ de Pitié<sup>40</sup>. Et de jeter le manteau de Noé sur divers constats propres à ruiner la thèse.

Hubert, identifié par une inscription irréfutable, est relégué loin de Lambert sur les volets, au troisième rang, derrière saint Jacques et saint Denis. Or, les Liégeois associent avec constance leurs deux évêques successifs, comme le sont partout Pierre et Paul. Ils n'auraient en aucun cas manqué de les mettre l'un et l'autre en place d'honneur.

Servais, identifié par une inscription lui aussi, tient une clé qui est bien son attribut, mais aussi une crosse épiscopale dont le crosseron montre trois tours. Voilà qui fait soupçonner une confusion avec son prédécesseur Materne<sup>41</sup> ; une confusion proprement inimaginable à Maastricht et à Liège. Quant à Remacle, il n'est pas identifié avec certitude.

Liège comptait sept collégiales et trente-trois paroissiales. Deux des sept patrons et dix-huit des trente-trois brillent par leur absence. Neuf des saints et saintes choisis sont étrangers à la ville, en particulier Dorothee. La Vierge, les Apôtres, les Évangélistes, les Docteurs de l'Église latine appartiennent à la chrétienté tout

<sup>38</sup> *Early netherlandish painting*, Cambridge, 1953, p. 92-94.

<sup>39</sup> *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956, p. 22-28. Du même auteur, *Liège, de la principauté à la métropole*, Anvers, 1967, pl. 42. Voir aussi ses contributions au catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne* (Liège, 1968, principalement p. 15-44 et 150-163).

<sup>40</sup> Albert Châtelet n'y cède pas sans mettre un bémol de prudence : « L'importance du milieu liégeois, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, paraît attestée par l'existence de deux œuvres de grande qualité : l'*Antependium* du musée des Beaux-arts de Bruxelles et le *Triptyque portatif* du musée Boymans van Beuningen de Rotterdam. » (*Les Primitifs hollandais*, Fribourg, 1980, p. 181, n. 9 du chapitre I et p. 189, n° 1). Cet antependium n'appartient pas à l'art liégeois, je me suis attaché à en faire la démonstration : *Le panneau de Cortessem alias Scènes de la vie de la Vierge (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4883) pré-eyckien ou lombard?*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (6<sup>e</sup> série)*, t. 16, 2005, p. 21-58.

<sup>41</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 7, col. 585-586. Dans le buste-reliquaire de saint Lambert (1508-1512), il a pour attribut trois mitres : P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966, t. I, p. 95.

entière, tout comme saint Michel et saint Martin<sup>42</sup>; comme presque tous, en définitive.

... MAIS BIEN COLOGNE

«Les liens avec la peinture de chevalet rhénane du début du XV<sup>e</sup> siècle sont évidents. Ils n'autorisent cependant pas l'intégration du retable dans les productions de cette école» peut-on lire dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, où les rapports avec le milieu colonais sont pourtant fort bien mis en évidence<sup>43</sup>. Ma conviction est toute contraire.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le triptyque était généralement considéré comme un travail colonais<sup>44</sup>. Au moment où il s'est imposé à l'attention, Charles Sterling l'a caractérisé hâtivement comme «mi-parisien et mi-colonais»<sup>45</sup>; il l'a cru liégeois par la suite, mais sans chasser de son esprit la grande métropole germanique<sup>46</sup>. Panofsky s'est mis en devoir de développer la formule de l'érudit français. Du côté parisien, «elegance and poise of the figures», ce qui n'a vraiment rien de spécifique. Du côté rhénan (il substitue cet adjectif à «colonais»), au contraire, les comparaisons se font précises: «The wide-spaced alignment of the figures in the Adoration of the Magi and the decorative, linear treatment of woven patterns, ecclesiastical accouterments and hair are, however, German rather than either French or Flemish; and the facial types – such, for instance, as the curly-haired, pertly innocent angels with their small mouths and pointed little noses – may remind us of the contemporary Cologne masters, of Master Francke (active at

<sup>42</sup> Panofsky (*op. cit.* n. 38, p. 93) reconnaît saint Martin de Tongres. Lejeune (*op. cit.* n. 39, p. 27, n. 38) ne le suit pas; c'est à son honneur.

<sup>43</sup> *Rhin-Meuse*, cat. exp., Bruxelles, 1972, p. 424 (Q 26); voir aussi p. 31.

<sup>44</sup> K. G. BOON, *Rundschau. Rotterdam*, dans *Pantheon*, t. 23, 1939, p. 142-143. L'auteur rejette catégoriquement l'attribution sans fournir d'arguments probants... et non sans proposer un rapprochement avec un admirable petit triptyque considéré comme «niederrheinisch» (*Rheinisches Landesmuseum Bonn. Führer durch die Sammlungen*, Cologne, 1977, p. 107-108).

<sup>45</sup> *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938, p. 61, n. 45 bis et fig. 62. On situera donc le triptyque «à mi-chemin entre Paris et Cologne, dans le pays mosan» opine Jean Lejeune (*Liège et Bourgogne*, cat. exp. Liège, 1968, p. 149, n° 156).

<sup>46</sup> *Op. cit.* n. 3, p. 24 («commandé peut-être pour Liège»), 46 («mosan»), 58 («liégeois... parent de l'art colonais») et 62 («relevant de la région liégeoise») et fig. 29 et 30 («peintre travaillant à Liège?»).

Hamburg, but probably a native from Guelders) and most particularly of Conrad of Soest»<sup>47</sup>.

Léo Van Puyvelde a souligné «une certaine parenté avec... l'école colonaise, particulièrement dans le choix des tons et l'imperfection du modelé»<sup>48</sup>.

Avec une belle perspicacité, mais aussi un certain parti pris dans l'interprétation des rapprochements, Friedrich Winkler en a opéré un bon nombre entre le triptyque et un dessin révélé par Otto Pächt, qui reconnaissait en lui une *Nachzeichnung* d'après une œuvre de jeunesse de Jan van Eyck. Refusant fermement de partager cet avis, il penche en faveur de Hubert. Il situe la création dans la partie orientale de la Belgique actuelle, formule alambiquée sous laquelle le nom de Liège transparait. À cet égard, il accepte l'opinion dominante sans la soumettre à critique. Il constate cependant que diverses têtes et la couronne de sainte Catherine ont une allure colonaise<sup>49</sup>.

Barbara Brauer, pour qui l'appartenance du triptyque à l'art mosan est un article de foi, le rapproche du monument funéraire de Frédéric von Saarwerden, archevêque de Cologne, et d'un bâton de chantré de la cathédrale<sup>50</sup>.

L'architecture savamment peinte du panneau central n'a pas d'équivalent dans la peinture colonaise, mais celle du *Klarenaltar* peut faire figure d'antécédent, marquée qu'elle est par un début d'intérêt pour la suggestion de la troisième dimension<sup>51</sup>.

La comparaison s'impose avec certaines des œuvres du plus talentueux des peintres colonais du début du XV<sup>e</sup> siècle, regroupées sous le *Notname* de Maître de la Véronique<sup>52</sup>, même si son

<sup>47</sup> *Op. cit.* n. 36, p. 92-93. En outre p. 94: «germanic quality».

<sup>48</sup> *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Elsevier, 1953, p. 53-54. L'auteur juge néanmoins le triptyque «exquis».

<sup>49</sup> O. PAECHT, *A new book on the Van Eycks*, dans *Burlington magazine*, 1953, p. 252 et fig. 23. – Fr. WINKLER, *Die Vermählung der hl. Katharina im Germanischen Nationalmuseum*, dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1964, p. 25 et 29. L'œuvre reproduite par le dessin était vraisemblablement un grand tableau d'autel à fond d'or, celui de la collégiale de Tongres, je crois: COLMAN, *op. cit.* n. 25.

<sup>50</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 50-87 et 167-168 (spécialement p. 57 et 60).

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 68-73, fig. 33-42 et pl. 11 et 12. Au sujet de sa restauration, voir Chr. SCHULZE-SENGER, *Der Claren-Altar in Dom zu Köln*, dans *Kölner Domblatt*, t. 43, 1978, p. 23-36. Éclatant dans les étonnants baldaquins du triptyque, cet intérêt s'annonçait dès 1403 sous le pinceau de Conrad von Soest: CORLEY, *op. cit.* n. 5, pl. VII.

<sup>52</sup> CORLEY, *op. cit.* n. 5, p. 75-98, fig. 55 et 61, pl. 13 et 15; rien dans ce savant livre au sujet du triptyque.

art, très novateur par rapport à celui de ses prédécesseurs directs, est encore loin de l'être autant<sup>53</sup>. Les saintes assemblées sur le volet gauche du triptyque Norfolk (fig. 5) sont à rapprocher de celles qui le sont dans le triptyque de la collection Kisters, déjà pris à témoin ci-dessus (fig. 2).

Cologne est la cité des Rois Mages ; ils sont en évidence en haut du revers des volets (fig. 7). Elle est aussi le centre du culte de sainte Dorothée pour les pays germaniques. Le groupement des saints par quaternions passe pour une particularité du diocèse de Cologne ; le triptyque montre quatre apôtres, quatre évêques, quatre docteurs, quatre abbés et quatre couples liés par paires<sup>54</sup>.

La métropole rhénane étant le chef-lieu de la province ecclésiastique dont dépendait le diocèse de Liège, ses saints n'y sont pas étrangers. Saint Lambert et saint Hubert étaient vénérés en Rhénanie<sup>55</sup>. Lambert était invoqué en Allemagne contre la paralysie et contre les maux d'yeux ; s'il est en place d'honneur, c'est peut-être parce que le donateur d'ordre en souffrait ou craignait d'en souffrir.

Le triptyque était voué à la dévotion privée, ses dimensions en font foi<sup>56</sup>. «Small-format altars for private worship, rather like enlarged book illuminations, became more common in the 14<sup>th</sup> century, Cologne taking the lead in this field»<sup>57</sup>. Le pape Boniface IX concède l'usage d'un autel portatif à un laïc du diocèse de Cologne vers l'époque de la création du triptyque<sup>58</sup>. Sa fonction première est loin d'être pour autant hors de doute<sup>59</sup>. Le morceau de bois tendre qui s'y trouve caché est une relique de la Vraie

<sup>53</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 82-83.

<sup>54</sup> Ft. GORISSEN, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Berlin, 1973, p. 137. – BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 64-65.

<sup>55</sup> Th. SCHMIDT, *Kleinodien des rheinischen Hubertuskultes*, dans *Heimatsbuch des Landkreises St. Wendel*, t. 5, 1953, p. 79-85. – M. BRIBOSIA (Mère Marie-Henri), *Iconographie de saint Lambert*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 6, 1955, p. 117.

<sup>56</sup> Matériel de comparaison : *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild une Frommigkeit im Spätmittelalter*, cat. exp., Nuremberg, 2000, p. 217-265.

<sup>57</sup> H. BÖRSCH-ZUPAN, dans *Dictionary of art*, t. 12, p. 382.

<sup>58</sup> H. V. SAUERLAND, *Urkunden und Regesten zur Geschichte der Rheinlande aus dem vatikanischen Archiv*, t. 7, 1400-1415, éd. H. Thimme, Bonn, 1913, p. 167, n° 430. – E. BERTRAM-NEUNZIG et G. SPORBECK, *Die Kunststiftungen der Familie Berswordt in Dortmund und Köln*, dans *Thesaurus Coloniensis, Festschrift für Anton von Euw*, Cologne, 1999, p. 233.

<sup>59</sup> BRAUER, *op. cit.* n. 21, p. 53.

Croix, on s'accorde à le croire<sup>60</sup>. Faut-il pour autant voir en lui un reliquaire? Le rapprochement proposé avec les triptyques-reliquaires de la Vraie Croix produits au XII<sup>e</sup> siècle en pays mosan<sup>61</sup> ne me semble pas convaincant: ils exhibent, eux, la relique et centrent sur elle leur décor figuré.

Si les méthodes de laboratoire n'ont pas contredit l'incorporation à l'art pré-eyckien, la comparaison établie avec Broederlam a souligné des différences dans la finition<sup>62</sup>. Elle est à établir avec la production colonaise<sup>63</sup>, et d'abord avec celle du Maître de la Véronique. L'équipe qui s'est constituée à l'Institut royal du patrimoine artistique dans l'optique qu'il faut ne saurait se dispenser de la mettre à son programme<sup>64</sup>.

#### LE DONNEUR D'ORDRE

Jean Lejeune n'a pas manqué de trouver un donneur d'ordre selon son cœur: le cardinal Jean Gilles, prévôt de la cathédrale de Liège. Légat pontifical à Cologne, Trèves et Reims, cet important personnage d'origine française se trouvait à Pise quand il a rendu l'âme en 1407. Il n'a certes jamais borné son horizon à la cité de saint Lambert. Ce n'était pas à l'autel dédié à la Vierge et à tous les saints fondé par lui dans la cathédrale que le triptyque était destiné, comme Lejeune l'insinue. La Vierge est moins à l'honneur que le Christ. Les saints forment un aréopage nombreux, mais

<sup>60</sup> *Van Eyck... op. cit. n. 27*, p. 11 et p. 17, n. 3. – H. VAN OS, *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, cat. exp., Amsterdam, 1994, p. 121-122 et pl. 37. – *L'art flamand et hollandais, Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, (Chr. Heck dir.), Paris, 2003, p. 330-331: «sorte de reliquaire... destiné à la dévotion privée». Une ample étude sur les autels à reliques passe le triptyque sous silence: D. PREISING, *Bild und Reliquie. Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafel und -altärchen*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 61, 1995-1997, p. 13-84.

<sup>61</sup> SCHADE, *op. cit. n. 34*, p. 31.

<sup>62</sup> A. VAN GREVENSTEIN-KRUSE, *Report on the treatment*, dans *Van Eyck to Bruegel*, Rotterdam, 1994, p. 15.

<sup>63</sup> La voie est tracée: M. COMBLEN-SONKES et N. VERONEE-VERHAEGEN, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bruxelles, 1986 (Les Primitifs flamands. 1. Corpus, 14), p. 120-124.

<sup>64</sup> Onderzoeksproject «Pre-Eyckian painting in the Low Countries». Voir C. STROO, *De pre-Eyckiaanse paneel-schilderkunst in de Nederlanden. Een prelude op de Vlaamse primitieven?*, dans *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, t. 54, 2005, p. 130-135. – C. STROO, D. VANWIJNSBERGHE, D. DENEFFE, F. PETERS et W. FREMOUT, *Aux sources des Primitifs flamands, la peinture pré-eyckienne*, dans *Science Connection*, 9, décembre 2005, p. 8-12.



Fig. 7. – Le revers des volets, 330 × 130 mm chacun. © IRPA-KIK, Bruxelles.

non pas innombrable, comme ceux qui forment de grands groupes anonymes dans l'*Agneau mystique*. Ils sont soigneusement désignés par leur nom (tantôt sur des phylactères, tantôt sur les auréoles, tantôt sur le cadre, d'une manière étrangement incohérente, donc). C'est un ample rassemblement de *Nothelfer*, d'intercesseurs.

Dans l'*Adoration des Mages* peinte au revers des volets, un homme dont la présence ne répond à aucune exigence iconographique est agenouillé en bordure de la scène. Il transmet au troi-



Fig. 8. – Détail de la fig. 7: deux des rois mages et le donneur d'ordre présumé.

sième roi une offrande, une pièce d'orfèvrerie plutôt qu'un modèle de chapelle (fig. 8). Jeune d'allure, il porte une courte barbe en pointe. Il est tête nue et n'a déposé aucun couvre-chef sur le sol près de lui. Il a l'épée au côté. Il n'a rien d'un domestique. Il n'est pas pour autant un roi sans couronne<sup>65</sup>.

Beaucoup de savants voient en lui le donneur d'ordre. Volker Herzner s'y refuse parce qu'il ne met qu'un genou en terre<sup>66</sup>. L'argument a certes du poids; mais est-il décisif? L'homme joue le rôle du serviteur du troisième roi. C'est devant lui, et non devant l'Enfant, qu'il plie le genou. Il ne pénètre pas dans l'intimité des personnages sacrés. Il ne se tient pas dans le même compartiment qu'eux. Il n'est pas dans la même situation que Pierre Bladelin dans le triptyque de Roger van der Weyden, par exemple. Dans le panneau peint peu après 1470 par le Maître de la vie de la Vierge, un Colonnais, le serviteur du mage met lui aussi un seul genou en terre; son visage individualisé et ses vêtements recherchés, invi-

<sup>65</sup> *Van Eyck... op. cit. n. 27, p. 33.*

<sup>66</sup> *Das Norfolk-Triptychon... op. cit. n. 24, p. 7.*

tent à voir en lui le donneur d'ordre<sup>67</sup>. Dans le volet de retable qui porte son nom, le chanoine Bernardinus de Salviatis esquisse une génuflexion, si les plis de sa robe ne sont pas trompeurs<sup>68</sup>. Ces témoins sont tous postérieurs au triptyque, il est vrai<sup>69</sup>.

Ceux qui rangent l'œuvre dans l'art liégeois inclinent à reconnaître dans l'agenouillé l'élu de Liège. Il n'a rien d'un évêque, mais ce n'est pas une objection, puisque Jean de Bavière n'a jamais accepté d'en devenir un. Il est barbu, alors que Jean est glabre dans les portraits qu'on a de lui<sup>70</sup>. Il ne cède pas, à l'instar du mage qu'il sert, à la mode germanique des vêtements entaillés, chère à Jean<sup>71</sup>. Celui-ci aurait veillé jalousement à être reconnaissable à coup sûr ; il n'aurait certes pas manqué de faire peindre ses armoiries, comme dans la « Prière d'un prince souverain » des « Heures de Turin-Milan ».

Lequel des deux saint Jean avait-il pour patron ? On l'ignore, mais c'était l'un ou l'autre. On ne peut donc considérer comme un argument en sa faveur le fait qu'ils sont rapprochés l'un de l'autre au revers des volets<sup>72</sup>.

<sup>67</sup> CORLEY, *op. cit.* n. 5, p. 192 et fig. 163. Le serviteur revient dans d'autres témoins de la peinture colonaise, portée à faire varier l'agenouillement des rois mages avec une sorte de complaisance (CORLEY, *op. cit.* n. 5, p. 193 et fig. 164 et 165). Il se rencontre aussi dans celle du Rhin moyen (PANOFSKY, *op. cit.* n. 38, p. 136 et pl. 14, fig. 30). Dans un tableau récemment acquis par la Fondation Paul Getty situé vers 1400 et présenté comme une commande de Philippe le Hardi en raison de la présence de saint Antoine (*Burlington magazine*, mai 2005, p. 3), il est de race noire. Roger van der Weyden lui donne dans le triptyque de sainte Colombe l'aspect d'un page de blanc vêtu qui fait une génuflexion ; reconnaître le donneur d'ordre dans ce page serait certes téméraire.

<sup>68</sup> H. VAN MIEGROET, *Gérard David*, Anvers, 1989, p. 292-293, cat. 22.

<sup>69</sup> Dans le dessin eyckien de Berlin, dont le prototype est de la même époque que lui, et sans doute de la même région, le serviteur se tient debout : *Niederländische Zeichnungen...* *op. cit.* n. 7, n° 2.

<sup>70</sup> COLMAN, *op. cit.* n. 26, p. 14. Voir aussi COLMAN, *op. cit.* n. 8.

<sup>71</sup> M. BEAULIEU et J. BAYLE, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris, 1958. – Fr. BOUCHER, *Histoire du costume*, Paris, 1965, p. 205 et 432. – J.-B. de VAIVRE, *Chasse à l'oiseau et cour d'amour. Note sur deux tableaux de Versailles et de Dijon*, dans *Journal des savants*, 1985, p. 330. – M. SCOTT, *Late gothic Europe, 1400-1500 (The History of Dress Series)*, Londres, 1980, p. 83, 89-90 et 251. – M. SCOTT, *The Fourteenth and Fifteenth Centuries (A Visual History of Costume)*, Londres, 1986. – A. VAN BUREN, *Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan approached through the Fashions in Dress*, dans *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk, 1991, p. 221-243 (selon l'auteur, la « passion for dagging » disparaît dès 1427). – COLMAN, *op. cit.* n. 29, p. 12.

<sup>72</sup> Comme le pense Volker Herzner : *op. cit.* n. 24, p. 7.

Juste en dessous de l'agenouillé, au bord droit du compartiment inférieur, saint Michel terrasse le dragon ; il occupe à lui seul plus de place que les trois saints groupés de l'autre côté du personnage central, saint Vincent. Aucun autre des saints et des saintes représentés n'en occupe autant. Une telle mise en évidence est propre à suggérer que l'archange est là dans le rôle de saint patron.

En tout cas, on se doit décidément de renoncer à reconnaître Jean sans Pitié. On ne proposera pas à sa place, faute de la moindre preuve, l'un des deux princes-évêques qui ont régné après lui, Jean de Walenrode (1418-1419) et Jean de Heinsberg (1419-1455)<sup>73</sup>.

Le donneur d'ordre est à chercher à Cologne, si mes vues sont justes. Il n'est pas pour autant d'office un Colonnais de souche. Il n'a pas de dévotion pour sainte Ursule<sup>74</sup>. Il s'est libéré de la « perspective morale », alors que les Wasservass, dans le triptyque bien connu qui porte leur nom et qui les montre fièrement flanqués de leurs armoiries, sont encore peints à échelle réduite vers 1425<sup>75</sup>. Peut-être comptait-il parmi les Italiens qui occupaient à Cologne une position privilégiée<sup>76</sup>. La barbe courte et pointue ressemble à celle de Giangaleazzo Visconti ; mais comme elle est à la mode de 1360 à 1430, en gros, elle n'a rien de révélateur<sup>77</sup>.

Le vêtement sort tout à fait de l'ordinaire : il est taillé dans un tissu rayé diagonalement de larges bandes jaunes et vertes. À en croire Michel Pastoureau, les rayures ont une connotation péjorative, en tout cas pour les personnages imaginaires ; et l'association du jaune et du vert signifie le désordre, le jaune la « transgression de la norme », le vert la « perturbation de l'ordre établi ». Des significations bien établies pour la France, l'Angleterre et les

<sup>73</sup> G. J. HOOGEWERF, *De Schilderkunst in de Noordelijke Nederlanden tot omstreeks 1440*, dans *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 2. *De Middeleeuwen*, Zeist et Anvers, 1963, p. 256. Au sujet de Jean de Heinsberg, voir *Liège et Bourgogne*, cat. exp. Liège, 1968, p. 45-63. – A. MARCHANDISSE, *Le prince-évêque de Liège Jean de Heinsberg (1419-1455) : un modèle pour le Saint Georges de Pisanello?*, dans *Annales de Bourgogne*, t. 70, 1998, p. 131-141.

<sup>74</sup> Le triptyque de la collection Kisters (fig. 2) ne montre pas lui non plus la sainte chère aux Colonnais.

<sup>75</sup> CORLEY, *op. cit.* n. 5, fig. 83 ; voir aussi fig. 48 et 81.

<sup>76</sup> Tels Simone Sassolini de Bologne, représentant présumé de la banque des Medicis, et Bartolomeo Dominici de Florence, représentant de celle des Alberti : Br. KUSKE, *Die Handelsbeziehungen zwischen Köln und Italien im späteren Mittelalter*, dans *Köln...*, Cologne et Graz, 1956, p. 8-10.

<sup>77</sup> M. MEISS et E. W. KIRSCH, *Les Heures Visconti*, Paris, 1972, BR 105, 115 et 128. – P. POST, *Bart*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, 1937, col. 1471-1472.

anciens Pays-Bas, mais «à nuancer pour une partie de l'Allemagne»<sup>78</sup>.

Ces rayures n'auraient-elles pas valeur héraldique? On doit se le demander même si le vêtement n'a rien d'un tabard<sup>79</sup>. Le jaune n'est pas au nombre des émaux. Dans le triptyque, œuvre de grand prix, on n'aurait pas lésiné sur une si minime quantité de métal précieux; le jaune ne saurait donc être un ersatz de l'or. S'agirait-il de l'assiette d'une feuille d'argent éliminée parce qu'elle s'était irrémédiablement noircie? Le laboratoire donnera la réponse. Les Valvasoni, des Frioulans, blasonnaient bandé d'argent et de sinople, mais de quatre pièces seulement, quand on en distingue ici deux fois plus. Une autre piste semble plus prometteuse: si le drap d'or était réservé aux rois et aux princes<sup>80</sup>, il devait être remplacé dans les habits par un tissu de couleur jaune. Les Viola, de Vérone, blasonnaient bandé d'or et de sinople de huit pièces<sup>81</sup>. Si l'un des membres de cette famille, prénommé Michel, s'est trouvé à Cologne vers 1410, le donneur d'ordre est tout trouvé. La cause serait entendue si le saint évêque anonyme pouvait l'être avec saint Zénon, s'il avait pour attribut un poisson; ce n'est pas le cas.

Le triptyque de Rotterdam a un frère cadet: celui de Dresde. Les différences sautent aux yeux. Mais les dimensions, volets fermés, sont quasiment identiques: 330 mm de haut et 320 de large pour celui qui est attribué ici à Jan van Eyck; 331 mm et 275 pour celui qui porte sa signature et la date de 1437. Et ce dernier

<sup>78</sup> M. PASTOUREAU, *Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert*, dans *Figures et couleurs*, Paris, 1986, p. 23-34, spécialement p. 30, n. 28. Voir aussi Chr. de MÉRINDOL, *Signes de hiérarchie sociale à la fin du Moyen Age d'après le vêtement. Méthodes et recherches*, dans *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolisme vestimentaires du Moyen Age*, Paris, 1989 (Cahiers du léopard d'or, dir. M. Pastoureau), p. 185-187, 202, 210 et 212) et *Le prince et son cortège*, dans *Les princes et le pouvoir au Moyen Age*, Paris, 1993, p. 312: «les rayures sont nettement dévalorisantes». – M. PASTOUREAU, *Rayures*, Paris, 1995, p. 42-45 et fig. p. 26 et 31.

<sup>79</sup> Tabards blasonnés: cat. exp. *Paris 1400*, Paris, 2004, n° 74 (Pierre III d'Aragon, vers 1415). – C. STROO et P. SYFER-d'OLNE, *The Flemish Primitives 1: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden group*, Bruxelles, 1996 (*Catalogue of netherlandish painting in the Royal museum of fine arts of Belgium*), n° 9.

<sup>80</sup> Fr. PIPONNIER, *Costume et vie sociale à la Cour d'Anjou, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris et La Haye, 1970, p. 57.

<sup>81</sup> T. NAPPO, *Archivio Biografico Italiano II*, Munich, microfiche 665, n° 149.

a été commandé par un Italien, à moins que les indices qui vont dans ce sens ne soient trompeurs<sup>82</sup>.

Les chances de découvrir dans les archives confirmation des idées ainsi offertes à la contradiction sont autant dire inexistantes, les donneurs d'ordre n'étant pas des personnages princiers.

### La Fontaine de Vie

Josua Bruyn a tenté de démontrer, voici un demi-siècle, que la «Fontaine de vie» (fig. 9 et 10) a été créée vers 1455 par un disciple de Jan disposant du fond d'atelier<sup>83</sup>. Otto Pächt, Charles Sterling et surtout Volker Herzner<sup>84</sup> ont réfuté sa thèse avec des arguments convaincants. Les diverses copies connues, dont la meilleure est celle du Prado, reproduisent bien plutôt une œuvre créée par Jan lui-même avant «l'Agneau Mystique». Ce n'est pas pendant l'une de ses missions dans la péninsule ibérique qu'il l'a peinte; elles lui ont cependant offert d'excellentes occasions de susciter là-bas l'envie d'en avoir une copie. Celles qui sont venues jusqu'à nous, nombreuses et pour la plupart médiocres, ont été peintes pour des Espagnols et presque toutes par des Espagnols; l'original non.

Le peintre a eu mission de rendre visible une ambition évidente à souhait: celle de convertir les descendants d'Abraham grâce au recours à leurs propres textes sacrés, et non pas par le fer et par le feu. Aux antipodes du fanatisme, elle répondait aux intentions des rois de Castille Juan II et Enrique IV. C'est ce dernier qui a donné au couvent de Ségovie la version du Prado (fig. 9)<sup>85</sup>. Il a pu la trouver dans l'héritage de son prédécesseur.

Le donneur d'ordre de l'original figure dans le tableau: on ne saurait hésiter à le reconnaître dans le personnage au visage rond,

<sup>82</sup> DHANENS, *op. cit.* n. 2, p. 242 et 251-253. – C. PURTLE, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, Princeton, 1982, p. 142, n. 54. – SCHADE, *op. cit.* n. 34, p. 26.

<sup>83</sup> BRUYN, *op. cit.* n. 18.

<sup>84</sup> O. PÄCHT, *Rezension J. Bruyn, Van Eyck problemen*, dans *Kunstchronik*, t. 12, 1959, p. 254-258. – STERLING, *op. cit.* n. 3, p. 34-37. – V. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, p. 54-111. Ils l'ont fait dans des langues que les chercheurs anglophones ne maîtrisent guère, sauf exceptions. «For example», Susan Jones connaît le livre de Herzner, mais non pas, jusqu'à preuve du contraire, les arguments qui s'y trouvent développés: *The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers*, dans *Investigating...* *op. cit.* n. 31, p. 206, n. 35.

<sup>85</sup> BRUYN, *op. cit.* n. 18, p. 37-42. – HERZNER, *op. cit.* n. 84, p. 53.

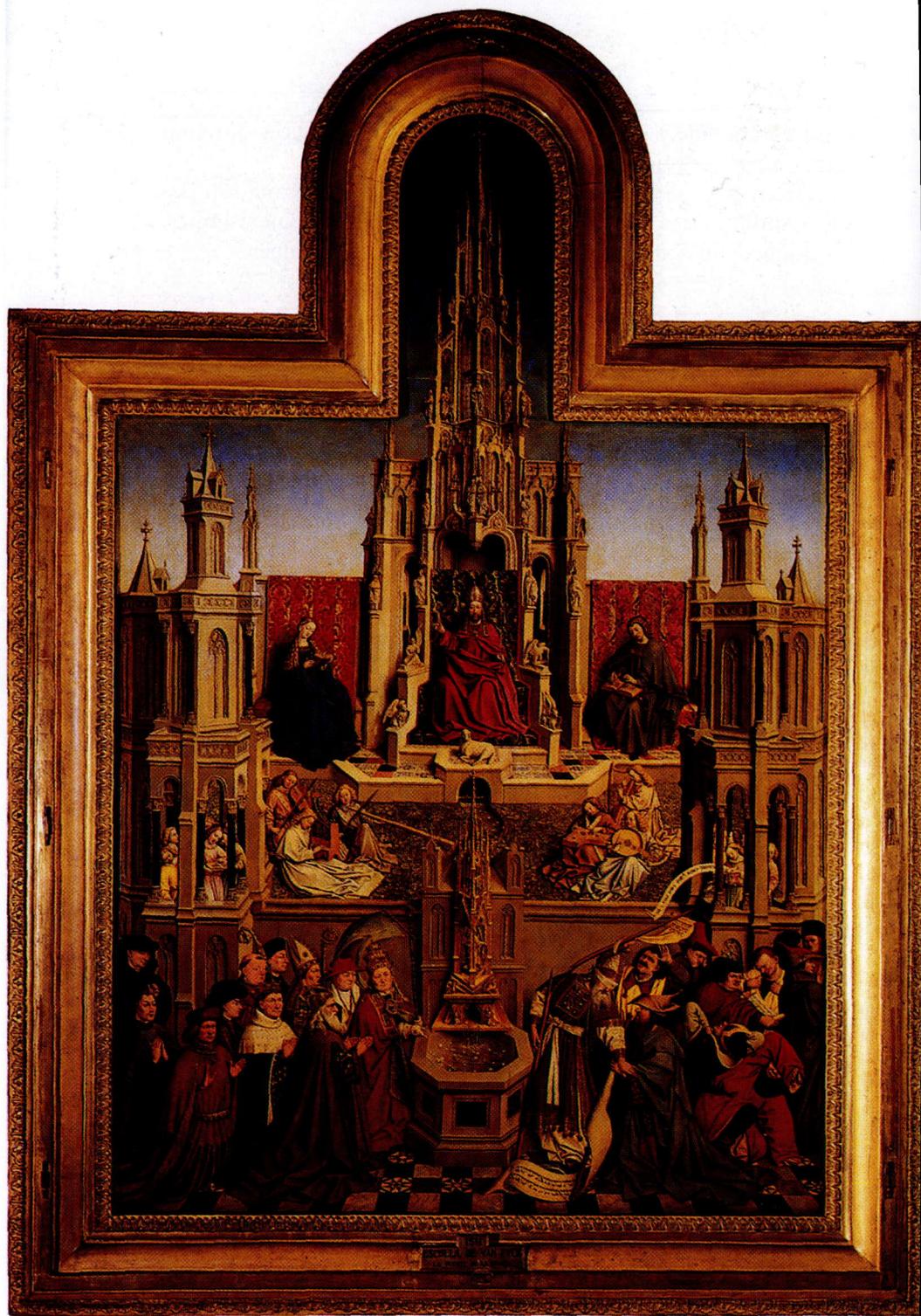


Fig. 9. – *La Fontaine de vie*, copie d'après Jan van Eyck. bois, 181 × 116. Madrid, Musée du Prado. D'après V. HERZNER, *Jan Van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, pl. VII.

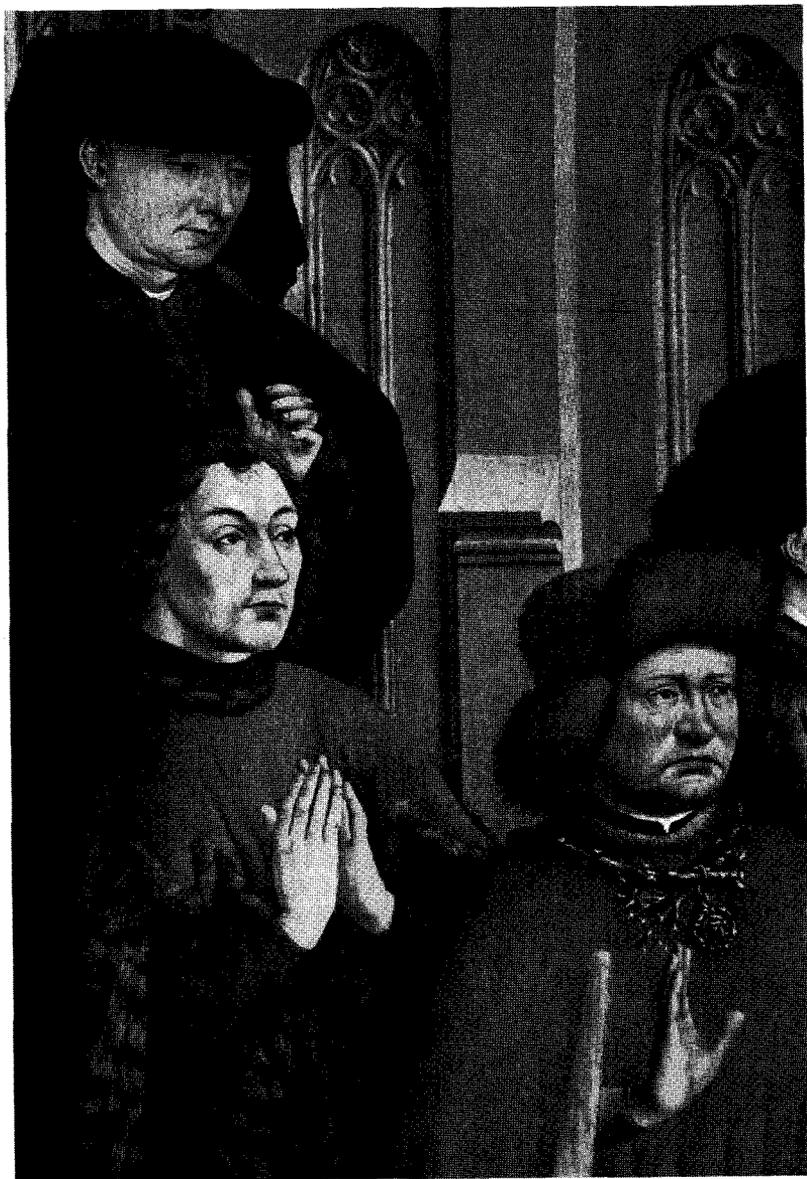


Fig. 10. – Détail de la fig. 6: le donateur présumé en compagnie d'un ecclésiastique colonais et de Jan van Eyck, concepteur et exécutant présumés. D'après J. BRUYN, *Van Eyck problemen*, Utrecht, 1957, fig. 18.

vêtu d'une somptueuse houppelande rouge entaillée de «déco-pures» à la mode jusqu'aux alentours de 1425<sup>86</sup>, qui est agenouillé bien en vue au premier plan. Un portrait marqué par une individualisation flagrante à souhait<sup>87</sup>. L'homme a autour du cou un superbe collier en forme de branchettes sans feuilles; si l'on parvenait à identifier l'ordre de chevalerie énigmatique qui affiche ainsi, la Vérité sortirait du puits<sup>88</sup>.

Ce n'était pas un ressortissant des anciens Pays-Bas, où les juifs étaient en trop petit nombre pour susciter une grande animosité<sup>89</sup>. C'était un Colonais, ou je me trompe fort. La recherche du dialogue entre juifs et chrétiens est pleinement attestée à Cologne au XII<sup>e</sup> siècle déjà<sup>90</sup>. Les esprits pacifiques du camp chrétien se sont efforcés de l'entretenir, à n'en pas douter. Ils y ont été poussés plus que jamais quand a été mis en discussion le renouvellement du privilège décennal accordé en 1414<sup>91</sup>. Il faut situer dans cette période la création de la *Fontaine de vie*: elle a tout d'un manifeste en faveur de la conversion des juifs, et donc contre leur expulsion.

Les protagonistes seraient-ils des archétypes, et non des personnages réels? On n'est pas en droit de le supposer faute de parvenir à les identifier. Pour les copistes, oui; pour le créateur, non. Passe pour l'empereur. Il n'a avec Sigismond de Luxembourg<sup>92</sup>

<sup>86</sup> BRUYN, *op. cit.* n. 18, p. 60. – COLMAN, *op. cit.* n. 26, p. 12.

<sup>87</sup> Le tableautin de Berlin n'est nullement un autre portrait du même homme, si flagrante que soit la ressemblance. C'est un travail d'atelier, un exercice d'apprenti doué. La modification du couvre-chef et surtout l'inversion en font foi.

<sup>88</sup> J. SIX, *De orde van den Knoestige Stok en (van) de Schaaf*, dans *Mededelingen van de Koninklijke Akademie voor Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, t. 58, 1924, p. 53-70 (essai bien décevant). *Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland*, éd. H. Kruse, W. Paravicini et A. Ranft, Francfort, 1991, admirable outil de travail, a été consulté en vain.

<sup>89</sup> J. STENGERS, *Les Juifs dans les Pays-Bas au Moyen Age*, Bruxelles, 1950 («standaardwerk met lacunes»). – Chr. CLUSE, *Studien zur Geschichte der Juden in den mittelalterlichen Niederlanden*, Hanovre, 2000. Volker Herzner, enclin à chercher le donneur d'ordre de ce côté-là, doit bien en convenir (*op. cit.* n. 84, p. 63 et 76-78). Les inscriptions sont de fantaisie: J. PAVIOT et D. GOREN, *Les inscriptions grecques et hébraïques dans les tableaux eyckiens*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 75, 2006, p. 53-73.

<sup>90</sup> A. CAUCHIE, *Robert de Deutz*, dans *Biographie nationale*, t. 20, 1910, col. 452-455.

<sup>91</sup> A.-D. VON DEN BRINCKEN, *Das Rechtfertigungsschreiben der Stadt Köln wegen Ausweisung der Juden im Jahre 1424*, dans *Mitteilungen aus der Stadarchiv von Köln*, t. 60, 1971, p. 305-339.

<sup>92</sup> Fr. WINKLER, *Die Stifter des Lebensbrunnen*, dans *Pantheon*, t. 7, 1931, p. 188-192 (article fort hâtif). L'exposition *Sigismund rex et imperator* (Budapest et Luxembourg, 2006) ne m'a pas apporté de grain à moudre.

qu'une ressemblance d'ordre général; son nez, en particulier, n'est pas busqué. C'est aussi bien Charles IV, voire Charlemagne «à la barbe fleurie»; de propos délibéré, sans doute, si le tableau a été peint après l'élection de Sigismond comme roi des Romains (1410/1411) et avant son sacre impérial (1433). Ni Juan II, ni Enrique IV ne sont reconnaissables dans le roi; limiter les recherches à la Castille, c'était les vouer à l'échec<sup>93</sup>. Le pape n'est pas sans ressemblance avec le portrait présumé de Martin V (1417-1431) repéré dans *L'Agneau mystique*; là, il se présente de profil alors qu'ici il est de face; cela rend la comparaison difficile<sup>94</sup>. L'ecclésiastique mitré à qui le peintre a donné un visage ingrat et un air revêche pourrait bien être Dietrich von Moers, le turbulent archevêque de Cologne (1414-1463), qui portait aux juifs un intérêt non désintéressé et les a accueillis sur ses terres après l'expulsion<sup>95</sup>.

Les deux personnages subalternes placés derrière le donneur d'ordre présumé, au bord gauche (fig. 10), méritent tout spécialement l'attention. La main de l'un est rapprochée du front de l'autre. Ne serait-ce pas pour nous inviter à reconnaître le concepteur et l'exécutant<sup>96</sup>? N'avons-nous pas là, fût-ce en copie, un autoportrait de Jan van Eyck, d'une intensité vitale extraordinaire? L'idée n'est pas nouvelle<sup>97</sup>.

Le thème fort rare des hosties qui flottent sur l'eau, repéré dans un manuscrit situé à Trèves vers 1380<sup>98</sup>, n'a pas été rencontré à Cologne, que je sache. En revanche, les deux groupes antagonistes sont mis en scène dans un petit tableau colonais situé vers 1415, là

<sup>93</sup> Un spécialiste des *regalia* réussira-t-il à identifier la couronne? H. BIEHN, *Die Kronen Europas und ihre Schicksale*, Wiesbaden, 1957 a été consulté sans profit. E. FR. TWINNING, *European regalia*, Londres, 1967 et R. LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery*, Londres, 1992 me sont restés inaccessibles.

<sup>94</sup> DHANENS, *op. cit.* n. 2, p. 100 et fig. 66.

<sup>95</sup> CHAPUIS, *op. cit.* n. 11, p. 3-4 et 50-51. Faute d'avoir trouvé dans les bibliothèques où je travaille, à Liège et à Bruxelles, les ouvrages nécessaires pour faire un sort à l'hypothèse, j'en laisse le soin à des chercheurs plus favorisés.

<sup>96</sup> Josua Bruyn (*op. cit.* n. 18, p. 61 et 63, fig. 18) trouve grande ressemblance entre le présumé concepteur et l'un des «Christi milites» de *l'Agneau mystique*; il ne me convainc aucunement. Il se montre en revanche perspicace à mes yeux pour ce qui est de l'autre, dans lequel il est bien près de reconnaître «de schilder zelf».

<sup>97</sup> A. CHÂTELET et G. T. FAGGIN, *Tout l'œuvre peint des frères van Eyck*, Paris, 1969, p. 83.

<sup>98</sup> G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, t. 4, 1, 1976, p. 65-66 et fig. 151. — HERZNER, *op. cit.* n. 89, p. 55 et fig. 11.

de part et d'autre du Crucifié<sup>99</sup>; celui des rabbins se retrouve fort pareil dans un dessin rhénan situé un peu plus tôt<sup>100</sup>.

Pas plus que pour le triptyque Norfolk, il ne m'est permis d'espérer que mes vues trouveront quelque jour confirmation dans les archives.

Jan van Eyck n'est pas né vers 1390 ou 1395, mais une dizaine d'années auparavant. Il s'est formé à Cologne, peut-être dans l'atelier du Maître de la Véronique, au cours des premières années du XV<sup>e</sup> siècle. Il a peint là vers 1410 le triptyque Norfolk, commande d'un membre d'une famille de Vérone, les Viola, portant le prénom de Michel. Il est passé en 1417 au plus tard au service de Guillaume de Bavière, puis de Jean, son frère cadet et successeur à La Haye. Il ne devait pas à ce dernier l'exclusivité de ses talents, pas plus qu'il ne la devra par la suite à Philippe le Bon. Il a reçu en 1424 au plus tard une commande venue de Cologne, où sa réputation était restée vivace: celle de la «Fontaine de vie», plaider pour le dialogue avec les juifs. Ce tableau prépare le retable de l'Agneau mystique; il a connu en Espagne un succès attesté par de nombreuses copies. Le peintre expatrié n'a jamais oublié le printemps colonais de sa carrière; il y a fait des allusions, teintées ou non de nostalgie, dans plusieurs de ses œuvres. Telles sont les hypothèses ici proposées, avec l'espoir de susciter des débats et des découvertes<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> BRUYN, *op. cit.* n. 18, p. 16 et fig. 4. – HERZNER, *op. cit.* n. 84, fig. 15.

<sup>100</sup> BRUYN, *op. cit.* n. 18, p. 13 et fig. 5. – PÄCHT, *op. cit.* n. 84, fig. 3b. – HERZNER, *op. cit.* n. 84, p. 60 et fig. 14.

<sup>101</sup> Le présent essai a connu une élaboration de fort longue durée. Il a bénéficié, à divers stades, de lectures critiques. Cyriel Stroo a été mon premier lecteur; il m'a constamment prêté une oreille attentive; il a mis à ma disposition de superbes documents photographiques réalisés à sa propre demande. Didier Martens m'a fait sentir avec une célérité rare son intérêt pour le sujet, fortement teinté de sympathie. Volker Herzner m'a prouvé une fois de plus la solidité de son amitié, qu'aucune divergence de vues ne saurait ébranler. Alain Marchandisse m'a fait profiter avec une inlassable obligeance de son acquis dans le domaine historique au sens strict. Roland Krischel a émis, au nom des membres de la *Schriftleitung* du *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, des observations pertinentes à souhait débouchant sur une refonte complète. Qu'ils soient tous assurés de ma très vive gratitude.