

Les autoportraits présumés de Jan Van Eyck et la date approximative de sa naissance

Pierre Colman

ABSTRACT: The Presumed Self-portraits of Jan van Eyck and his Approximate Date of Birth

The only self portrait by Jan van Eyck that has come down to us can be spotted in the Museo del Prado's *Fountain of Life* (*The Fountain of Grace and the Triumph of the Church over the Synagogue*). This fascinating and much-discussed painting has been underestimated due to the presence of retouching and overpaint. As the painting should be dated 1424 at the latest, and not around 1455, and as the figure is likely in his mid-forties, Van Eyck must have been born around 1380. The same conclusion is reached if the *Man in a Red Turban* (*Portrait of a Man (Self Portrait?)*) (NG222) is considered a self portrait, but this identification is not credible.

—o—

Un seul autoportrait de Jan van Eyck est venu jusqu'à nous. Il est à découvrir dans la *Fontaine de vie* du Prado (fig. 17.1). Le visage est entièrement de sa main. De sa main aussi le bassin de la fontaine, une pure merveille (fig. 17.2), au moins autant que celui de *l'Agneau Mystique*. Et de sa main encore le dessin sous-jacent, qui montre déjà sa stupéfiante aptitude à retravailler ses ébauches comme en se jouant.¹ Le reste est d'un sous-fifre, sans doute l'un des compagnons qu'il avait lorsqu'il servait Jean de Bavière en Hollande. Le panneau a été commandé dans la perspective d'une échéance qui tombait en 1424, celle des ordonnances coloniales sur les juifs.² Le donneur d'ordre doit être un citoyen de l'opulente métropole que Jan avait choisie en vue de parachever sa formation, une vingtaine d'années plus tôt. Ainsi se résument les

convictions que je me suis forgées au sujet de ce tableau si discuté,³ qu'il faudrait débarrasser de ses repeints et de ses surpeints.

Un groupe bien ordonné de chrétiens en adoration s'oppose à un groupe de juifs en proie à la plus vive agitation. Aucun n'a fait l'objet d'une identification assurée. Le pape, selon moi Martin V, est comme de juste en tête. À sa droite, debout comme lui, un cardinal, un évêque, un homme de haute taille (un ajout ?) et un abbé qui tient une crosse. Devant eux, quatre hommes à genoux : un empereur, un roi, un homme jeune coiffé de noir (surpeint lui aussi ?) et un personnage corpulent vêtu de rouge vif comme le pape.⁴ Très en vue au premier plan, il est de taille plus modeste que les trois adoreurs placés devant lui. C'est assurément le donneur d'ordre.⁵

Derrière lui se tiennent deux hommes, distinctement en retrait des autres membres du groupe ; leur statut est de toute évidence subalterne. Ce sont, à mon idée, le concepteur et l'exécutant du tableau. Le second se tient debout en toute dernière position. Il est coiffé d'un chaperon à bourrelet de couleur noire⁶ et sobrement accoutré d'un justaucorps foncé garni de fourrure.⁷ Il lève d'ostensible façon la main gauche (repeinte ou surpeinte ?). Il l'approche du front de son voisin, à mon sens pour évoquer leur collaboration.⁸ Il est le représentant de tous ceux qui travaillent de leurs mains, comme le concepteur présumé est celui des intellectuels et le donneur d'ordre présumé celui des aristocrates, tout comme



Fig. 17.2 *La Fontaine de vie*, détail: le bassin de la fontaine, ici considéré comme entièrement du pinceau de Jan van Eyck

le roi, le cardinal, l'évêque et l'abbé sont ceux de leurs pareils. Ils forment avec le pape et l'empereur un microcosme de la chrétienté.

L'homme au chaperon noir montre un visage extraordinairement prenant.⁹ Il a le regard baissé comme s'il était perdu dans ses pensées. Il fait mine de se tenir en dehors de la scène, en somme. Peut-on parler d'*Humilitas gestus*, au sens où l'entend Justus Müller-Hofstede ?¹⁰ Rien, quoi qu'il en soit, de la *Selbstwerkleinerung* que Jan s'imposera ou se verra imposer dans le *Double portrait* de la National Gallery et dans *La Vierge au chanoine van der Paele*. A-t-il pu se mettre en valeur à ce point ?¹¹ Oui, car l'éclat de Jean de Bavière rejaillissait sur lui.

En se mettant ainsi en scène, avec une relative discrétion, au prix d'une compensation financière peut-être, le peintre pouvait tout à la fois participer aux bénéfices spirituels et assurer sa notoriété. Il entretenait avec son client, rien n'empêche de le supposer, des relations privilégiées. Il allait bien en avoir avec Giovanni (?) Arnolfini, on est fort tenté de le croire,¹² et avec Philippe le Bon, on ne s'en ébahira jamais assez.

Un arrangement de ce genre-là est à envisager dans un autre cas, celui du célèbre *Retable du Saint Sacrement* de Louvain.¹³ Dirk Bouts y a installé le portrait de Rase van Baussele, en place d'honneur bien entendu. Il y a mis aussi le sien propre,¹⁴ avec un subtil mélange de modestie et de fierté : encore qu'il se tienne à l'écart, il est fort en évidence. Il s'abstient de joindre les mains et de baisser les yeux, à l'exemple de Rase. Il reste étranger à la Cène. Il ne porte pas plus que l'homme au chaperon noir le regard sur le spectateur.¹⁵ Ils ont un comportement analogue.

Ces deux œuvres bonnes à confronter, une quarantaine d'années les séparent. Dans l'intervalle, le statut social de l'artiste s'est grandement amélioré. C'est avec Jan van Eyck que la voie s'est ouverte.

Le visage dans lequel je reconnais le sien a été rendu avec une attention impitoyable aux irréparables outrages du temps. Les yeux sont fatigués. Le cou est flétri (fig. 17.3). L'âge de l'homme se situe entre quarante et soixante ans, de l'avis de celles et



Fig. 17.3 *La Fontaine de vie*, détail : le visage de l'homme en noir; ici présenté comme un autoportrait de Jan van Eyck

ceux à qui je l'ai demandé ; l'accord s'est fait, après discussion, sur le milieu de la quarantaine.

Si l'on admet qu'il s'agit bien du « prince des peintres » et qu'il a peint là son propre visage en 1424 au plus tard, sa naissance est à situer vers 1380, et non pas vers 1390-1400, comme on le ressasse, le plus souvent avec la plus grande assurance.¹⁶ La conviction a des racines pourries : une « vieille tradition », diffusée par les humanistes du XVI^e siècle. Selon elle, on doit reconnaître Jan van Eyck dans celui des *Juges intègres de l'Agneau Mystique* qui a sur les épaules un rosaire. Plus personne ne lui accorde crédit.¹⁷

Erwin Panofsky s'est singularisé en situant la naissance aux alentours de 1390 au plus tard.¹⁸ Albert Châtelet en juge tout autrement : « aucune

raison n'impose vraiment de la situer nettement avant 1400, même si nombre d'auteurs songent plutôt à 1390 » ; or, il situe en 1419, voire en 1412 des miniatures qu'il attribue à Jan, non sans hardiesse.¹⁹

C'est dans l'*Homme au turban* qu'il faut voir un autoportrait, maints auteurs en ont acquis la conviction sans disposer d'aucun argument décisif.²⁰ S'y accrocher ne permettrait pas de maintenir la date que j'ai l'audace de contester.²¹ Si Jan avait vu le jour entre 1390 et 1400, il aurait eu entre 33 et 43 ans en 1433, date du portrait. Le modèle est nettement plus âgé : la paupière de l'œil droit est tombante ; des rides marquées s'étagent sous l'œil gauche. La supposition gratuite d'un vieillissement prématuré est la seule échappatoire.

Lucas de Heere et Marcus van Vaernewyck veulent que Jan soit mort jeune. Leurs témoignages n'en font qu'un, car le second dépend assurément du premier. Ils sont à la fois tardifs et vagues. Et le fantôme de Raphaël plane sur eux.

La naissance d'Hubert est, quant à elle, située d'ordinaire vers 1366 ou vers 1370, une vingtaine d'années avant la date admise pour celle de Jan. Pareil écart sort de la vraisemblance. Ceci dit, on se base derechef sur de fragiles témoignages et l'on n'a pas la preuve formelle que Hubert et Jan étaient frères.

L'enquête m'a fait reprendre le chemin du Centre des Primitifs flamands, *needless to say*. Je m'y suis senti chez moi. Un peu parce que j'ai eu quelque temps le redoutable honneur d'assumer la présidence. Beaucoup du fait de l'accueil qui m'a été réservé. Mes remerciements sont chaleureux à proportion.²²

Le mot de la fin, je me plais à l'emprunter à Catherine Reynolds : « *It is only through constant re-examination and questioning that understanding increases* ». ²³

Annexe : Discussion paper posté sur *kunstgeschichte e-journal*

<1>

Il faut sortir résolument de l'ornière creusée de trop convaincante façon par Josua Bruyn. Le tableau n'a pas été commandé par le roi de Castille Enrico IV, qui l'a offert à un couvent de Ségovie entre 1455 et 1459. Il l'a été par un Colonais qui se proposait de convertir les juifs et nullement de les vouer à l'exécration ; et cela en 1424 au plus tard. Ayant très vite perdu sa raison d'être première, il a été vendu et a pris le chemin de la péninsule ibérique. Bien loin d'être postérieur à la mort du peintre, il est de la sorte antérieur à l'*Agneau Mystique* et à tous les Van Eyck indiscutablement datés.²⁴

<2>

Le donneur d'ordre présumé portraituré au milieu du groupe des chrétiens porte un vêtement qui oriente clairement vers le monde germanique et donne les alentours de 1425 comme terminus ad quem. La coiffure en bourrelet, quant à elle, est repérable dans la célèbre miniature intitulée, peu judicieusement, « La prière sur le rivage », qu'il faut dater, selon moi, de 1417-1418 : elle est portée par le cavalier dans lequel je reconnais Guillaume, l'aîné des deux bâtards de Jean de Bavière.²⁵

<3>

On ne saurait se fonder sur la récurrence de divers motifs dans différentes œuvres de Jan Van Eyck pour les ranger dans l'ordre chronologique.

<4>

Le dessin sous-jacent prouve que le panneau du Prado n'est pas une copie : aucun copiste ne dessine ronde une fontaine qu'il a pour tâche de peindre octogonale. Libre à souhait, travaillé par les changements de composition, il ne diffère pas de ceux de Jan. Il est assurément de sa main.

<5>

Le visage de l'homme sobrement vêtu de noir l'est aussi ; il a tout d'un autoportrait. Et l'est aussi l'eau de la fontaine où nagent les hosties, une pure merveille. En revanche, la lumière étale, dénuée de subtilité, ne saurait l'être, ni les têtes présentées en profil absolu. L'exécution, réputée faible, est en fait

très inégale. Selon moi, le tableau a été peint par le plus capable des membres de l'atelier au départ d'une ébauche mise en place par son chef, qui l'a parachevé par endroits. L'exécutant pourrait bien se confondre avec le « knecht » dont le salaire est mentionné dans les comptes de Jean de Bavière.²⁶

Ce prince ne laissait-il à son peintre qu'une marge de liberté très étriquée, sans doute. Peut-être le donneur d'ordre entendait-il limiter la dépense.

<6>

L'enlèvement des surpeints évoqués trop laconiquement pourrait bien réserver d'heureuses surprises.

<9>

Merci à Volker Herzner et à Bart Fransen, avec qui j'ai eu des échanges répétés aussi agréables qu'enrichissants.

NOTES

1 Voir Billinge 2000 et Silva Maroto 2006 pour une confrontation éloquent à souhait. À mon bien vif regret, j'ai dû renoncer à donner une reproduction du bassin en IR, les courriels adressés au Prado étant restés sans réponse. Et de même pour le copyright.

2 Le tableau n'a nullement été peint vers 1455, comme le voulait Josua Bruyn, dont les convictions ont fait tache d'huile, en dépit des objections fortes d'Otto Pächt, de Charles Sterling et de Volker Herzner: Colman 2009, p. 76 et 130.

3 Colman 2009, p. 73-78 et 130-131. Comptes rendus: Hendriks 2009, Châtelet 2010, Elsig 2010, Frémelet 2011 et Martens 2011 et 2012. Dans le sien, Albert Châtelet m'adresse une critique qui m'a fait remettre mon ouvrage sur le métier. C'est « sans argument précis », estime mon pugnace collègue, que je propose de reconnaître dans le personnage vêtu de noir un autoportrait in *assistenza*. Il me reproche aussi de ne pas « tenir compte des identifications proposées pour les personnages de la société chrétienne ». Il m'a fait connaître, et je l'en remercie encore, un texte (Châtelet 1985, p. 232) dans lequel il invoque des ressemblances indétectables pour moi. Il est revenu sur le sujet encore plus hardiment voici peu (Châtelet 2011, p. 200-202 et 296-297, P/7). Il cultive des convictions qui ne sont en rien conciliables avec les miennes. Il situe le tableau vers 1445-1450 et l'attribue à Jean de Pestivien. Bart Fransen a donné au moment où mon *Mémoire* est sorti de presse une synthèse nourrie à souhait sans avoir l'ambition de mettre de nouvelles propositions sur le tapis: Fransen 2009. Mon petit livre a échappé à l'attention de Luc Dequeker 2011; le théologien louvaniste reste dans l'ornière creusée par Josua Bruyn (Bruyn 1957, p. 73-83). En réaction à un envoi de Volker Herzner, j'ai brièvement résumé et amplifié mes arguments dans le journal en ligne *Kunstgeschichte* en 2011 (voir annexe).

4 C'est la couleur « escalarte vermeille » que les princes souverains ne parvenaient pas à se réserver: Madou 1986, p. 59; Piponnier, Mame 1995, p. 89 et 202; Monnas 2000, p. 147.

5 Un chercheur colonial parviendra quelque jour à le sortir de l'anonymat, je ne renonce pas à l'espérer. En tout cas, ce n'est ni Hubert van Eyck (Crowe, Cavalcaselle 1857, p. 98), ni Philippe le Hardi (Post 1922, p. 122.), ni Jean de Bavière, comme le prétendait Jean Lejeune (Liège 1968, cat. exp., n° 164, p. 162-163), sans voir que le collier énigmatique posé sur ses épaules diffère totalement de celui de l'ordre de saint Antoine en Barbefosse (voir Colman 2009, p. 112). Ce

n'est pas davantage le roi René (Châtelet 2011, p. 200-202 et 296-297): la ressemblance générale n'est pas niable, mais sourcils, bouches et mentons sont différents.

6 Le chaperon n'est pas du tout en désaccord chronologique avec le costume de l'homme en rouge: il est parfaitement comparable avec celui qu'a sur la tête Jean de Touraine, passé de vie à trépas en 1417, d'une part (De Vos 2011, p. 197-200) et d'autre part avec celui de l'énigmatique *Timotheos*, dont le portrait est daté de 1432, encore qu'il dégage le front là, alors qu'il est ici enfoncé bas.

7 L'orfèvre Jan de Leeuw en porte un du même genre (Châtelet 2011, p. 176 et p. 281, IX/5), mais aussi Dirk Bouts, si c'est bien lui (Périer-D'leteren 2005, fig. 9).

8 Il replie un peu les doigts comme s'il se proposait de saisir un objet. Selon Albert Châtelet, qui veut reconnaître en lui Jacques Cœur dans le rôle de « commanditaire », il désigne les agenouillés « comme s'il nous les présentait » (Châtelet 2011, p. 200).

9 Quatre des autres visages, vus en profil absolu, sont bien peu eyckien. Celui du pape, vu de face, manque d'accent. Les autres sont de meilleure venue, et pas peu. Celui du roi se singularise par un rictus qui m'intrigue fort. Crowe et Cavalcaselle identifiaient l'homme avec celui des *Juges intègres* dont la tradition faisait en leur temps, il y a plus de 150 ans, un autoportrait de Jan van Eyck; ils admettaient que la ressemblance est loin d'être probante: Crowe, Cavalcaselle 1857, p. 98. Rejet de l'idée: Post 1922, p. 122. Rappel expéditif sans référence: Châtelet et Faggin 1969, p. 83.

10 Müller-Hofstede 1998, p. 38-68.

11 Châtelet 2011, p. 200.

12 Campbell 1998, p. 201.

13 La preuve s'en cherche en vain dans les informations dont on dispose à son sujet, exceptionnellement abondantes: Comblen-Sonkes 1996, p. 18-19 et 178; Müller-Hofstede 1998, p. 58; Martens 1999, p. 401-403 et 411; Périer-D'leteren 2005, p. 36 et 124. Le triptyque dont le panneau central contient le portrait présumé de Bouts avait sa place au-dessus d'un autel. Le panneau de la *Fontaine de vie* l'a eue, lui, en Espagne, au voisinage d'une fontaine, en accord avec le thème traité. Peut-être l'avait-il à l'origine déjà.

14 Van Gelder 1951, p. 51-52, Cardon 1998, p. 521-523 et Smeysers 1998, p. 43 rejettent cette conviction, pourtant répandue. Ils veulent reconnaître, eux, les quatre délégués de la confrérie du Saint Sacrement. Ils ne s'inquièrent aucunement de la spectaculaire inégalité qu'organise la mise en scène.

15 On peut faire le même constat devant de très nombreux autoportraits: Calabrese 2006, p. 162. Comme témoins pour le XV^e siècle, dans cette somme, seulement deux dessins, attribués l'un à Dirk Bouts et situé vers 1460-1470, l'autre à Gentile Bellini et daté de 1480 (fig. 134 et 170): Pour ce qui est de Bouts, l'attribution est confirmée, mais non l'interprétation: Périer-D'leteren 2005, p. 120-121. Plus probant: l'autoportrait de Hans Memling dans le triptyque de John Donne (Müller-Hofstede 1998, p. 62).

16 La fourchette 1390-1400 est proposée dans De Patoul, Van Schoute 1998, p. 288 et la date de 1395 environ dans Van Buren 1996, p. 705), sans argumentation.

17 Cela a été dûment souligné voici un siècle: Friedländer 1915, p. 129. Il s'agit à peu près certainement de Philippe le Bon: Post 1921, p. 67-81; Dequeker 2011, p. 152. À l'issue de mon exposé, il m'a été demandé de préciser ce que Jan avait fait, à mon avis, au début d'une carrière que je propose de faire commencer au moins dix ans plus tôt. Si j'ai vu clair (Colman 2009, p. 58-73 et 79-101), il servait au service de Jean de Bavière de 1422 au plus tard à 1425, il servait son frère aîné Guillaume en 1417, et ce n'est assurément pas le fait d'un débutant. Vers 1410, il avait peint le triptyque Norfolk, à Cologne, où il avait vécu une bonne dizaine d'années, et d'abord pour y parachever son apprentissage. De son côté, Châtelet le voit à Paris vers 1412-1419.

18 Panofsky 1953, p. 178 (*not later than ca 1390*); voir aussi p. 427, n. 178/1 et 2. Il ne s'est nullement arrêté à 1395-1400, Dhanens 1980, p. 19. Belle prudence sur ce point-là: Dhanens 1977, p. 23.

19 Châtelet 2000, p. 89; Châtelet 2011, p. 29-34, 42 et 222.

20 Comme Martin Davies et Lorne Campbell l'ont exemplairement reconnu l'un comme l'autre. Voir Colman 2012. Avant de m'expliquer la de façon approfondie au sujet de NG 222, je passe en revue les autres candidats.

21 Observation faite sans commentaire: Campbell 1998, p. 174. Les deux savants auteurs qui le notent aussi (Panofsky 1953, p. 198 et Van Buren 1996, p. 709) ne reculent pas pour autant la date de naissance. Voir encore Belting, Kruse 1994, p. 151.

22 Merci aussi à Volker Herzner pour son amicale assistance et ses commentaires critiques.

23 Reynolds 2000, p. 12. Catherine vient de mettre en évidence le statut prééminent de la peinture: Reynolds 2012. Le même recueil savant comporte une contribution dont l'illustration aurait gagné à s'enrichir d'une reproduction du bassin: Bol, Lehmann 2012. La légende de la fig. 17/3 attribuée à un miniaturiste parisien une enluminure célèbre qui appartient à l'art mosan. Qu'on me pardonne de m'en étonner.

24 Colman 2009, p. 73-78 et 130-131.

25 Ibid., p. 109 et 118.

26 Ibid., p. 121-122.