

Hans Holbein le Jeune

Né à Augsbourg vers 1497/98 – mort à Londres en 1543

Hans Holbein est un peintre allemand, mais c'est surtout son installation en Angleterre qui va faire de lui un personnage prestigieux dans le cadre de la production de ses portraits.

Hans Holbein le Jeune : on dit « le Jeune » parce qu'il porte le même prénom que son père, qu'on appellera Hans Holbein l'Ancien ou le Vieux, cela dépend la terminologie que l'on veut bien employer, mais ce sera davantage le thème d'Ancien qui va revenir.

Hans Holbein le Jeune, artiste travaillant dans une grande production de portraits. Jusqu'à présent, nous avons vu différents types de portraits de cette Ecole nordique. Lorsqu'on découvre les panneaux peints de Hans Holbein, on ne peut pas s'empêcher de se poser des questions sur la nature même de ses productions, sur la qualité de ce personnage extrêmement précoce dans la réalisation de ses dessins.

Portrait de Hans par Hans Holbein l'Ancien (dessin)

Hans Holbein l'Ancien

Portrait de Hans

Pointe d'argent

1511

Cabinet des dessins

Berlin



Hans Holbein le Jeune, né à Augsbourg vers les années 1497-1498, meurt à Londres en 1543. Il s'est initié à la peinture dans l'atelier de son père. En 1515, il va se rendre à Bâle pour exercer son art et il ne tarde pas à recevoir des commandes importantes. Peu de temps après, il va s'installer à Lucerne pour décorer l'intérieur et

les façades extérieures de la maison du Bourgmestre Hertenstein sur la place de Lucerne. Mais celle-ci a été détruite en 1825. Ce qui veut dire que les peintres, Hans Holbein en particulier, comme ce fut le cas de Dürer, ont peint des façades de maisons, qui elles-mêmes ont disparu avec le temps.

De retour à Bâle en 1519, Holbein ouvre son propre atelier. Cette cité connaissait alors une phase d'expansion et d'intense activité économique. C'est alors qu'il se lie d'amitié avec Erasme :

Portrait d'Erasme

Portrait d' Erasme
de Rotterdam

1523

Détrempe sur panneau

43 x 33 cm

Musée du Louvre.



Erasme de Rotterdam, né dans les années 1466/ 1467, mort en 1536, théologien, religieux, philosophe, qui écrira *l'Eloge de la folie*. Une profonde amitié va naître entre ces deux hommes, ce qui veut dire que nous avons affaire à deux personnalités qui seront des figures marquantes, à la fois sur le plan intellectuel et artistique, de ce courant que l'on appelle l'Humanisme.

Très vite cependant, l'iconoclasme de la réforme protestante et l'austérité du gouvernement vont transformer Bâle en cité que l'on va qualifier d'austère, et l'expression artistique va se réduire, les commandes vont être beaucoup moins importantes. Sur les conseils d'Erasme, Holbein va quitter Bâle en 1526, pour se rendre en Angleterre où il s'installe définitivement en 1532.

Si, dans les premiers mois et les premières années, l'artiste va bénéficier de la protection du Grand Chancelier d'Henri VIII, Thomas More, auteur de *l'Utopia*, celui-ci, fidèle à sa foi catholique et ne voulant pas reconnaître l'annulation du mariage du roi avec Catherine d'Aragon, va vite tomber en disgrâce, et sera décapité. Thomas More sera canonisé par le pape Pie XI en 1935.

La renommée d'Hans Holbein devient considérable et elle va lui permettre de devenir un très grand portraitiste et en particulier avec une série de tableaux représentant Henri VIII. Ceci avec l'entremise de Cromwell, alors ministre.

Holbein meurt de la peste à Londres en 1543.

L'œuvre de Holbein semble surtout suivre une trajectoire parallèle à celle de sa vie. La période de Bâle fut certainement la plus emblématique pour ses débuts, et en particulier avec une série d'œuvres que nous pouvons retrouver dans ce *portrait de Jacob Meyer* (1516) :

Portrait de Jacob Meyer

1516

Détrempe sur panneau

38,5 x 31 cm

Kunstmuseum
Berlin



Holbein va révéler ici même ses qualités de peintre et de portraitiste. C'est son père qui lui donne ses premières formations artistiques, également en tant que graveur, et il lui enseigne le genre du portrait, la vigueur de la ligne, l'étude de la figure humaine, les principes architecturaux qui permettent de mettre en scène les personnages qu'il représente. Son oncle, Hans Burgkmair, le peintre le plus célèbre d'Augsbourg, lui enseigne à son tour la fluidité de la touche et la splendeur des couleurs, que nous observons ici, à travers le vêtement et surtout le couvre-chef, ce bonnet rouge.

Il emprunte à la peinture italienne la monumentalité et le décorum, également avec la frise, où l'on voit apparaître quelques putti et ces personnages, reprenant une architecture et des décors à « l'antique ». On peut trouver ici une véritable référence au peintre Mantegna, de Mantoue. Avec la richesse de cette formation, le portrait du nord de l'Europe, avec les influences architecturales empruntées à la Renaissance italienne. Une mise en scène du caractère affectif et de la psychologie de ces différents portraits.

Ceci va le rendre unique dans le genre du portrait : c'est sa capacité à définir les personnages par leur appartenance à une classe sociale déterminée et d'en exprimer les qualités mais aussi les défauts.

Jacob Meyer est bourgmestre de la ville de Bâle. Il est représenté devant un décor d'architecture, enveloppé d'une cape de velours noir qui s'accorde avec le blanc de sa chemise et la tache rouge de son béret. Le portrait semble raconter une histoire, celle de Meyer, qui est un fils de mercier. Il a acquis, grâce à des spéculations, une immense fortune et une réputation douteuse, dues à ses doubles liens avec les confédérés helvétiques et la faction opposée aux Français. Il a joué un rôle extrêmement ambigu. Cela ne va pas l'empêcher de devenir maître de la corporation des banquiers, également capitaine de la garde, et enfin en 1516 bourgmestre de Bâle.

Le tableau date de 1516, il est à la gloire du commanditaire. La figure massive est enchâssée dans une structure pyramidale. L'attitude du regard est fixée au loin. Les traits du visage dessinés avec une très grande simplicité permettent de manifester une véritable fermeté dans la compréhension de cette figure : un homme bien en chair, un homme à l'âge mûr, mais qui est un véritable calculateur.

Détail : les mains



Le visage n'est pas le seul à être significatif. Il y a aussi les mains. Entre les doigts de la main gauche, ornée de bagues, le peintre nous montre une monnaie d'or. Bien sûr, on pense à son travail, à sa réputation de spéculateur. Mais ce n'est pas cela. Lorsqu'on voit, effectivement, les archives qui ont été étudiées par un grand nombre d'historiens sur la représentation de ce portrait de Jacob Meyer par Hans Holbein, il y a une allusion, non pas comme on l'a cru souvent, à son métier d'« argentier », mais à un élément important pour la ville de Bâle : à savoir la confirmation en janvier 1516, de la part de l'empereur Maximilien, du droit de frapper des monnaies d'or, droit qui avait déjà été

concédié à la ville par le Pape Jules II, deux ans auparavant. Ainsi, le contexte historique de la représentation est extrêmement important, ce qui nous permet de comprendre à la fois que l'on fait un portrait, mais qu'on identifie ce portrait avec la signification même de ce que l'artiste veut signifier et révéler de la personne. Nous avons ici un portrait à la psychologie et au regard déterminés, à l'audace de ce personnage, qui a été, selon les historiens, un très bon bourgmestre.

Hans Holbein va nous permettre de découvrir aussi différentes figurations, en particulier cette Madone, qu'on appelle

la Madone du Bourgmestre

Madone du
Bourgmestre Meyer

1526/30.

Détrempe sur panneau

146,5 x 102 cm

Darmstadt

Collection des princes
von Hessen und bei Rhein.



Cette « *Madone du Bourgmestre Meyer* », comme le titre nous l'apprend, est une commande de ce fameux bourgmestre que l'on voit représenté au premier plan. L'artiste reprend ici un motif traditionnel de la peinture allemande, mais également des « *Madones de la Miséricorde* ». Le thème des sujets des *Madones de la Miséricorde*, c'est la Vierge Marie qui étend son manteau, sous lequel viennent se protéger un certain nombre de personnages, bien souvent des familles commendataires.

Mais ici, il va interpréter le sujet avec une tonalité nouvelle. Un goût classique combine son expérience du portrait avec la représentation de la divinité : on aperçoit à gauche Jacob Meyer et ses deux fils sur un splendide tapis. A droite, - commençons par le fond - de profil avec cette guimpe, qui était le vêtement de tête des femmes de la haute bourgeoisie de la ville de Bâle, celle que l'on voit au second plan, en arrière, c'est sa première épouse, morte en 1511, Madeleine Baer ; puis sa seconde femme, Dorothee Kannengiesser, épousée en 1513 ; enfin, sa fille Anna. Le tableau est donc un portrait de famille comprenant les membres défunts et vivants. C'est en cela que le peintre est

extrêmement original : l'importance accordée au lien familial et à la richesse des liens, de par les mariages et les contrats financiers, associés, bien sûr, aux dots...

La synthèse de la composition avec ces personnages serrés, met en évidence le manteau de la Madone, qui n'empêche pas une description délicate des détails de ces différentes personnalités : cette figure, l'élégance de l'écharpe qui entoure la taille de la Vierge, le raccourci de l'enfant au bras tendu, le recul imperceptible du groupe des femmes, comme si elles voulaient céder le pas à la Vierge.

Et cette liberté d'attitude permet de mettre en évidence, là aussi, la véritable proximité des dévotions de l'époque. On est, en outre, frappé par la caractérisation magistrale des figures des donateurs et par le jeu de regards. Ces éléments associés mettent bien en évidence l'importance d'apprendre à voir l'invisible et de mettre en scène la dévotion mariale.

Le Christ au tombeau



Le Christ au tombeau. 1521/22. Détrempe sur panneau. 30,5 x 200 cm.
Kunstmuseum. Berlin.

Ce Christ qui est couché va être mis en rapport avec le Christ au tombeau que nous avons déjà vu lorsque j'ai parlé, il y a quelque temps, de Mantegna. Ici, il s'agit réellement d'un cadavre, le cadavre d'un homme qui a subi d'atroces souffrances, même avant de monter sur la croix. On lui voit les traces des blessures, des tortures, des coups donnés par les gardes et par la populace, lorsqu'il portait sa croix et qu'il est tombé sous le poids de celle-ci.

La dimension du supplice fait de cette œuvre à la fois une œuvre de dévotion mais aussi une œuvre d'interrogation. Ceci concerne effectivement une vie qui a perdu la chaleur du corps et qui est elle-même exsangue de toute expression.

Détail : le visage



Sur le visage, il n'y a pas encore la rigidité de la mort, au point même qu'on peut lire sur ses traits la souffrance comme s'il l'endurait encore. L'artiste a très bien rendu cela, mais c'est justement pourquoi sa figure est d'une impitoyable vérité. Dans *l'Idiot*, Dostoïevski fait parler le protagoniste de son œuvre, qui découvre le tableau au-dessus d'une porte chez une de ses connaissances, Rogojine, tableau qui fait naître en lui une étrange sensation.

Il s'agit, bien sûr, du Christ de Holbein. Ce long panneau constituait probablement la partie inférieure d'un retable qu'on appelle les *prédelles* (ici, la prédelle, car elle fait 200 cm de long). C'est-à-dire que vous aviez l'autel, le retable, et entre le retable et la table d'autel, il y avait ici cette représentation du corps au tombeau - considérant là aussi que l'autel faisait mémoire du tombeau du Christ.

Cette prédelle de ce retable va jouer effectivement ce rôle symbolique, à la fois spirituel, mais aussi théologique, associant la mort du Christ à sa résurrection, mettant déjà en scène et en perspective l'eucharistie, la messe célébrée sur cet autel.

Détail : les jambes



Le corps du Rédempteur allongé met bien en scène l'étude anatomique, la précision de la musculature. La représentation absolument parfaite et détaillée de cette anatomie accentue le caractère dramatique de la scène et surtout l'impression de la souffrance. C'est justement dû au détachement presque scientifique avec lequel l'artiste va déployer les éléments qui vont être déterminants.



C'est aussi cette mise en page d'une œuvre qui est extrêmement importante : 30,5 cm sur 200 cm. L'intensité dramatique, l'ombre modelée par la lumière, cette ombre est rasante, cette ombre accentue et met en scène la référence que l'on peut faire avec l'œuvre de Grünewald (le Crucifié du retable d'Issenheim, à Colmar), nous incitant à allonger la main, quasiment, pour toucher celle du Christ. C'est-à-dire que l'œuvre n'est pas une simple représentation, mais introduit la notion du toucher, cette perception de toucher avec l'œil et avec le regard, ce désir d'entrer dans la réalité de la mort.

Le portrait de Georg Gisze

Portrait de Georg Gisze

1532

Détrempe sur panneau

36,3 x 25,7 cm

Gemäldegalerie

Berlin



Ce tableau est la première commande faite à l'artiste par la colonie des négociants allemands établis à Londres. Le marchand Georg Gisze, né en 1497, descendait d'une famille de Cologne établie à Danzig. Comme toujours, le décor dans lequel le marchand est représenté illustre son activité, ses intérêts, son origine et l'appartenance à cette classe sociale extrêmement aisée.

Cet homme semble ici trop à l'étroit dans l'espace, compris entre la table, en raccourci au premier plan, et le mur qui se trouve à l'arrière-plan. Sur ce tapis qui recouvre la table est posé un vase vénitien avec des œillets. Quel est donc ce mystère de la transparence de ce vase vénitien ? quelle est donc la symbolique ? On appelle cela « un portrait double » : l'œillet, c'est l'amour-passion, c'est l'amour qu'il vient de contracter avec son épouse.

La femme n'est pas représentée, mais cette passion est déjà figurée. Cet amour-passion est la couleur rose, l'amour maternel également. Aphrodite transforma ses larmes en œillets. Et durant la période médiévale, l'œillet est introduit pour parler à la fois de la Vierge Marie et des souffrances du Christ.

C'est une très belle construction extrêmement élaborée : nous avons un tapis et différents objets sur celui-ci. C'est une scénographie, et cette scénographie fait référence à un artiste flamand légèrement antérieur, quasiment contemporain : **Quentin Metsys** :

Le Banquier et sa Femme

Quentin Metsys

Le Banquier et sa
Femme

1514

détrempe sur panneau

36,3 x 25,7 cm

Gemäldegalerie.
Berlin



Le sujet est identique, mais on a la figuration du couple, la femme et son livre d'Heures, le mari banquier, et également l'illusion de ce petit miroir qui renvoie au reflet de la fenêtre. Et l'association de la traverse du croisillon de cette fenêtre, met bien en scène, là aussi, ce que nous verrons tout à l'heure dans le tableau des *Ambassadeurs*, avec la Croix « masquée ».

Détail du tableau d'Holbein



Le marchand tient entre ses mains une lettre. Deux lettres portant son adresse en allemand ont pu être déchiffrées et sont placées derrière.

Détail



Les étagères sont remplies d'objets, objets typiques du cabinet de travail d'un marchand : cachet, anneau, clé, précieuse boîte à ficelle, une balance d'orfèvre, et sous la console à gauche, une inscription portant la signature de Georg Gisze : « Il n'y a pas de joie sans douleur ».

Ce que nous pourrions prendre pour un tableau ostentatoire concernant l'orgueil, la vanité, la richesse de celui qui est représenté dans cette œuvre, nous entraîne à faire une véritable méditation sur le sens même des portraits de l'époque et en particulier des œuvres et des portraits de Hans Holbein. Cette devise, « il n'y a pas de joie sans douleur », convient à ceux de sa profession, destinés à affronter succès et revers sur le marché. En haut à gauche, au-dessus des livres, une petite feuille porte l'inscription suivante en latin : « Cette image que tu vois reproduit les traits du visage de Georg Gisze et ses yeux sont vraiment ainsi et ainsi sont ses joues ». Les yeux et les joues : on ne dit pas « on voit son portrait », mais qu'on le reconnaît tel qu'il est, ça veut dire qu'on l'identifie.

Au milieu de la profusion des objets qui s'affichent comme autant de symboles, le riche marchand n'échappe pas à sa définition. Il nous fixe de son regard pénétrant, tournant légèrement la tête avec l'attitude énergique et désinvolte de l'homme d'action : un homme de métier, un homme qui est un banquier.

Détail : entre les espaces



Vous voyez effectivement que le lien entre les deux espaces est extrêmement intéressant : la boîte, les différents objets, avec le cachet, le sceau, l'encre associée, des ciseaux à droite, un livre de comptes... La boule sur la droite est une boule de parfum. La qualité des tissus, et surtout l'importance accordée à ces œillets, image de l'épouse. Car tout se joue dans ce regard.

Henri VIII (1540)

Henry VIII

1539

Détrempe sur panneau

57 X 44 cm

National Gallery
Washington.



Le travail qu'il va faire concernant les portraits d'Henri VIII, met bien en scène celui qui va être son protecteur. Il va donc être un peintre de cour. Et il va montrer les grands tels qu'ils sont à la fois représentés et tels qu'on peut les découvrir.

Le roi Henry VIII, qui meurt à l'âge de 55 ans, en 1547, n'est pas loin ici de la fin de sa vie. L'homme aux 6 femmes est représenté avec les ornements royaux.

Voici le portrait de Thomas More



*Portrait de Thomas More, Hans Holbein le Jeune, 1527,
huile sur bois, 75 × 60,5 cm, Frick Collection,
New York, États-Unis*

Pourvu d'une lettre d'introduction d'Erasme, puisque c'est Erasme qui va adresser Hans Holbein à Thomas More, Holbein va se rendre à Londres depuis la Suisse en 1526. Il va pénétrer dans le cercle de Thomas More dont il fera effectivement le portrait en 1527. Un an plus tard, il achève le portrait du grand érudit, écrivain et homme d'Etat humaniste anglais. Avec ces couleurs soutenues et ces détails minutieux, Holbein présente More vêtu de riches étoffes de velours et de fourrures ; et la chaîne en or de sa charge qui indique son statut et sa loyauté au roi. Lorsque ce portrait fut peint, More était chancelier et duc de Lancaster.

LES AMBASSADEURS

Jean de Dinteville

et Georges de Selve

1533 – détrempe sur panneau. 206 x 209,5 cm

National Gallery, Londres

Et voici *Les Ambassadeurs* avec la fameuse anamorphose.



Je vais vous citer une phrase de Thomas More, qui à elle seule pourrait être un commentaire de ce tableau : « Mais, oh mon Dieu, que valent tous ces honneurs ? Quand la mort vient, cette messagère puissante, il nous faut obéir, il n'y a pas de remède ». Cet humaniste catholique fut exécuté pour avoir défendu sa foi.

Un tableau d'une très grande dimension, qui représente la mort. A première vue, vous avez deux personnages en bonne santé, relativement jeunes pour l'époque, et qui sont effectivement au sommet de leur gloire.

Ces portraits sont liés à une commande, en particulier de l'ambassadeur de France. Ils représentent le français Jean de Dinteville à gauche, ambassadeur à la cour d'Henri VIII, représentant du roi de France ; et son ami Georges de Selve, venu lui rendre visite à Londres au mois d'avril 1533.

Dinteville, dans une riche robe de cour, porte au cou une chaîne avec la médaille de l'Ordre de Saint-Michel ; et sur la tête un béret, orné d'une broche en forme de tête de mort. Son bras gauche est appuyé sur une étagère. Sa main droite repose sur le pommeau d'une épée où une inscription indique son âge : 29 ans.

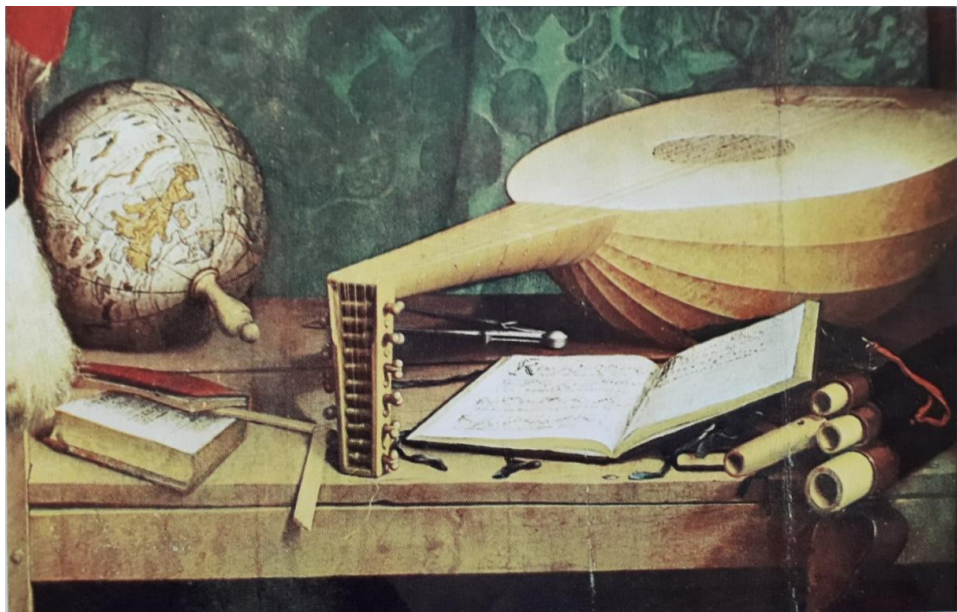
Selve, évêque de Lavaur depuis 1526, porte une robe cléricale avec un long manteau également riche mais beaucoup plus sobre. Ce tableau pourrait nous faire penser aux *Epoux Arnolfini* de Van Eyck. Cette représentation est d'abord un lieu et un gage d'amitié, l'amitié que se portent les deux hommes.

L'œuvre est peinte dans des teintes extrêmement sobres où les bruns dominant, mais relevés par l'éclat des verts et des rouges juxtaposés. La facture est lisse : le dessin s'appuie sur un ensemble de verticales et d'horizontales entre les deux personnages qui encadrent cette table à deux niveaux où sont déposés différents objets.

Dans une attitude exactement symétrique, un bras appuyé sur l'étagère centrale, l'autre allongé, la main à la hauteur de la jambe qui supporte le poids du corps, la noblesse des deux amis s'exprime par leur maintien et leur attitude : à la fois calmes et sereins.

Leur corpulence, leur barbe bien taillée, leur situation se traduit aussi par leurs vêtements sobres, mais coupés dans de riches étoffes et doublés de fourrure, dont le peintre excelle à rendre la matière et dans les accessoires précieux, qui augmentent la tenue : le gland doré à franges de l'épée de Dinteville, les gants que tient Georges de Selve à droite.

Détail : la partie inférieure



Les deux personnages sont peints de plain-pied, c'est-à-dire debout, sur un sol en mosaïque de marbre semblable à celui de la cathédrale de Westminster. Sur l'étagère, entre eux, sont disposés des objets dont la signification est essentielle pour la compréhension de la peinture :

Le luth, instrument de musique. Dans les tableaux de la Renaissance, un instrument de musique symbolisait l'harmonie, l'équilibre des sons. Ici, en regardant bien, on voit une corde qui est cassée : il y a une véritable « dissonance ». On ne peut plus jouer, l'harmonie des sons est brisée. Cette corde cassée est peut-être un commentaire sur la discorde entre les catholiques et les protestants. Nous avons, dans ce portrait, affaire à deux catholiques.



Le livre d'Hymnes, l'ouvrage qui est ouvert aux pages du Veni Sancte Spiritus et des Dix Commandements, ce qui exprime à la fois les croyances des deux courants du christianisme, peut être un appel à l'unité.



Détail : étagère du haut

Le globe terrestre est orienté vers les pays qui comptaient pour Dinteville et de Selve : l'Europe est dans une position dominante, l'Afrique en dessous et Rome au centre. Bien que représentés à partir d'un véritable globe, Holbein va en modifier certains éléments et intégrer d'autres comme, en France, le nom du château Dinteville en Haute Marne, où le tableau devait orner le grand salon. C'est-à-dire que la géographie est une géographie associée à des lieux liés au commanditaire, essentiellement l'Europe, le tableau étant destiné au château de l'ambassadeur du Roi de France.

Les découvertes se déploient. Le monde est un monde à découvrir, des terres à explorer... Globes, instrument de musique, les sciences sont à l'honneur avec les instruments scientifiques. Les deux hommes sont appuyés sur cette console, ce meuble

recouvert d'un tapis d'Orient. Cet univers scientifique renvoie à la notion de la culture, de la connaissance et aux découvertes de l'époque. Ceci rappelle l'érudition des deux hommes.

Parmi les objets représentés, on reconnaît un globe céleste et un cadran solaire portable, le cadran que l'on voit à la verticale.

Détail : L'anamorphose



« L'anamorphose » est une déformation du crâne qui ne peut se comprendre qu'en figurant d'une manière latérale un miroir qui va redonner forme à ce crâne. C'est un jeu de la vision et un jeu complexe du savoir, un jeu d'esprit pour montrer le caractère à la fois scientifique et la manière des sciences optiques de l'époque.

C'est-à-dire qu'on peut modifier l'illusion de la mort qui est déformée par la gloire éphémère ; voulant échapper à cette mort de ce qui peut être aussi étrange que cela puisse paraître, à l'évidence, la représentation de ce destin et de ces fins dernières, la vacuité du temps.

On peut voir ce type d'anamorphoses dans d'autres œuvres, surtout durant la période maniériste. C'est le crâne déformé par un jeu de l'esprit, qui n'est pas une déformation purement technique ou une fantaisie, mais le crâne que l'on retrouve en mettant un miroir latéral, le thème du reflet de la Mort. Le crâne est le symbole de la mort, et c'est l'entre-deux qui définit la destinée de ces deux personnages, évêque de Lavaur, ambassadeur de France en Angleterre, montrés dans leur gloire et leur tenue : le crâne déformé dit leur destinée.

Cette anamorphose est donc spectaculaire. Le raccourci extrême rend la forme incompréhensible... C'est incompréhensible, lorsqu'on regarde de face, mais en

oblique, depuis la droite du tableau, la distorsion est corrigée. C'est un exemple de ce qu'on va appeler le *memento mori*, un rappel de notre propre mortalité.

Détail : de plus près



Le secret n'est pas aussi manifeste que cela, parce que ce que l'on ne veut pas voir est associé au temps. Il n'empiète pas sur les personnages. C'est simplement sur le pavement. Et ce pavement pourrait vous faire penser à ce qu'on appelle « un pavement cosmatesque », de la famille des Cosma, qui va donner le nom de cosmétiques, c'est-à-dire d'une famille d'origine grecque qui va s'installer en Italie et qui va proliférer à Rome et aussi à Venise, de ces grandes productions de marbre en forme de mosaïques qui apparaissent dès le XIIe siècle. C'est la cathédrale de Westminster qui s'en est inspirée.

Nous voyons ainsi comment le lieu d'une cathédrale est aussi le lieu d'inhumation. Un crâne sur un sol de cathédrale est déjà une préfiguration d'obsèques.



Détail : Dinteville



Regardez bien où il pose son pied droit : sur un cercle. Le cercle étant le signe de la perfection, mais également le signe de l'illusion et d'une forme de vanité. Et dans cette circulation et ce mouvement géométrique des signes, ces éléments en mosaïque de marbre disent le parcours de la vie qui conduit à la mort en heurtant cette anamorphose.



Mais il y a une œuvre cachée qui est la clef de lecture du tableau et du sens de celui-ci. Si vous regardez le tableau, vous ne voyez pas. Parce que nous ne voyons que

ce que nous voulons voir, nous ne reconnaissons que ces personnages, la splendeur de ces figures, les éléments associés aux objets représentés ; mais on ne voit pas le sens caché - parce qu'il y a un sens caché, absolument volontaire : qu'au cœur de l'illusion de cette mort qui défigure l'être humain, au cœur de cette anamorphose, il y a le mystère dévoilé du Christ en croix, qui est dans l'angle, en haut à gauche.



Ce qu'il y a à voir, c'est qu'il faudrait tirer le rideau. Le rideau est vert : il y a, malgré tout, et au cœur de cette illusion de ce monde, l'espérance. Et cela, c'est extrêmement étonnant : on voit mais on ne voit rien, et le sens de ce tableau réside uniquement dans cette croix de l'angle en haut à gauche. Il faut chercher le sens au cœur et au-delà des illusions des apparences.

C'est du Thomas More : *Utopia*, un lieu sans lieu, un lieu hors du temps, mais un lieu qui existe quelque part aussi lorsqu'on construit un esprit, à travers les sciences et la connaissance, une intelligence en quête de sens, une intelligence au service de la foi.

On voit ainsi comment les choses s'établissent, parce que maintenant vous avez pu reconnaître et entrevoir la richesse de cette œuvre. Il y a beaucoup de choses à dire. Mais cette œuvre qui est de très grande dimension est malheureusement à Londres, c'est dommage qu'on ne l'ait pas gardée. Nos amis anglais l'ont achetée il y a quelques siècles.

L'harmonie (le luth), les Commandements, le Livre de Prières, avec le Veni Sancte Spiritus, et ces éléments de la connaissance et du savoir : nous avons, là aussi, cette manière d'entrevoir comment la Crucifixion à demi-dissimulée, derrière cette tenture de brocard, évoque la présence du Christ dans la vie des deux ambassadeurs. Evocation subtile, le pavement, Westminster, le Christ, l'évêque, l'ami ambassadeur, le service et la présence de ce Crucifix. Sa présence rappelle aussi qu'il faut vivre en chrétien dans la mesure où il y a toujours une espérance à accueillir.

Portrait de Jane Seymour

Portrait de Jane Seymour

1535/36

Détrempe sur panneau

28,3 x 18,7 cm

Mauritshuis
La Haye



La troisième, dans la version comptable des épouses de ce bon roi Henri. En qualité de peintre de la cour, Holbein exécute pour Henry VIII une abondante série de dessins de bijoux mais aussi des portraits en miniature ou grandeur nature comme dans les célèbres portraits des Ambassadeurs. Parmi eux, celui d'Anne Boleyn, également de Jane Seymour (en 1535-1536). En 1538 il va réaliser aussi le portrait de Christine du Danemark, la Duchesse de Milan ; et d'Anne de Clèves, de la reine Catherine Howard, du Duc de Norfolk...

Holbein confirme son talent particulier. Au cours des années, il s'est enrichi d'un sens extrêmement remarquable de l'espace, d'une connaissance de plus en plus profonde du corps humain et d'un réalisme raffiné.

Dans ce portrait de Jane Seymour, plus qu'ailleurs, on est certainement frappé par le soin extraordinaire apporté à chaque élément et au moindre détail, sans que jamais cela ne nuise à l'ensemble du tableau. Holbein dessine sur les habits les pointes des coutures, sur les dentelles, les transparences des broderies, sur la coiffure, les épingles et les attaches. Nous pouvons sentir la présence et les formes du linge sous la robe. Si nous regardons attentivement la coiffure, nous pouvons remarquer une précision dans la réalisation de la structure, qui nous permet de la reconstruire telle quelle aujourd'hui. Il va soigner particulièrement les bijoux, dont l'étude est documentée par une abondante série de dessins. Il va déterminer leurs formes et leurs détails. Les pierres, la monture, la lumière, bagues, broches, colliers, pendentifs, perles et pierres précieuses, ornent les mains, le cou, les habits de la reine et des autres personnages royaux. Le portrait de Jane Seymour est l'un des exemples les plus significatifs de cet intérêt pour la façon dont les personnages de son époque étaient habillés. Un intérêt qui fait de l'œuvre de Holbein un instrument fondamental de l'histoire du costume.

Portrait du prince de Galles, à deux ans

Portrait du prince
de Galles à deux ans.

1539

Détrempe sur panneau

National Gallery
Washington.



Ce portrait est probablement un cadeau de Holbein au souverain pour le jour de l'an 1540. Il reçoit en échange une coupe dorée. Ce tableau représente donc le prince Edouard, né le 12 octobre 1537. L'enfant est de face, comme pour augmenter sa dignité et son appartenance royale, donnant à son image la solennité de son rang que l'on a vue effectivement tout à l'heure avec le portrait de son père, Henri VIII. Le petit visage est rond. Il est entouré d'une coiffe et d'un béret à plume qui, avec le rouge de son habit, somptueux, et des manches de brocards, mettent en valeur le ton incarnat de la face joufflue. Comme toujours, Hans Holbein apporte le plus grand soin à la reproduction des détails de l'habit, du col plissé, du tissu, de la broderie des manches. Le fond, comme tous les portraits de sa dernière période, est traité comme une sorte de surface en aplats qui fait ressortir la figure du personnage. La teinte chaude, ocre doré, s'accorde avec le rouge de l'habit et l'or des décorations.

Mais bien sûr, l'attention est concentrée sur le visage de cet enfant prometteur à la succession royale. Ce qui ne sera pas le cas, il va mourir en 1553. C'est Elizabeth (1533-1603, reine de 1558 à 1603) qui va succéder au règne de Marie Tudor (« Marie la Sanglante », 1516-1558, reine de 1553 à 1558).

La main gauche porte une sphère, comme un hochet. La main droite est ouverte en signe de salut plein de condescendance. Le petit prince regarde de face. Ses yeux sont légèrement baissés. Encore une démonstration de la maîtrise de son métier par cet artiste. Son talent met en évidence cette signification du portrait d'enfant pour lequel la pose est quand même difficile à deux ans, voire impossible.

L'inscription sur le cartouche est placée à la base du tableau. Cette inscription a été rajoutée après, composée par le poète de cour Richard Morison qui exhorte le petit prince à égaler la grandeur de son père. Cette inscription flatte davantage le roi Henri VIII que l'enfant.

L'autoportrait de Hans Holbein (1542)

Autoportrait

1542

Pastels colorés

32 x 26 cm

Galerie des Offices
Florence



L'artiste, peu de temps avant de mourir, se consacre à la représentation de son visage, comme une sorte de testament. Holbein, en lien avec son amitié avec Erasme, avec Thomas More, va révéler qu'il faut regarder et voir au-delà des apparences. Et découvrir, effectivement, que la peinture n'est pas simplement une glorification de la personne, mais davantage une étude de la psychologie de ces individus. A la fois la qualité, le rang, associés à différentes représentations à caractère symbolique des objets.

Il prend souvent des notes sur les couleurs. Il dessine au pastel, quelquefois à l'aquarelle, jamais à l'encre. Durant sa seconde période, c'est-à-dire la période anglaise, après Bâle, il croque ses figures sur un papier rosé, au pastel et à l'aquarelle, marquant les contours à l'encre.

Un regard à peine voilé, une sorte de mélancolie subtile est rendue à travers cet autoportrait. Ce personnage est le dernier astre de la Renaissance allemande. Cette force, ce contenu et ce haut degré de conscience, nous permettent de dire que « l'homme est tel qu'il se comporte » (dit Thomas More).

Pour ce spécialiste des portraits, « l'homme est tel qu'il se comporte » : des êtres humains et non des emblèmes, comme c'était le cas dans les représentations, une figure avec le sens de l'être, et la conscience que c'est l'homme qui constitue son histoire et

définit son propre chemin. Ses derniers portraits ressemblent donc à une sorte de tentative de retrouver le sacré dans le profane, sans jamais abandonner son centre d'intérêt, l'être humain.

C'est lui qu'il charge des valeurs et de la dignité que d'autres attribuent aux personnages célestes, personnages célestes de son enfance et de sa formation.

Ces visages nus qui émergent de la profondeur de la toile révèlent alors une inquiétude qui les rend terriblement humains, ce que nous avons à redécouvrir et peut-être à chercher. En tout cas, voici ce que fut et ce que demeure Holbein. A travers l'art, il nous interroge effectivement là aussi à tirer le rideau de nos arrière-fonds. Derrière nous, il y a toujours plus que nous-mêmes.

Abbé Jean-Marc Nicolas
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
12 décembre 2025