

Lorsque les peintres lisaient la Bible (2024, cours 1)

Sens et symbolique

Masaccio, van Eyck... Florence et les Flandres (1)

Je vous propose une conférence dans une version diptyque : en deux séances. Ce diptyque va concerner cette problématique qui est extrêmement intéressante : le fait d'aborder la Renaissance sous deux angles. Qui pense « Renaissance » pense à l'Italie... et après, on peut envisager une sorte de réflexion, un « écho mémoriel » par rapport à ce que nous appelons les Pays-Bas ; mais bien avant, il y a les Flandres, donc ce que nous appelons « la peinture flamande » ou, avec le professeur d'Histoire de l'Art Panofsky, « *les primitifs flamands* » - terme dont l'usage peut être parfois problématique comme une sorte de mépris par rapport à ces artistes flamands qui auraient reçu l'influence du « génie italien » !

Je vais casser ces opinions pour vous faire découvrir qu'il y a des complémentarités et des interactions de connaissances. Ces éléments nous associent à une période de l'Histoire de l'Art qui est actuellement fondamentale, qu'on appelle communément « le Quattrocento », c'est-à-dire le XV^e siècle italien et flamand. Et lorsque je parle des Flandres, je pense en premier lieu à la Bourgogne : parce que l'ensemble des productions flamandes sont sous le patriarcat des ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, et Marie de Bourgogne, qui va couvrir quasiment les 80 ans de ces différents règnes.

Lorsque nous abordons cette dimension des lignes de clivage, nous allons pouvoir mesurer dans ce premier temps l'importance accordée au monde italien, avec en particulier les peintres dont je vais essayer de définir quelques éléments majeurs : Masaccio et Masolino. Au mois de février, j'aborderai Jan van Eyck et la notion même de ce qui va définir la peinture à l'huile. Pour peindre, il faut avoir des moyens techniques, il faut avoir également des moyens financiers, et des zones de commerce qui permettent de pouvoir acquérir ces œuvres à travers des commanditaires. Cette expression de l'art dit aussi le monde de la culture, le monde de l'histoire, le monde de l'économie et de cet univers sociologiques qui couvre l'ensemble du XV^e siècle, qui s'arrache au monde féodal pour voir apparaître une nouvelle identité dans le cadre de nouveaux groupes sociaux : les bourgeois, les commerçants.

Ce monde est extrêmement intéressant puisqu'il va nous faire découvrir l'appropriation de l'art, qui va (dit de manière un peu caricaturale) sortir des églises pour entrer dans les palais des marchands et des banquiers.

Donc les lignes de clivage font mesurer les excès d'opposition entre le Nord et le Sud (l'Italie, mais également la péninsule ibérique, notamment l'Espagne et le Portugal. Il faut toujours ouvrir des horizons pour éviter d'être figé) et le décalage de

ces évolutions à travers le commerce : le commerce est l'élément qui va véhiculer cette notion d'appropriation et de commande. Commerce associé au monde de l'argent, qui met en scène à la fois les grands maîtres lainiers et drapiers, et les banquiers.

Le monde « gothique » a été qualifié, selon la tradition légendaire, par Raphaël, de « barbare ». Cet univers va être déplacé. On va sortir des Livres d'Heures, livres de dévotion, par exemple les grands Livres d'Heures des ducs de Berry, de Jeanne d'Aragon et d'autres commanditaires. Ce sont des ouvrages enluminés. Le monde de l'enluminure et des premiers retables mettait en scène ce qu'on a appelé « l'art gothique international ». Je préfère qu'on parle d'un art mettant en évidence la dimension de la préciosité de la ligne et de l'ornementation. C'est-à-dire la notion du tracé, extrêmement défini, dans une grande précision, et aussi, dans cette diffusion qui va être extrêmement importante, l'imprimerie. Il ne faut jamais oublier de contextualiser l'ensemble de ces créations. L'imprimerie va être l'élément majeur de la diffusion d'une connaissance à travers les gravures et, plus tard, les estampes. Nous savons que Rembrandt (XVII^e s.) n'est jamais allé en Italie, mais il a bien connu la peinture italienne à travers les gravures ; qui, quelques décennies plus tard, vont mettre en évidence un autre artiste extrêmement important en Allemagne : Dürer (XVI^e s.).

La gravure permet une grande diffusion et une source d'échanges fondamentale dans cette expression de l'art. L'art devient à la fois ornementation à l'intérieur d'un espace, définissant l'intelligence de celui qui acquiert ces œuvres, pour en faire un humaniste et un homme cultivé. Là vous avez des éléments majeurs de la constitution d'une société bourgeoise et d'une aristocratie qui va se targuer de faire référence à l'antique. Dont la littérature antique, s'associant ainsi à un comportement humaniste et apprenant à connaître un certain regard renouvelé sur le monde. Regarder le monde à travers la connaissance, et travailler cette connaissance pour découvrir un véritable savoir.

Se constituent ce qu'on va appeler les premiers collectionneurs, et les « cabinets de curiosités » aux XV^e - XVI^e siècles, dans lesquels on va amasser différents objets qui seront la préfiguration d'un univers encyclopédique, mettant là aussi en évidence les découvertes que vont faire les différents navigateurs, apportant de nouvelles richesses des nouveaux continents.

Donc nous avons vu que l'on construisait la perspective. Que ce soit à travers différents artistes : Brunelleschi, architecte, Piero della Francesca, qui vont travailler à donner à voir une vision : pour nous, cela semble évident, parce que nous baignons dans une connaissance quasiment « normale », mais pour eux, apprendre à voir le monde, c'est donner une perspective qui construit la société au cœur de laquelle ils vivent. Et la perspective, c'est la naissance du « capitalisme » : acquisition de biens, production de biens, croissance d'acquisitions ainsi donnée à travers le pouvoir de l'argent. Il ne s'agit pas de dire si c'est bien ou si c'est mal, il s'agit de définir une nouveauté qui va entrer dans l'identité de la personne et de la conscience que nous

avons affaire à une humanité pensante ; et que l'art n'est pas simplement pour arborer une gloire, mais pour mettre bien en évidence cette présence du sens à travers l'image.

Il faut chaque fois se poser la question, lorsqu'un commanditaire demande à ce qu'on représente tel sujet, c'est toujours pour une raison qui est liée à son identité et à son appartenance sociale : que va-t-il faire de cette œuvre ? est-ce que cela va être une œuvre de dévotion ? aurons-nous affaire à un autoportrait (glorification, position sociale) ? est-ce que ce sera l'ornementation d'un espace funéraire pour permettre la mémoire en faisant référence à différents types d'iconographie associée à des saints ? Il y a des choses extrêmement simples : j'aime à dire que d'Augustin à Pascal, les gens étaient tournés vers Dieu ; après Pascal, les gens ont été tournés vers eux-mêmes. Et nous pouvons voir cette manière d'aborder les choses dans cette conscience de la personne.

Antonello da Messina : *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*

Antonello da Messina.
(1430-1479).

Saint Jérôme dans son
cabinet d'études,
vers 1470-1470.

Peinture sur bois.

National Gallery.
Londres.



Cette personne, vous pouvez la voir à travers ce type de représentation, une construction en perspective, d'**Antonello da Messina**. Antonello de Messine, donc, est originaire de Sicile ; il a travaillé à la cour de la famille d'Aragon qui se trouvait à

Naples, dans le Royaume des Deux-Siciles, et il semblerait avoir fait un voyage dans les Flandres (?), en particulier à Bruges (?). Parce qu'il souhaitait rencontrer Jan van Eyck. Mais c'est tout à fait hypothétique. Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable qu'il ait fait un voyage qui lui a permis de rencontrer des artistes. Mais il faut savoir aussi que la dynastie d'Aragon, Catherine d'Aragon et d'autres personnages d'Aragon ou d'Espagne, ont déjà fait dès le début du XV^e siècle des acquisitions de peintres flamands. Antonello de Messine, Vasari en a fait l'inventeur de la peinture à l'huile, dans le sens de créateur de la peinture à l'huile associé à Jan van Eyck qui, lui, a déployé la technique de la peinture à l'huile. Mais c'est une succession d'expériences associées à différents types de collaboration d'artistes qui lui ont permis de créer cette vision. La vision que nous avons d'abord à travers la peinture *a fresco*, la fresque, enduit humide qui permet la pénétration des pigments à l'heure ou à la journée (une matinée pour faire de pauvres mètres carrés), des pigments associés à des exigences techniques. La peinture à l'huile, dont le séchage est beaucoup plus long, permet ce qu'on appelle « des repentirs » avec des glacis successifs, qui permettent de faire travailler la lumière ; la « brillance » des traits naturalistes.

Donc deux techniques, deux conceptions de la perception et du rendu de la réalité. L'obsession des artistes, c'est rendre vrai le réel ; et que la notion de ressemblance interroge sur une autre réalité. Si je fais une très brève analyse de ce *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, il est posé à l'intérieur d'un édifice qui est une église monastique, parce que sur la droite il y a une grande salle, et dans la partie centrale une enfilade de colonnes. Ce qui est intéressant ici à voir, c'est qu'Antonello da Messina a subi l'influence, qu'il a cherchée lui-même, à travers la notion du paysage : une connaissance qu'il a mise en scène ici par l'estrade où se trouve saint Jérôme. Celui-ci est le traducteur de la Septante, les écrits en grec de la Bible, qui va ainsi devenir la Vulgate : l'ensemble du corpus biblique en « langue vulgaire », c'est-à-dire en langue latine. Saint Jérôme est donc un savant, et cette peinture s'adresse à des gens de savoir.

Mais le savoir est toujours un passage d'une méconnaissance vers une illumination intérieure, ce qui permet l'interprétation de l'ensemble de cette verrière nue : il n'y a pas de vitraux. Ce qui signifie que la connaissance va être la constellation des images suscitées par la lecture des textes. Les textes provoquent des images. Lorsque vous lisez un livre, quel qu'en soit le genre, cela crée en vous des images qui vous situent à l'intérieur d'un espace. Ici, l'espace dans lequel veut nous entraîner Antonello da Messina, c'est une réflexion sur la connaissance et le savoir. La peinture devient une traduction de l'intelligence, comme saint Jérôme a su traduire les textes bibliques. Et cette traduction, véritablement, permet une découverte, parce qu'on passe d'un cabinet, où sont introduits un bureau, une bibliothèque avec des étagères et des ouvrages, à l'intérieur d'une église. Cela peut signifier, entre autres, que l'intelligence de la foi n'est jamais l'ignorance face à l'illusion de la foi. Il faut

rendre intelligible l'expression de cette foi qui passe par des livres. Je vais vous dire quelque chose d'un peu hasardeux : nous sommes dans le troisième tiers du XV^e siècle, des courants commencent à apparaître, car grâce à la production des livres, les personnes auront accès à la lecture. Et un certain nombre de personnes auront tellement accès à la Bible que cela fait va faire naître une appropriation de la Bible, qui va aboutir à Luther. Ce qui est extrêmement intéressant !

Je pense qu'il faut toujours chercher. On ne peut se satisfaire d'un simple savoir. Ici, au premier plan, nous avons cette dimension qui nous permet d'entrer : une perdrix rouge et un paon. La perdrix rouge symbolise la perversion de l'ignorance ; le paon, c'est l'illusion du savoir, l'orgueil. Il faut donc laisser tomber l'ignorance, à travers la symbolique de la perdrix rouge ; il faut laisser tomber l'orgueil de croire que l'on sait tout. On peut alors entrer dans la recherche. Cette recherche passe par cet horizon, cette perspective qui donne à voir un état de conscience : cela donne à voir le monde, et cela donne à voir les réalités de la foi, à travers cette salle, qui est une salle monastique, lieu du savoir.

Saint Jérôme est associé à d'autres symboliques : le thym, le laurier, mais également ce petit chat blanc, qui se trouve à l'extrémité gauche.

Il y a un emmarchement : trois degrés pour accéder à cette estrade, les trois degrés de la connaissance, dimension trinitaire, mais la foi ne relève pas d'un acquis, mais d'une quête. La recherche de traduire, c'est-à-dire de rendre présent le témoignage d'une Bible écrite en grec, puis traduite en latin et en langue vernaculaire.

Le « retour » à l'Antique : la sculpture antique et la Porte du Paradis

Pour parler de ce monde et de cette référence à cet univers antique, reprenons un peu ici les bases. Le « retour » à l'Antique, c'est une référence au monde grec et gréco-romain, ce qui est bien sûr la sculpture. Je vous rappelle que le premier des arts est la sculpture : dans l'ordre chronologique sculpture, architecture, peinture. C'est déterminant, parce que la sculpture, ce sont les vestiges de la mémoire de l'Empire romain. Ces vestiges se trouvent sous les pieds de ceux qui habitent la péninsule italique.

Sarcophage : Chasse au lion



Sarcophage : chasse au lion, vers 270 ap. J.-C. Palais Mattei, Rome.

Et des personnages sont en quête de cette présence. Nous avons ici un sarcophage avec une succession d'éléments en relief. Ces sarcophages divers ont souvent été récupérés durant la période des XII^e - XIII^e siècles, et entassés dans différentes Bibliothèques. Les XIV^e et XV^e siècles vont être des siècles de redécouvertes. Mais des redécouvertes qui sont associées également à la philologie et à l'étude des textes anciens. On va rechercher la mémoire ancienne en achetant un grand nombre de livres, et pour certains grands notables, jusqu'à avoir un bibliothécaire particulier. Car on se targue effectivement d'être la mémoire d'une histoire pour faire et écrire l'histoire de son temps.

Tout cela est un élément de pression : si la dynastie de Cosme de Médicis a eu une telle importance, ce n'est pas simplement pour leur habileté dans le domaine de la banque et l'art du politique, mais cette croissance qu'ils vont déployer avec l'intelligence de l'art. Parce que l'art est le signe d'un savoir, et cela donne du prestige à ceux qui savent, car ceux qui savent ont du pouvoir.

Et l'on fait également avec l'histoire de Rome que l'on a enseignée dès le XII^e siècle, avec des références de l'Eglise déployées par saint Thomas d'Aquin, l'histoire de la législation juridictionnelle de l'Empire romain, qui va définir aussi ce qu'on appellera avec Gratien « le Droit canon ». La racine du monde romain est fondamentale.

Sur le plan stylistique, cet univers de la Renaissance veut rendre le « vrai » du corps. C'est-à-dire qu'il veut que le corps soit de l'ordre de la réalité, qu'il soit perceptible à travers les sens et à travers la dimension tactile : cette magnificence du

corps, idéalisé avec l'expression que l'on peut découvrir dans ces types de figuration. Magnifier le corps, c'est magnifier l'âme. Et magnifier l'âme, c'est dire l'intelligence de l'esprit, que le Souffle qui donne vie au corps rend intelligent celui qui fait travailler son cerveau.

Sur le plan de cette représentation des formes du corps, les éléments en saillie, en relief, voyez la qualité des courbes, de ces plissés, que nous retrouverons plus tard. Il ne s'agit pas de copier le monde antique, mais d'interpréter l'Antiquité pour en faire une expression nouvelle. Et cette expression est de traduire la vie. A travers cette matière inerte qu'est le marbre, il faut traduire l'essence même de la vie, le souffle de vie.

Ce sont des qualités extrêmement importantes, que l'on va retrouver avec **la Porte du Paradis (1425-1452)**

La Porte du Paradis
(1425-1452)

La Porte du Paradis.

Lorenzo Ghiberti
(1378-1455).

Florence.



Lorenzo Ghiberti (1378-1455) est un fils d'orfèvre florentin. Voici donc la *Porte du Paradis* dont le début de la commande date des années 1401- 1402. Dans la vie on peut cibler un commencement plus ou moins artificiel ; mais là c'est un commencement construit à partir de la réalité d'une expérience. Brunelleschi, Piero della Francesca... : nous sommes au début du XV^e siècle, ce que nous appelons la Première Renaissance, la Renaissance florentine. La seconde sera davantage vers Rome, avec Michel-Ange et Raphaël. Cette Première Renaissance est dans l'expérience qui donne une profondeur de champ. La perspective n'est pas une invention, une création du XV^e siècle, elle représente un champ de l'histoire qui dit la profondeur de la réalité dans laquelle nous sommes.

L'expérience de Lorenzo Ghiberti va se mettre à l'œuvre, à la demande de la République florentine, qui a besoin de glorifier la cité, cette cité de marchands qui veut

rénover l'ensemble de son patrimoine architectural. Ils commencent par le Baptistère. Cela sera suivi par la cathédrale de Florence, Santa-Maria del Fiore, Sainte-Marie de la Fleur. Pourquoi le Baptistère ? Il faut toujours y voir une fonction symbolique, parce qu'à cette époque ils vivent dans un symbole permanent ; un symbole religieux, et un symbole social et républicain. Une « république » tout à fait particulière, dirigée par les maîtres lainiers et les banquiers. Mais cela dit également le pouvoir et le prestige de ces différentes principautés qui couvrent l'ensemble de l'Italie. Donc on se fait la guerre avec des armes, mais aussi à travers l'Art. Cette notion de concurrence donne du poids, et ce poids va être cette recherche, ce travail qui va durer des décennies dans la construction des différentes portes. Mais la porte la plus importante, c'est **la Porte du Paradis**.

Lorenzo Ghiberti
(1378-1455)

La Porte du Paradis
Bronze doré;

1425-1452.



Détail

Brièvement, que voyons-nous ? une sculpture en saillie, c'est-à-dire en relief aplati, le « stacciato » (de l'italien *schacciato*, écrasé). C'est-à-dire que les choses vont être amenées jusqu'à un relief, jusqu'à ce que les premiers personnages, ceux du premier plan, semblent quitter la paroi dans laquelle ils sont sculptés. Ce travail considérable de Ghiberti fait référence à cet homme qu'il est, dont le père est un orfèvre au travail minutieux. Lorenzo va faire des fouilles : il recherche la mémoire de l'antique, et c'est lui qui va ressortir différents sarcophages, qui sont certainement les premières bases pour devenir des modèles d'invention pour un artiste. L'artiste a besoin de références, il a besoin de les travailler pour insuffler son propre mode de création. Et ce mode de création rencontre cette recherche de perspective qui correspond exactement à la même période.

Il faut savoir que l'on peut classer ce déploiement, cette émergence, ce fleurissement du Quattrocento entre les années 1420 et 1430 ; autant pour le monde florentin et d'autres cités, que pour les Flandres. Les Flamands ne sont pas à la traîne des Italiens. C'est une expérience différente dans les mêmes années. Le thème de la profondeur de champ, avec cette perspective que nous voyons comme une reproduction de la reconstruction de la cathédrale de Florence par Brunelleschi, des orfèvres, et d'un autre artiste : Donatello – qui précède Verrochio.

Donatello (1386-1466).

David , vers 1430-1432

Bronze, H. 159 cm.

Musée du Bargello.
Florence.



Donatello : *David*

Donatello, lui, travaille l'expression du corps humain. Lorsqu'on représente un David, on ne fait pas que représenter un adolescent gracile. Il s'agit davantage de montrer la force d'une petite cité face aux prétentions anarchiques de la principauté de la papauté. Nous voyons donc cet éphèbe, ce corps gracile, ce déhanchement qu'on appelle un *chiasme* : ce type de représentation permet d'avoir un axe central, une rotation des épaules, un déhanchement du bassin, l'avancée de la jambe gauche et ce mouvement admirable des poignets. C'est le mouvement, c'est la vie. C'est que David est un être vivant, et qui devient l'acteur symbolique et l'emblème de la cité de Florence. Cette cité qui va avoir le pouvoir des rois à travers l'argent, en affirmant sa puissance.

Pour le monde flamand, nous savons que Philippe le Hardi, frère du roi Charles V, n'a jamais eu droit au titre de roi. Mais dans le domaine de la Bourgogne, on a toujours jugé que le principe de la royauté se faisait non pas à travers un pouvoir de titre, mais un pouvoir de l'Art et du prestige. Les Ducs de Bourgogne étaient beaucoup plus riches que le Roi de France. D'autant que la période n'était pas des plus bénéfiques pour le Royaume de France : c'était la Guerre de Cent Ans...

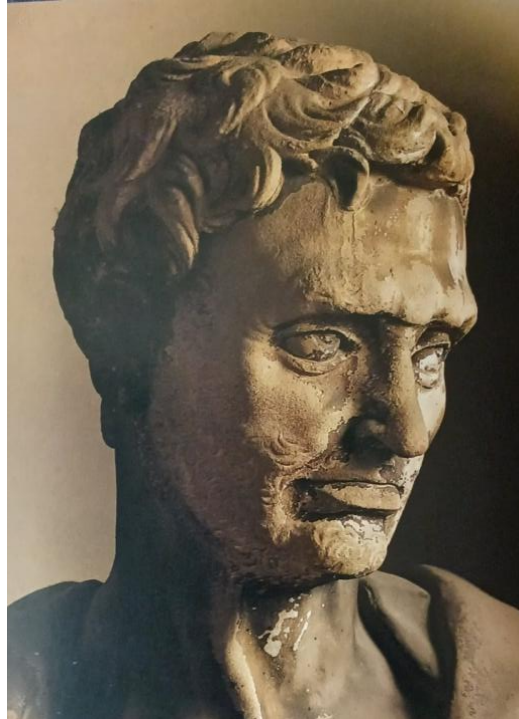
Donatello

Jérémie, vers 1423- 1436.

Marbre, H. 191 cm.

Museo dell'Opera del Duomo.

Florence.



Donatello : Jérémie

Cette vérité de l'expression se traduit à travers cette œuvre qui, depuis, a été restaurée. Mais l'œuvre du temps est une œuvre en marbre avec l'interrogation de Jérémie, qui se lamente au cœur de la mémoire de la cité perdue, Jérusalem. On dit « jérémiades »... Mais Jérémie rentre dans cette tension du corps et l'expression psychologique de la personne. Rendre compte de la réalité de la vie de l'être, et de la notion même des « états d'âme », de ce regard vide et pourtant d'un visage si plein de conscience. Nous avons effectivement, à travers la sculpture, l'expression de ces personnalités extrêmement fortes. Mais si l'on veut voir l'émergence même de la sculpture, il faut aller à Pise, où la famille des Pisano vont être des chevilles ouvrières qui vont ouvrir les portes de la Renaissance dans le domaine de la sculpture. L'expression du rendu psychologique va être la clé de voûte de la recherche des artistes.

Peindre au XV^{ème} siècle

Accord et divergences entre l'Italie et les Flandres :

Des visions de la réalité

Vous vous souvenez de **Fra Angelico**, de ce type de représentation, et vous pouvez voir effectivement les grands principes mêmes de cette recherche. En Italie comme dans les Flandres, une véritable révolution picturale est opérée, soutenue par une volonté intense d'expression de la réalité. Il faut rendre la réalité à travers le vrai, et non pas à travers des « compositions des formes ». Cependant les moyens sont très

différents entre l'art italien qui porte au plus haut la notion du réalisme analytique, et les formes variées qui domineront l'art flamand du XV^e siècle.



Fra Angelico, Le Christ mort avec la Vierge et des saints, vers 1438-1440.
Peinture sur bois. 38 x 46,5 cm. Alte Pinakothek, Munich.

Fra Angelico : *le Christ mort avec la Vierge et des saints*

Cette volonté de présenter la réalité est devenue un rapport que je vais qualifier pour le monde flamand d'« épidermique ». L'œil touche l'épiderme des choses, la réalité vraie. Ce sera traduit différemment dans le monde italien, avec ces quêtes, nous le verrons chez Masaccio, qui se replie sur la notion d'une perspective mathématique. Le monde italien est un art de la pensée ; le monde flamand est un art de l'émotion et de la ressemblance. Ce sont deux rapports différents à la réalité. C'est extrêmement intéressant. En quoi ? Cela permet de dire que nous avons ici une lecture théologique, et que chez Jan van Eyck nous avons une lecture émotionnelle qui dit le présent de l'événement, une Théologie incarnée à travers le réalisme des traits.

Ici, cette lecture théologique est associée à la représentation des saints qui entourent le Christ : que ce soit le saint qui porte le corps du Christ, Joseph d'Arimatee qui a donné son tombeau ; également la Vierge et saint Jean, cette précision que nous avons aussi à l'intérieur de la figuration des fleurs. On dirait que cela est anecdotique, mais pas du tout !

Également la situation de la dalle du tombeau du Christ : ce sera aussi la dalle de l'onction, que nous retrouvons au Saint-Sépulcre, à Jérusalem, lorsque nous y entrons. Il y a donc chez Fra Angelico une réalité qui se veut archéologique, qui fait mémoire de l'événement. L'ensemble des corps de ces personnages qui entourent, sont insérés dans l'obscurité de la mort, représentée par le cadre du tombeau lui-même.

Rogier Van der Weyden.
(Tournai v. 1400
Bruxelles 1464).

Mise au tombeau.
1450
Huile sur bois.
111 x 95 cm.
Musée des Offices
Florence.



Chez **van der Weyden**, seconde période la peinture flamande (Jan van Eyck se situant dans le premier tiers du XV^e siècle), c'est un peu différent. Nous avons ici la recherche d'une perspective théologique, c'est-à-dire qu'il faut aller vers la nuit pour comprendre la Résurrection. Il faut passer par la réalité de la nuit pour comprendre l'actualisation et l'actualité du Ressuscité. Voyez en effet l'arrière-plan, la notion même du paysage : rien que le mouvement linéaire, serpentin, du chemin qui va vers la cité. La cité représentée ici est la ville de Tournai où est né Rogier van der Weyden. Cette cité de Tournai donne une réalité événementielle, qui s'inscrit au cœur de l'histoire de la création de l'œuvre. Une histoire vivante. Donc c'est un événement contemporain. Et le monde flamand est très sensible à cette actualisation de l'événement de l'histoire. Ce qui s'est passé autrefois s'actualise et se dit aujourd'hui. Ce sera la théologie de ce courant spirituel qui est né dans les Flandres et qu'on appelle la « *Devotio Moderna* », cette dévotion moderne, actuelle. Grâce à la lecture, grâce aux livres, les gens avaient accès à la Bible, dans le monde flamand. Je vous rappelle que le protestantisme n'existe pas encore. Cette quête de méditer la Parole est très importante. Nous la retrouverons dans une autre lecture que je ferai la fois prochaine avec Jan van Eyck et le *Retable de l'Agneau Mystique* : l'usage des livres dans *l'Agneau Mystique*, et la Vierge Marie qui est une projection de ces laïcs qui vont avoir droit à l'accès à la Bible. Ce qui entraîne une méditation des Ecritures : à travers le récit, on se figure l'événement.

Il y a ici quelque chose d'encore plus précieux : la qualité du mouvement, les textures des vêtements... N'oublions pas que nous sommes dans les Flandres, avec les tapisseries flamandes. Les tisserands flamands font fortune grâce à la laine qui vient d'Angleterre, la meilleure des laines. Nous pouvons comprendre que cette manière de

voir est aussi un passage. Marie-Madeleine vêtue de blanc, à l'identique du linceul du Christ, dit l'expérience d'une résurrection. Elle dit la communion au Ressuscité, à travers la lecture que nous pouvons faire du blanc dont elle est vêtue. Quant à ce chemin qui serpente, il faut passer la petite barrière pour aller annoncer la nouvelle. Et Marie-Madeleine n'ira pas l'annoncer à Jérusalem, mais elle ira annoncer ce qu'elle a vécu dans la ville de Tournai. C'est un langage au troisième degré, qu'on appelle le langage « anagogique ». Non pas un langage symbolique, mais un langage où on déploie le sens à travers la volonté d'un message que l'on transmet et que l'on partage.

La précision et sa finesse se font grâce à la peinture à l'huile, qui permet de rendre de manière très fidèle l'ensemble du monde végétal et l'importance accordée au paysage.

Le corps humain. Penser l'homme

Cette manière de penser l'homme va être un « je », un « je » identitaire, un « je » de l'être. Non le « moi » mais le « je » : qui suis-je ? Que suis-je ? Qu'est-ce que l'homme (l'humain, homme ou femme) ?

Masolino da Panicale.

(1383 en Ombrie- vers 1447 à Florence).

La Tentation d' Adam et Eve.

Vers 1424 ?

Fresque.

Église del Carmine
Chapelle Brancacci.
Florence.



Masolino da Panicale : la Tentation d'Adam et Eve
(Chapelle Brancacci, église del Carmine à Florence)

Lorsque Vasari écrit son *Dictionnaire des Peintres prestigieux, sculpteurs et architectes*, il fait un grand nombre d'erreurs. C'est lui qui attribue la peinture à l'huile à Antonello da Messina, qui aurait fait un voyage dans les Flandres pour rapporter le

génie de la peinture à l'huile, alors que c'est le commerce et les différents achats des banquiers, en particulier les premiers, les Portinari qui vont acheter des toiles des Flamands et qui vont les envoyer à Florence.

Masolino da Panicale est un artiste qu'on a considéré comme le maître de Jan van Eyck. Ce n'est pas tout à fait cela, c'est plutôt celui qui est devenu l'assistant de Masaccio. Connaître cette manière d'assister un artiste permet de restituer, c'est pour cela qu'il faut toujours passer au crible ce qui est dit sur le plan historique ; parce que Vasari écrit 150 ans après le début du XV^e siècle.

Ce qui va être mis en scène ici, c'est la dimension « figée ». Dans l'église del Carmine (des Carmes), nous voyons des corps qui font référence à la sculpture. La nuit, le serpent qui a un visage qui ressemble à celui de la femme... : pas d'analyse sexiste, mais il s'agit de voir comment se positionnent l'ensemble des éléments participant à la lecture et à l'analyse de l'œuvre. L'arbre, c'est l'arbre du péché. Le serpent enroule le tronc de l'arbre, et la femme tient aussi le tronc de l'arbre et dans son autre main un fruit, qui n'est pas forcément une pomme : ici, on l'identifie à la poire !!!

Cette notion de l'interrogation est un rapport au regard, ce regard croisé, ce regard interrogatif : l'homme pose sa main sur sa poitrine et sur son cœur. La raison du cœur ou la raison de l'esprit ? Il va y avoir une révolution dans ce type de figuration. La confrontation de ces œuvres, celle de Jan van Eyck et celle de Masaccio, sera le début de la prochaine rencontre.

Jan van Eyck

Adam et Eve.

Volets intérieurs du
Retable de l'Agneau mystique.
Achévé en 1432.

Cathédrale Saint-Bavon.
Gand



Jan van Eyck : Adam et Eve (détails du *Retable de l'Agneau Mystique*)

L'œuvre de *l'Agneau Mystique* a été achevée en 1432. Nous savons que le tableau principal, parce que c'est un polyptyque, va se déployer à travers différents volets que l'on ouvrira : une sorte de scénographie qui permet d'accéder à la vision béatifique de l'Agneau Mystique. Ici, nous sommes devant deux panneaux latéraux que j'ai regroupés pour cette lecture. Une lecture de la réalité du corps, de la vérité des corps, de ce monde sensible. Et cette manière de concevoir qui va être différente par rapport à Masaccio, va permettre d'accéder à deux tracés, à deux routes différentes. L'une n'est pas supérieure à l'autre, mais elles sont complémentaires dans l'intelligence du regard et l'expression du sens donné par les artistes à travers le sujet représenté. Il y a une véritable recherche de l'identité de l'humain. L'homme a le sexe masqué avec une feuille de vigne, la femme le pubis, et de la main droite elle tient une pomme.

Mais ce qu'il faut voir, c'est l'identité de l'être humain. Qu'est-ce que l'être humain dans sa réalité qui n'est pas magnifiée, qui n'est pas glorifiée ? On n'est pas dans la statuaire du monde grec, qui idéalisait l'esprit humain à travers un corps parfait, image platonicienne de la notion de la beauté. Il s'agit ici de rendre le corps tel qu'il est, qui met en scène la notion même de l'incarnation de la vérité, de cette expression de la chair palpable, de cet épiderme qui dit le frémissement d'une attente.



Jan van Eyck et Masaccio (*Adam et Eve chassés du Paradis*. Détails) :

Regardez la différence. A droite, nous avons le drame de la vie ; à gauche, en raison du sujet que représente le tableau de Jan van Eyck, *l'Agneau Mystique*, nous avons un homme qui est appelé au Salut. A droite, Masaccio représente le drame humain. Nous sommes à l'intérieur d'une tragédie, à l'intérieur du caractère

dramatique de la chute, souligné par les gestes des deux personnages, en particulier de cet Adam qui se masque de honte le visage. Et le travail produit dans les deux œuvres, c'est l'importance accordée aux ombres. A gauche, Adam, de Jan van Eyck : avec les ombres projetées, on a l'impression qu'un soleil, qu'une lumière vient de la droite. C'est la représentation qui se trouve à l'intérieur de ce retable : le Christ en majesté. Une lumière naturelle qui va définir une lumière divine.

A droite, c'est une technique différente, une peinture sur fresque à l'intérieur d'une chapelle ; la chapelle de la famille des Strozzi qui étaient banquiers. Le père, Pierre, avait acquis quelques tableaux de Robert Campin, un prédécesseur de Jan van Eyck. L'émotion est grande. Parce que s'il nous est demandé de découvrir les différences, les chemins croisés de cette manière de voir, de donner cette présence à l'intérieur de cette chapelle Brancacci à Santa-Maria del Carmine à Florence, ce caractère dramatique, ce caractère de l'interrogation de l'émoi de l'âme, voire ce sentiment de culpabilité.

Alors que chez les Flamands, aucune agitation : une lumière subtilement dosée et une facture analytique qui décrit jusque dans le moindre détail la vision du nu. Légèrement postérieurs à la fresque du Carmine, Adam et Eve de Jan van Eyck donnent à voir l'émergence d'un corps qui n'aura pas honte de lui-même face à Dieu.

Jan van Eyck s'est-il rendu en Italie ? C'est une recherche des spécialistes très intéressante, mais on n'a aucune trace. On pourrait penser qu'il y a eu des échanges, certainement pour la livraison d'un des tableaux ; également un pèlerinage à Rome, l'occasion d'un arrêt à Florence pour déposer un tableau ?

Dans ce type de figuration (Masaccio), c'est l'homme arraché à la mort. Nous sommes dans une chapelle funéraire pour Felice Brancacci, gendre de Palla Strozzi, auquel la famille veut rendre hommage, commandée par le fils, grand banquier extrêmement riche. Nous savons par un humaniste italien, Bartolomeo Facio, qui découvre ces œuvres au moment où elles sont peintes, que, dit-il, il a affaire au génie qui va provoquer ce qu'il appelle une « révolution », au sens d'un retour à l'antique, où le nu est représenté tel qu'il est, mais traduit bien plus que ce qu'il est sur le plan physique. Il va traduire un degré de conscience que l'homme réfléchit sur son être, sur son identité, sur sa réalité, sur sa conscience et sur le bien qu'il a à faire. On pourrait dire un peu comme pour les œuvres de Giotto de la chapelle Scrovegni à Padoue, qu'il y avait un acte de repentance du commanditaire (cette chapelle Scrovegni était pour un banquier « peu scrupuleux », ce qui nous a donné des œuvres admirables !). ici, c'est un monde de l'humanisme, où l'homme s'interroge sur ce qu'il est et ce qu'il vit, sur le sens même de la vie, sur les écrits qui réapparaissent, des stoïciens, les Pensées de Marc-Aurèle, les textes d'Ovide...

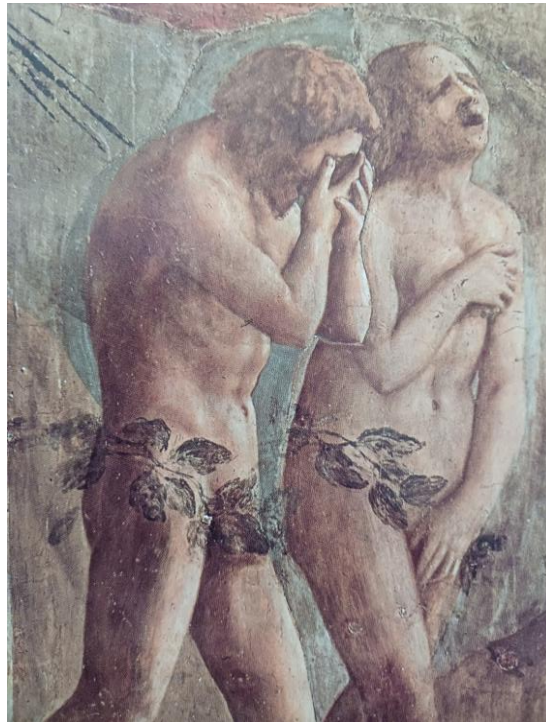
Masaccio.

Adam et Eve chassés
du paradis terrestre.
1427.

Église del Carmine.

Chapelle Brancacci.

Florence.



Masaccio : *Adam et Eve chassés du Paradis*

Après la sérénité que l'on peut voir du Flamand, on est touché par le drame qui se passe. Ces deux rapports sont deux manières également remarquables de dire les choses. Il ne s'agit pas de faire une analyse purement stylistique, mais il ne faut jamais oublier le sens qu'on a voulu donner à l'image. A travers les moyens qui sont les siens, Masaccio n'a certainement pas peint à l'huile, parce que lui-même n'avait pas acquis la technique de la peinture à l'huile. Cela va se faire plus tard. Il faut accepter qu'il y ait des évolutions et des cheminements ; que la technique *a fresco* qui apparaît au milieu du Moyen Age permet aussi de rendre perceptible de très grandes surfaces. La fresque habille les murs ; la peinture à l'huile est souvent appliquée sur de petites surfaces. Même si nous avons affaire à de grandes surfaces telles que le *Retable de l'Agneau Mystique* de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, c'est toujours un espace réduit, un espace qui focalise le regard sur un univers qu'il peut englober lui-même. Alors que la fresque, c'est elle qui nous englobe et qui nous emporte dans un nouveau monde. Ainsi la technique permet de dire à la fois la destination et la volonté de l'artiste. Soit d'être maître de ce que l'on voit soit de vivre dans ce que l'on voit.

La fois prochaine, j'aborderai très brièvement Masaccio, des formes sculptées. Masaccio est issu de ce qu'on appelle « le Gothique international », l'expression ne le définit pas bien, mais c'est un gothique qui va échanger les thèmes de la construction linéaire ; un gothique qui émerge et s'est déployé à l'intérieur des enluminures des Livres d'Heures, c'est-à-dire les Livres de prière : un endroit réduit où l'on fait de la peinture quasiment une œuvre d'orfèvre. Je vous signale la restauration des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, qui se trouvent au château de Chantilly, admirablement restaurées, et qui font l'objet d'une exposition.

Masaccio est italien jusqu'au fond des tripes : il travaille dans le sensible et l'émotion de la conscience. Et le monde flamand est sensible dans l'émotion de l'esprit. C'est un peu schématique, mais nous verrons qu'il y a ces croisements. On peut être sensible à ce qui est rendu dans l'ordre du vrai ; on peut être aussi sensible à ce qui est rendu dans l'ordre de la vérité. Le vrai et la vérité sont des réalités différentes que je soumettrai à vos réflexions...

Abbé Jean-Marc Nicolas
Historien de l'Art
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
12 janvier 2024