

Lorsque les peintres lisaient la Bible (2024, cours 2)

Sens et symbolique

Masaccio, van Eyck... Florence et les Flandres (2)

A la suite du cours de janvier, je désire montrer que les Flandres ne sont pas issues d'une peinture née en Italie. Il s'agit bien évidemment de voir la spécificité de chacun, à travers des supports différents, des supports et des techniques de peinture qui sont celle de la détrempe, « *a tempera* », et une autre technique qui est la peinture à l'huile.

Aujourd'hui, je vais développer un peu deux thématiques : Masaccio associé à Masolino da Panicale, ou di Panicale, selon l'expression qui définit le lieu de naissance ; et les frères Hubert et Jan van Eyck, avec la représentation du grand tableau de *l'Agneau Mystique* qui se trouve à Gand.

Il ne s'agit pas simplement de faire une description, mais bien davantage d'apprendre à découvrir que le monde flamand est un monde du sensible dans l'émotion de l'esprit. Les Flandres sont associées à la technique, à travers les grands peintres, Hubert et Jan van Eyck, van der Weyden, et autres artistes, de bien mettre l'usage du glacis (des vernis superposés) comme pour faire jouer le chatoiement de la lumière, par les reflets et ce rapport de la matière qui va définir même cette puissance naturaliste : représenter la réalité dans la vérité scientifique du regard posé sur le monde : le naturalisme.

Masaccio

(Tommaso di Ser Giovanni dit)
(1401 près d' Arezzo-1428 Rome).

Et Masolino da Panicale
(1383 ? -1447 ?)

Masolino da Panicale : *La Tentation d'Adam et Eve*

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.



Il faut aussi découvrir combien il est important que la peinture italienne associée aux fresques dise autrement et autre chose de la personnalité de l'individu. Nous pouvons le voir dans la fameuse chapelle Brancacci qui se trouve à Florence, dans l'église del Carmine, l'église des Carmes, qui est une des grandes églises où va se faire inhumer un illustre personnage de la famille Strozzi. La quête de l'identité est associée à la quête de la représentation de la figure humaine. Masolino da Panicale est né aux environs de 1383 et meurt en 1447. Et si vous regardez bien les dates de Masaccio, 1401-1428, il va mourir à l'âge de 27 ans, à Rome, à l'occasion certainement d'une rixe, d'un conflit entre différents artistes comme cela pouvait se produire.

Donc Masolino, à qui va être confié le programme sur le thème de saint Pierre pour l'ornementation, avec la technique de la fresque, de la chapelle Brancacci, Masolino le maître va devenir l'élève, fasciné par l'œuvre de Masaccio, à la fois par sa jeunesse, par la pertinence de son dessin, et l'expression de la figure humaine. Masolino, pour le dire simplement, va reprendre les éléments sculptés : le corps est sculpté à l'image des références à l'antique, et en particulier des œuvres qui vont être utilisées par différents sculpteurs, comme on a pu le voir précédemment avec la « Porte du Paradis » du baptistère de Florence, de Ghiberti.

Tout cela nous permet de comprendre ce que l'on essaie de représenter : cette notion du corps vivant, du corps sensible à la lumière. Et cette sensibilité à la lumière va se déployer par l'usage des ombres, cette dégradation de l'ombre à travers l'origine de la lumière, qui est nettement ici accentuée par celle du corps d'Adam. La lumière jouant également dans l'intensité du rapport du corps émergent, mais aussi en resituant ce monde dans un espace naturel.



Détail : Masaccio : Adam et Eve

Alors que Masaccio, dans le pendant, c'est-à-dire sur le versant inverse de l'arc d'entrée à l'intérieur de la chapelle Brancacci, lui va être intéressé par les émotions : comment rendre compte du rejet de l'humain qui quitte le paradis et qui est chassé par l'archange saint Michel ?

Détail : Eve



Ici, ce sont toutes les angoisses de l'humain, toutes les tragédies de l'isolement de l'individu qui est voué à la mort dans un cri de détresse que nous pouvons à peine entendre à travers le regard qui est figé dans le visage d'Eve.

Ensemble de la fresque :
La Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire



La Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire

Vous voyez donc que ces éléments associés vont constituer, à l'intérieur de cette chapelle, un ensemble de figurations ayant pour thèmes des attributs à la fois associés à Pierre et aux miracles du Christ. La chapelle Brancacci, dont nous voyons dans le registre supérieur Adam et Eve qui dessinent un mouvement : autant Masolino peint des œuvres à fresques un peu figées, dans un rapport quasiment monolithique, autant la représentation de ces deux personnages est vouée à l'extériorisation du fait d'avoir été chassés. Et ceci s'accroît par un élément fondamental, qui est celui du mouvement : rendre compte du mouvement. Ils sont chassés, ils sont voués à une condamnation : nous avons ici la représentation d'une crise existentielle. Que devient l'être humain, que doit faire l'être humain sur cette terre ? C'est toute la question du grand courant humaniste qui apparaît en même temps à Florence. Qu'est-ce que l'homme ?

Felice Brancacci, gendre de Palla Strozzi, le commanditaire de ces œuvres, a chargé Masolino de la décoration de la chapelle familiale del Carmine, à Florence. Les fresques à peine commencées, Masolino fait appel à Masaccio pour la chapelle Brancacci, qui va donner naissance à ce premier grand cycle mural de la Renaissance. Car ici, nous avons une peinture fondatrice de ce qu'on va appeler « la Renaissance ». Felice Brancacci choisit plusieurs épisodes de la vie de saint Pierre pour la décoration de cette chapelle de Santa Maria del Carmine. On ne sait si ce choix visait à illustrer sa dévotion à saint Pierre, ou s'il recelait des éléments beaucoup plus subtils dans la compréhension, le « sens caché » du thème choisi. On attribue à Masaccio *Adam et Eve chassés du Paradis*, *le Baptême du Néophyte*, qui se trouve dans l'élément latéral droit, le fond architectural de *la Résurrection de Tabitha* peint par Masolino, *le Paiement du tribut* que vous avez dans la partie supérieure ; et *Saint Pierre en chaire* et *la Résurrection du fils de Théophile* qui se trouvent au-dessous. Ici, vous avez les œuvres qui ont été restaurées il y a une dizaine d'années, ce qui explique la densité lumineuse de la gamme colorée utilisée par Masaccio.

Masaccio : *Le Paiement du tribut*

(représentation d'une peinture avant la restauration) :



Masaccio. Le Paiement du tribut, vers 1427. Fresque, église del Carmine. Chapelle Brancacci. Florence.

Felice Brancacci fait partie de la famille des Strozzi, des banquiers « ennemis » de la famille Médicis. Ils utilisent donc la dimension de l'échange monétaire pour permettre de découvrir que le sujet va être associé à la fonction et au travail de Felice Brancacci. Ce paiement du tribut se situe dans l'évangile de saint Matthieu au chapitre 17, v. 24-27 : Jésus arrive dans un petit village et doit payer un tribut pour y entrer. On voit bien ici que le Christ est au centre et il est en train de demander à Pierre d'aller chercher une pièce de monnaie qui se trouve dans la gueule d'un poisson. Bien sûr, le langage est symbolique : Pierre représente l'Eglise ; nous sommes dans les années 1420, qui précèdent le Concile de Constance, où l'Eglise est en crise. Au début du XV^e siècle, il y a eu jusqu'à trois papes : des conflits à la fois politiques et religieux ; une situation extrêmement complexe concernant l'Eglise et le pouvoir, mais un pouvoir qui est aussi associé à l'identité des nations : en particulier la grande crise qui a lieu en Bohême avec Jan Hus, prêtre et théologien condamné à mort, qui proposait l'usage de la double communion : le pain et le calice, usage symbolique ô combien important ; mais derrière il y a l'identité d'un peuple qui se révolte, et Jan Hus en est le moteur, à l'image d'autres révoltes qui existent en Angleterre, qui sont théologiques mais aussi politiques, avec Wyclif. Nous avons ici déjà, au début du XV^e siècle, les prémices de la Réforme protestante qui apparaîtra avec Luther en 1517.

Ceci nous permet de comprendre un peu pourquoi on choisit ce sujet. C'est Florence qui affirme son pouvoir en allant chercher la justification du métier de banquier. Il s'agit de bien voir qu'on représente au cœur de cette chapelle la fonction sociale, la fonction politique, l'identité religieuse ; et faire intervenir la personne de

Pierre, c'est montrer que la famille Strozzi est en filiation avec le pouvoir pontifical pétrinien. Donc c'est le signe d'une appartenance à l'Eglise.



La Guérison de l'infirmes et la Résurrection de Tabitha

Ce fameux tribut sera défini par d'autres références qui se trouvent en face. Ce tribut, ce règlement, c'est de l'argent qui permet de justifier l'entrée à l'intérieur d'une ville. Il faut savoir qu'en cette même période, dans les années 1427, on établit à Florence un cadastre pour permettre une meilleure répartition de l'impôt ! La peinture a un ancrage historique et dit une situation économique et politique. Il ne s'agit pas simplement d'orner ou de faire du beau, mais bien davantage de produire du sens.



Paiement du tribut. Évangile de Matthieu (17, 24-27). Détail .

Et cette production de sens met bien en scène également le pouvoir de l’Eglise : *la Dispute de Pierre avec le magicien*, devant le représentant du gouvernement, *la Libération de Pierre*, et son *Martyre* sur la gauche, tous ces thèmes mettent aussi en évidence ce qui apparaît sur le plan stylistique, durant cette période de la Renaissance, c’est la mise en œuvre de la perspective. Une perspective qui dit la réalité historique de l’événement. L’événement est ancré dans l’histoire, qui donne de la profondeur, c’est-à-dire la troisième dimension qui permet de construire cette répartition des différents personnages dans la composition d’un espace extrêmement développé. Rendre compte de la réalité à travers le dessin en donnant l’illusion du réel au cœur de l’image.

Nous le voyons bien dans cette partie, à l’extrême droite, où vous avez la *Libération de Pierre*, cette libération qui a lieu à Rome : un ange vient le délivrer, et devant, vous avez un homme armé qui est en plein sommeil. Cette libération sera aussi associée au pouvoir du pape, qui va rétablir son autorité en 1419, avec la réinstallation du Pape Martin V dans la Cité éternelle. La commande de la décoration de la chapelle date de 1424.

**Détails à droite : *la Résurrection de Tabitha (en haut) et
la Libération de Pierre (en bas)***

Lorsque Pierre relève Tabitha, on voit cette femme allongée, sur un brancard, il est associé à la guérison du Mal, à la guérison du péché, et cette compréhension est évidente à travers la figure d’Adam et Eve peints par Masolino. Rappelons-nous que le premier des arts est la sculpture et non pas la peinture.



Nous avons ainsi un mode de vision et de représentation qui mettent en scène, à travers le sujet, à travers la dimension du volume, le caractère solennel de cette figuration. La densité colorée qui a été retrouvée lors de la restauration permet de donner une intensité à la fois visuelle et stylistique.

Détail à gauche : le miracle du poisson (*Paiement du tribut*)



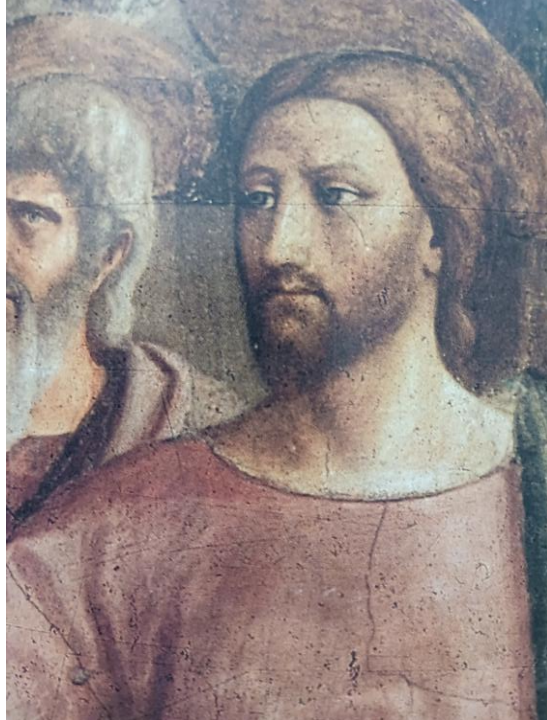
Masaccio. Le Paiement du tribut, vers 1427. Fresque, église del Carmine. Chapelle Brancacci. Florence.

Pour le miracle du poisson dans la gueule duquel on va chercher le denier, il faut voir le rapport entre la figure du Christ et Pierre. Et ce thème de Pierre et de la figure du Christ à travers la gestuelle, vous pouvez le retrouver chez le Caravage dans la *Vocation de Saint Matthieu*. Cela veut dire que Pierre et ses successeurs sont les vicaires du Christ sur terre.

Détail : le Visage du Christ

Détail :

Visage du Christ.



Ce splendide Visage du Christ dit à la fois le caractère solennel et la densité du regard, la profondeur d'une Parole muette mais qui dit la force et l'éloquence de la référence au texte : « Pierre, va chercher ce denier que tu donneras ».

Masaccio : *la Distribution des aumônes*

Masaccio

La Distribution
des aumônes
vers 1426-1427.

Fresque.

Chapelle Brancacci.
Église del Carmine.

Florence.



Et l'on voit successivement Pierre donner de l'argent à cette femme, dans sa main, accompagné de saint Jean à droite, et nous voyons de face un personnage qui nous interroge : il y a fréquemment, dans la peinture de la Renaissance, un personnage qui nous interpelle de son regard « Et toi, que donnes-tu ? ». C'est ce qui est à comprendre : l'histoire d'un récit peint et aussi une interrogation sur notre propre réalité de vie.

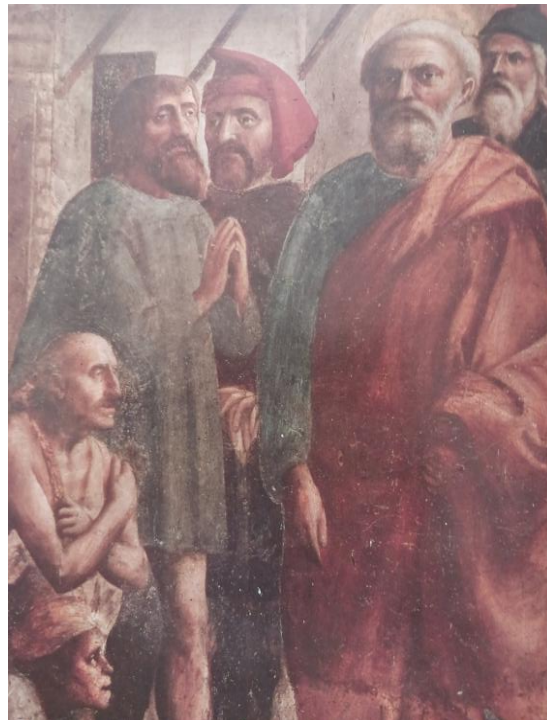
Autre détail : *La Guérison de l'infirm*e

La Guérison de l'infirm

Vers 1427.

Détail.
Fresque.

Église del Carmine.
Chapelle Brancacci.
Florence.



C'est tout cela que nous permet de mettre en scène le caractère solennel de Pierre qui, en passant, de son ombre guérit ces malades qui se trouvent à côté de lui.

Masaccio : *La Trinité*

Masaccio.

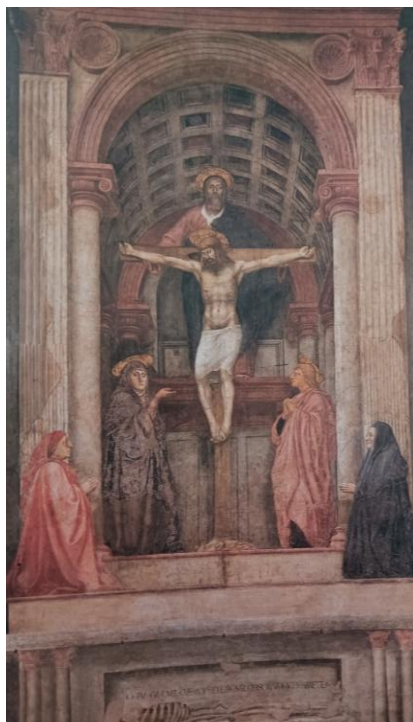
La Trinité.

Vers 1426 – 1427.

Fresque.

Église Santa Maria Novella.

Florence.



Bien sûr, nous avons vu cette recherche de la perspective, cette profondeur que Vasari va développer dans son *Histoire des plus excellents peintres, architectes et sculpteurs* ; cette Histoire qui dit que la profondeur de l'image est aussi l'association d'une profondeur de l'esprit et d'une signification. Ce couvrement, c'est-à-dire ce voûtement à caissons, nous permet véritablement de comprendre la référence au monde de l'antique avec une architecture qui emprunte le vocabulaire gréco-romain : ce sont des arcs de triomphe qui sont reproduits ici, avec un emprunt littéraire et stylistique des formes, avec les donateurs, ce donateur qui se tient au-dessus d'un autel en trompe-l'œil, sur lequel il est écrit : « Je fus jadis ce que vous êtes, et vous serez un jour ce que je suis ». Cette réalité met aussi en référence cette résonance du rapport entre les personnages : à droite du Christ (à gauche pour nous), nous avons affaire au donateur, au premier plan, au-dessus de cet emmarchement en fac-similé, et la représentation de la Vierge qui, elle, nous regarde ; et à travers la gestuelle de sa main droite, nous invite à contempler la représentation du Christ en croix porté par Dieu le Père.

Dans son *Traité sur la peinture*, Léonard de Vinci déclare : « Ainsi la décadence se prolongea des siècles durant, jusqu'au jour où Tomaso le florentin, surnommé Masaccio, montra par la perfection de son œuvre que ceux qui s'inspirent d'un autre modèle que la nature, maîtresse des maîtres, font de vains efforts ». Donc la nature va être ce parangon essentiel, mais quand on dit « la nature », ce n'est pas du naturalisme paysager, c'est la nature au cœur de laquelle nous vivons, le monde dans lequel nous existons.

Abordons maintenant l'Adoration de l'Agneau Mystique

L' Adoration de l' Agneau Mystique.

1432

Les frères Jan et Hubert Van Eyck.

Cathédrale Saint Bavon.

Gand

Hubert (v. 1366-1426) et Jan van Eyck (1390-1441) : Retable de l'Agneau Mystique



Joos Vijdt

Lysbette Borluut

Je vais essayer de faire un « concentré ». Je ne parlerai pas de l'histoire rocambolesque de ce retable dont un grand nombre d'émissions ont relaté les péripéties : le fait d'avoir été démembré à un certain moment, d'avoir été caché, retrouvé, d'avoir pendant la guerre été jusqu'à Pau, puis remonté, avec différents vols etc. Une complexité qui met aussi en scène la valeur extrême d'une « œuvre fondatrice de la peinture flamande ».

Cette « peinture flamande » n'est pas exactement des Flandres telles que nous pouvons les appréhender au plan géographique : les Flandres appartiennent alors aux territoires des ducs de Bourgogne. Les cités les plus importantes seront Bruges, Gand et un peu plus tard Anvers ; mais la résidence principale est à Dijon. Les grands ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon – c'est durant le règne du duc Philippe le Bon que sera peint ce fameux polyptyque de *l'Agneau Mystique* - suivi de Charles le Téméraire, puis Marie de Bourgogne. Et celle-ci, la fille de Charles le Téméraire, se marie avec un certain Maximilien : ils seront les grands-parents de Charles Quint.

Vous voyez comment se constitue l'histoire et comment, à travers la volonté humaine, qui trouve dans la peinture l'espace d'un prestige, s'opère cette glorification de la peinture. Si on veut faire un parallèle avec Venise, le grand siècle, dans le domaine des arts et de la peinture en particulier, c'est le XVI^e siècle. Alors que sur le plan commercial, c'est la déchéance la plus totale : il y a très peu de comptoirs, les découvertes antérieures de nouveaux accès au Nouveau Monde et en Asie vont entraîner une perte financière considérable, mais la gloire de ce type de représentation va être la gloire du règne de la peinture. Et cette apothéose sera en 1574 lorsque le roi de Pologne Henri III s'arrêtera à Venise : pendant des jours, ce sera la fête tous les soirs et à longueur de journées. Le Doge de l'époque va exiger de l'ensemble des Vénitiens de se parer d'une gloire éphémère qui cache déjà la décadence de la cité.

Revenons au retable : le seul des frères van Eyck dont l'existence soit incontestable est Jan, sans doute né près de Liège (à Maaseik, dans le Limbourg) dans les années 1390. Bruges est alors la grande cité, la grande cité à la fois de la tapisserie, puisque la laine vient d'Angleterre, la grande cité de ces tentures qui vont orner l'Europe entière, la grande cité marchande qui deviendra plus tard la Hanse ou Ligue hanséatique, donc de ces différentes corporations de navigateurs, avec des échanges internationaux. On parle communément des épices, mais ce n'est pas anecdotique : leur valeur était financièrement considérable. Donc c'est une plaque tournante du nord de l'Europe. Il y a Florence, Gênes, Venise, durant cette période du XV^e siècle, mais aussi Bruges et Gand.

La peinture à l'huile : un nouveau style, une nouvelle technique. Vasari entre dans une sorte d'imaginaire de la naissance de la peinture. Vasari écrit au milieu du XVI^e siècle, donc un siècle et demi après les frères van Eyck. Il va attribuer à

Antonello de Messine le fait d'avoir été à Bruges et d'y avoir apporté la technique de la peinture à l'huile. Des recherches récentes disent qu'Antonello de Messine (donc en Sicile) n'est jamais allé à Bruges (?). Il a été commerçant et il a fait venir en Italie des œuvres des artistes flamands. Il y a un commerce extrêmement important des œuvres flamandes. Les fameux Epoux Arnolfini, représentés par Jan van Eyck, ce sont des italiens qui sont des banquiers, mais aussi des exportateurs de peintures flamandes ; et l'un des plus célèbres successeurs des frères van Eyck sera van der Weyden, qui diffusera un grand nombre d'œuvres par le truchement des ducs de Bourgogne. Le commerce de l'art connaît certainement sa période la plus florissante durant les XV^e et XVI^e siècles.

Donc si la peinture à l'huile peut demeurer un mystère, il faut découvrir l'emploi de l'huile comme liant par les pigments qui se trouvent décrits dans des recueils de recettes antérieurs : dès les XIII^e - XIV^e siècles, il y a un personnage, Cennino Cennini (1370-1440), dans les ouvrages duquel on trouve la technique de la peinture à l'huile qu'il dit avoir reçue de ses maîtres (période du Gothique tardif).

Cependant, au début du Quattrocento, avec Jan van Eyck et Robert Campin, la peinture à l'huile consistait en quelque chose de beaucoup plus complexe que la simple adoption de l'huile. Généralement l'huile de lin pour dissoudre les pigments, et remplacer la traditionnelle détrempe à l'œuf ou à la colle. « Détremper », c'est utiliser un liant qui est l'œuf ou la colle de lapin, c'est-à-dire une colle animale qui va constituer ce rapport pour fixer la couleur. Avec l'huile, c'est très complexe : il y a toujours des rajouts, à certains moments de l'huile d'olive, ou de l'huile de noix, le brou de noix qui est utilisé ; mais le problème est que cette huile jaunit beaucoup plus vite lors des expositions à la lumière. La pâte de pigments était à présent mélangée à cette huile, mêlée à travers différents dissolvants, vernis et diluants, ainsi qu'à des produits capables de modifier la transparence et le temps de séchage. On appliquait alors cette huile par glacis, par superpositions, en la laissant sécher couche par couche.

La peinture à fresque, elle, permet d'avoir une représentation dont la durée de séchage est relativement rapide : on commençait toujours par le haut à gauche pour éviter que la peinture ne se diffuse à travers les différents supports, en particulier l'*arriccio* qui est le premier support. La fresque procède par absorption, *a giornata*, par jour. On peignait une partie, et on continuait ainsi jusqu'à la partie inférieure à droite.

Alors qu'avec la peinture à l'huile, généralement ces peintures sont de petites dimensions, en particulier avec ce qui va se développer durant cette période : l'art du portrait. Pensez aux fameux portraits des ducs de Bourgogne (Philippe le Hardi, Philippe le Bon...), ces portraits de trois-quarts qui vont dire un peu l'identité de la personne, à travers le réalisme de la figure humaine, mettant en scène non seulement la ressemblance, mais ce que signifie le pouvoir humain à travers l'identité de celui qui l'exerce.

L'intérêt de la peinture à l'huile, c'est de présenter une pureté et une profondeur de couleur comparables à l'émail. Et comme les siècles l'ont prouvé, elle échappe aux altérations du temps. Les documents sont extrêmement importants concernant l'art de cette peinture. Ce qu'il faut retenir, c'est que nous sommes en un monde de la chimie : c'est un rapport entre l'art et la science, donc il y a une recherche. Dans les fameux ateliers, il ne s'agit pas simplement de peindre allègrement, mais d'abord de broyer les pigments, de procéder aux liants... l'assemblage de ces éléments qui permettent à l'artiste et à ses collaborateurs de pouvoir travailler.

Et de travailler à ce monument de l'histoire de l'art qu'est cet *Agneau Mystique*. Qui est un jeu métaphysique, une recherche du rapport au sens, ce que cela peut signifier pas seulement à travers un récit issu des Evangiles et des textes, mais aussi à travers l'enjeu symbolique, cette signification évidente qui nous permet de dire qu'à travers ces différents personnages, il y a une référence, et qu'on joue dans un domaine qui est celui de la métaphysique, mais également un monde intellectuel. C'est une catéchèse en images, mais qui a besoin d'être interprétée et accompagnée par des commentateurs. Ce jeu métaphysique, à travers ce polyptyque des frères van Eyck, explique le succès de cette œuvre. Rien ne fascine plus que les mystères, ces mystères qu'il faut apprendre à connaître, afin d'éveiller l'esprit à l'intelligence du récit qui est donné à voir. Récit évangélique, mais aussi texte qui met en scène la dimension liturgique.

Cette œuvre, en effet, trouve son application dans la liturgie. A l'heure actuelle, elle se trouve dans une chapelle latérale gauche de la cathédrale Saint-Bavon à Gand. C'est-à-dire qu'elle a été retirée de la chapelle à laquelle elle était destinée initialement pour la « réduire » à son usage muséographique. Il faut bien comprendre que si c'est tout à fait respectable pour la conservation, on perd le sens même, la signification liturgique. Cette signification liturgique ne se limite pas simplement à la messe (c'est un retable donc il se trouve au-dessus d'un autel), mais cette dimension de la représentation met en scène le mystère : tout le mystère de l'Incarnation, tout le mystère de la Révélation, et le mystère de l'accomplissement à travers le thème de l'Agneau mystique, c'est-à-dire la réalité de cette Présence, exprimée sur le panneau central.

Il faut savoir que ces différents panneaux étaient ouverts par étapes successives : on n'avait pas, comme à l'heure actuelle, accès directement au panneau central. Mais il fallait procéder à un cheminement à la fois visuel et spirituel.

La commande, le thème de l'œuvre, c'est la fête de la Toussaint, où on lit le texte de l'Apocalypse : elle montre l'exaltation du genre humain sanctifié par le sang du Christ, Agneau immolé, et conduit et accompagné vers le paradis. C'est également le thème de la signification de la Trinité : Père, Fils-Agneau et Esprit-Colombe, chantée par les Anges et vénérée par Marie et Jean-Baptiste.



Ici, c'est le **panneau d'introduction**. Nous voyons, à gauche et à droite, les deux commanditaires, donc ceux qui ont payé : **Joos Vijdt et Lysbette Borluut**. Ce sont deux négociants, de très grands marchands, qui font œuvre de dévotion. On va utiliser dans la partie inférieure ce qu'on appelle « des grisailles », des représentations qui font référence aux thèmes d'éléments sculptés mais qui sont simplement peints. Nous allons passer de la grisaille à la couleur, à travers deux personnages, les deux Jean, qui s'insèrent dans une arcature trilobée (trois arcades). A gauche, il y a la représentation de saint Jean-Baptiste, et à droite celle de saint Jean l'évangéliste, « *Joos* » en flamand voulant dire Jean.

Au-dessus, vous avez l'**Annunciation**. A gauche, l'archange Gabriel, et à droite la Vierge Marie. Au-dessus d'elle, une colombe. Et vous pouvez voir à travers le pavement et aussi les solives du plafond, une perspective et une vue sur la Grand Place de Gand. Donc l'événement est actualisé. C'est une incarnation qui a lieu au moment où Jan van Eyck peint l'œuvre. Au-dessus, deux prophètes et les Sibylles, prophétesses antiques qui ont annoncé la venue du Messie.

La théologie de la composition - car il s'agit bien d'une théologie, un discours - est certainement plus complexe et exprime les aspirations d'une bourgeoisie imprégnée des idées nouvelles. En particulier les idées dont je vous ai parlé, de Jan Hus. Il est né en 1369 et meurt brûlé le 6 juillet 1415.

Donc il y a cette notion d'une bourgeoisie qui va être en opposition avec le pouvoir clérical, c'est-à-dire les princes-évêques. La bourgeoisie opte pour une forme d'humilité, en particulier avec des personnalités telles que les franciscains et les dominicains : pauvreté de la vie ordinaire et simplicité de la foi.



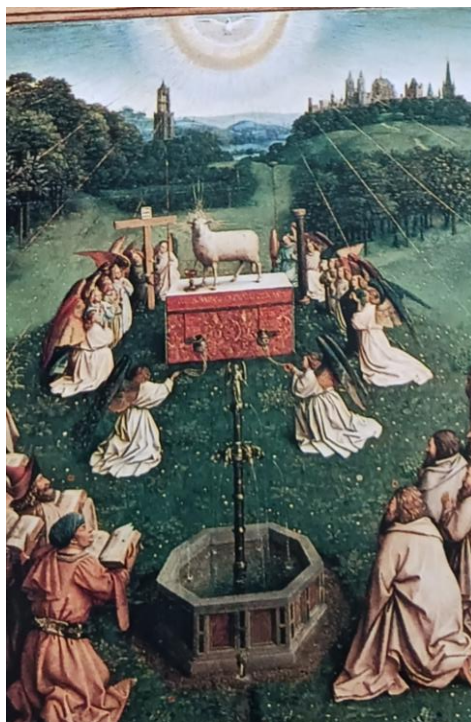
Nous voyons donc, **dans cet ensemble**, ce que cela signifie dans **la partie centrale** : dans la partie inférieure, vous avez effectivement ce thème de la vénération. Et au-dessus, ce que nous appelons une « *Déisis* », le Christ représenté en Dieu Père, à gauche (à sa droite) la figuration de la Vierge qui porte un vêtement de deuil, noir-bleu profond, et à votre droite vous voyez saint Jean-Baptiste. Ce qui pourrait paraître anecdotique est extrêmement important : les Livres d'Heures, les Livres de prières. C'est-à-dire que ce que voyons et la connaissance qui est définie par la représentation et cette figuration se vivent à travers la lecture, la méditation des textes bibliques. Et l'image n'est que l'accomplissement de ce que l'on peut lire dans les textes. C'est pour cela que la Vierge Marie est en train de lire pour dire l'accomplissement de cette Gloire ; et que de saint Jean-Baptiste qui bénit le Père, aussi étrange que cela puisse paraître, est en train de montrer Celui qui a accompli la promesse : « Vraiment Celui-ci est le Fils de Dieu ».

Donc, à travers les représentations, à travers cette notion de la méditation de l'image, on va distinguer l'importance des Livres d'Heures, qui va se développer après l'invention de l'imprimerie. Cette invention va permettre aux fidèles d'accéder par eux-mêmes (pour ceux qui savent lire bien sûr) à la Bible. Et nous voyons déjà se profiler ce qui sera appelé plus tard « la religion du Livre » par les Protestants.

Les symboles jouent dans ce type de figuration. Effectivement, dans cette figuration de **l'Adoration de l'Agneau** dans le jardin du Paradis, il y a 42 espèces de plantes qui deviennent cette étendue céleste. Les chercheurs ont identifié leur précision scientifique, cette volonté de représenter la réalité dans le monde végétal qui constitue l'éloquence de la Création. Cette précision n'est pas simplement une étude d'un botaniste, mais elle dit la manière d'analyser l'importance accordée à la nature. Cette nature, création divine, qu'il faut à la fois déployer et cultiver.

Sur un monticule à peine visible, on peut voir un autel, avec un devant d'autel de couleur rouge et doré, ce qu'on appelle un « *antependium* ». C'est la liturgie du sacrifice. Le rouge : sacrifice ; le doré : figuration de la Gloire. L'or, ce n'est pas la valeur financière de ce métal précieux, c'est qu'il intègre par sa couleur le pouvoir de la lumière divine, symboliquement. On y voit associées les « *arma Christi* », les armes de la Passion, à droite ce qui est à peu près visible : la colonne de la flagellation ; à gauche le thème de la croix, et au centre, cet Agneau d'où coule sur le côté le sang dans un calice.

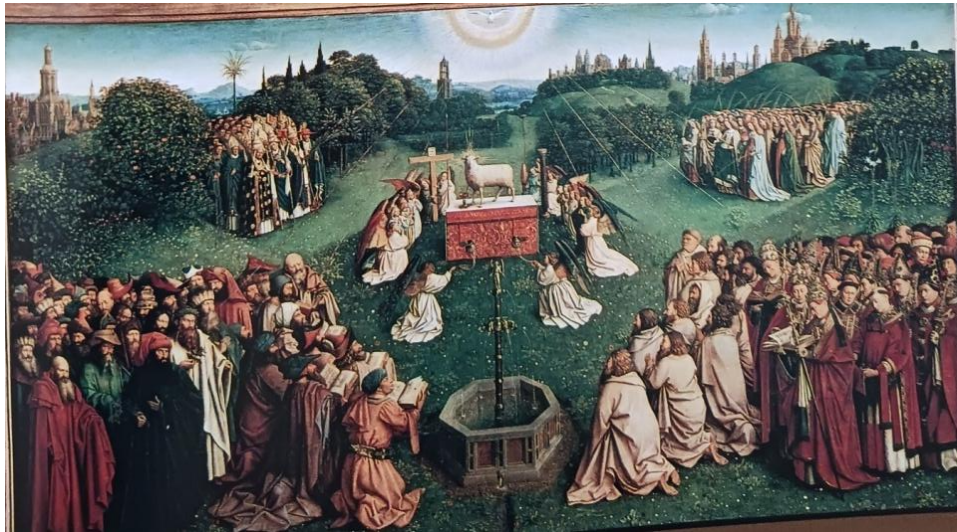
Détail : l'Agneau



Ici, on peut dire qu'il y a une influence de Jan Hus, dont le symbolique était le calice, parce qu'il avait la volonté de communier sous les deux espèces et d'avoir une communion plus fréquente, qui n'était pas seulement enfermée à l'intérieur du pouvoir de l'Eglise.

Au premier plan, vous avez le thème d'une fontaine d'où jaillissent 8 jets d'eau. Cette fontaine est de forme octogonale, l'octogone étant le chiffre de la Résurrection : $7 + 1$, sept c'est le temps, la semaine ; le 8^{ème} jour, c'est le temps qui ne connaît pas le déclin de la nuit, le temps de l'éternité. Cette fontaine rappelle également que pour aller jusqu'à l'autel, il faut passer par le baptême.

Détails :



Et ce baptême est accompagné par cette multitude de personnages que nous trouvons autour. Vous avez ici, à genoux, ceux que l'on appelle « les 12 petits prophètes » : Osée, Joël, Amos, Abdias, Jonas, Michée, Nahoum, Habaquq, Sophonie, Aggée, Zacharie et Malachie. Et derrière, les 4 grands prophètes : Jérémie, Isaïe, Ezéchiel et Daniel. En plus, il y a un personnage vêtu de blanc, à la barbe abondante, qui tient un rameau d'olivier : c'est Homère ! On a l'intelligence de mettre ici la grande tradition de la littérature grecque. Cette période humaniste traduit de grands auteurs antiques, païens, qui sont considérés comme des « précurseurs » de la venue du Sauveur.

Et à côté de lui, il y a un personnage couronné qui est Salomon, Salomon qui va bâtir le Temple de Jérusalem.

De l'autre côté, vous avez les Apôtres et les Pèlerins. Ils sont ici associés à une symbolique : les chercheurs de Dieu. Ils marchent pieds nus, c'est pour cela qu'ils sont vêtus d'une tunique brune, la terre, avec ces manteaux délavés. Et derrière, les grands témoins de la foi, qui constituent le thème de l'Eglise. Le premier personnage, au premier plan, avec un livre et une crosse, c'est le Pape Grégoire le Grand.

Donc nous avons ici à la fois l'Eglise des pèlerins, des pauvres et, derrière, l'Eglise évêques et saints, religieux et autres.

Derrière, vous avez le cortège des vierges, des martyres et des saintes. Et ce cortège met bien en évidence la dimension de l'intégration des femmes. Dans les pays flamands, il y a de grandes mystiques, particulièrement dans les béguinages. Les XIII^e - XV^e siècles, dans les pays du Nord, c'est le grand début des béguinages ; de ces femmes qui ne sont pas religieuses, mais ce sont souvent des veuves qui se regroupent

sans prononcer de vœux, pour vivre dans une communauté de biens et une communauté d'échange et de partage. Ces fameux béguinages, dont le plus célèbre est celui de Bruges.

Donc, des quatre coins de l'horizon du monde, les personnes sont invitées à entrer dans cette relation. Et derrière cette partie, vous avez aussi la mémoire des fondateurs de l'Eglise :

Détails :



C'est le même thème, mais sont aussi représentés les fondateurs des religieux : saint Blaise, saint Martin et d'autres qui ne sont pas identifiables. Et dans le fond, les architectures des églises de Bruges et de Gand associées.



Nous voyons comment on peut penser une œuvre dans sa complexité.

Dans la partie supérieure de la zone intermédiaire médiane du retable, on voit ces figurations d'**Adam et Eve** :



Ils sont représentés dans ce naturalisme de la chair. On a l'impression de toucher du regard cette chair, ces représentations ô combien naturalistes de ces visions d'homme et de femme. Et cette vision centrale qui est la notion du chant : à gauche, le chœur des anges avec ces splendides chapes, ces éléments qui sont issus de la production des grands métiers à tisser de Gand et de Bruges. Cela signifie que nous voyons la richesse de ce qui fait la valeur d'une cité. Et nous voyons se développer le chant polyphonique des grandes maîtrises de la cathédrale de Gand, la polyphonie du début du XV^e siècle.

A droite, vous voyez cet ange qui joue de l'orgue, cet orgue portatif ; et derrière, ce qui deviendra plus tard un luth, un violon, et autres instruments à cordes. La musique devient l'ornementation de l'oreille, la musique qui chante la Gloire divine et qui est associée à la vision : là, nous sommes à l'intérieur d'une figuration liturgique de la célébration de la fête de la Toussaint.



Dans cette zone intermédiaire, vous avez également d'autres types de personnages : en bas à gauche, ce qu'on appelle des « chevaliers justes de la foi », la mémoire de ces personnages qui sont allés, à un moment donné, reconquérir la Terre Sainte. Egalement, derrière eux, sur ces chevaux, des cavaliers représentant la bourgeoisie : la Cour de Bourgogne, des Grands Ducs.

Et à droite, les ermites, ceux qui se sont retirés dans le désert, en particulier, au premier plan, saint Antoine Ermite.

Derrière, apparaissant des rochers, Marie-Madeleine et Marie du Désert. Et à droite, de nouveau le thème des pèlerins : Gand était le lieu d'un départ de pèlerinage pour Saint-Jacques de Compostelle et aussi pour Rome.

Ce personnage monumental, vêtu d'un grand manteau rouge, c'est saint Christophe.

Avec ces élus, ces gens auxquels nous pouvons nous identifier pour retrouver le sens de l'adoration de l'Agneau, nous avons la représentation du Divin :



Détail : *Déisis*

La figure centrale, à la sérénité ô combien impressionnante, constitue une énigme. J'ai déjà mentionné le thème : dans la *Déisis*, c'est le Fils qui occupe cette position. Or, ici, c'est le Fils qui révèle le Père. Et celui qui trône ici, c'est Dieu le Père. On le reconnaît à sa tiare pontificale (à trois couronnes), à son sceptre et au fait qu'il ne porte pas de stigmates. Le Christ aurait porté les stigmates, c'est-à-dire les signes de la crucifixion. Il faut regarder la précision de Jan van Eyck, tel un orfèvre. Vêtu de ce costume liturgique de pourpre, rehaussé de perles, où on lit « Sabaoth », Dieu Sabaoth, sur l'étole, il est assis sur un trône orné de brocart, brodé de l'image d'un pélican nourrissant ses enfants par ses entrailles, qui rappelle le sacrifice du Christ qui nourrit son peuple par le don de son corps et de son sang. La couronne à ses pieds pourrait faire allusion également au Christ qui renonce à sa royauté pour s'incarner. Pouvoir de dépossession, mystère de fragilité.

Sur le dossier, une inscription donne une profondeur spirituelle à la représentation : « Il est le Dieu tout-puissant par sa divine majesté, le meilleur de tous par sa très douce bonté, le rémunérateur le plus bienfaisant par son immense générosité ». Cela veut dire qu'ici nous avons la manifestation non pas d'une gloire hypothétique qui ne serait que la transposition d'un monde de la royauté, mais d'une dépossession d'un pouvoir qui se dit à travers le don total de Lui-même. Il faut donc lire ce rapport entre ce Dieu de majesté et le mystère qui se trouve à l'aplomb, qui est la représentation de l'Agneau sacrifié.

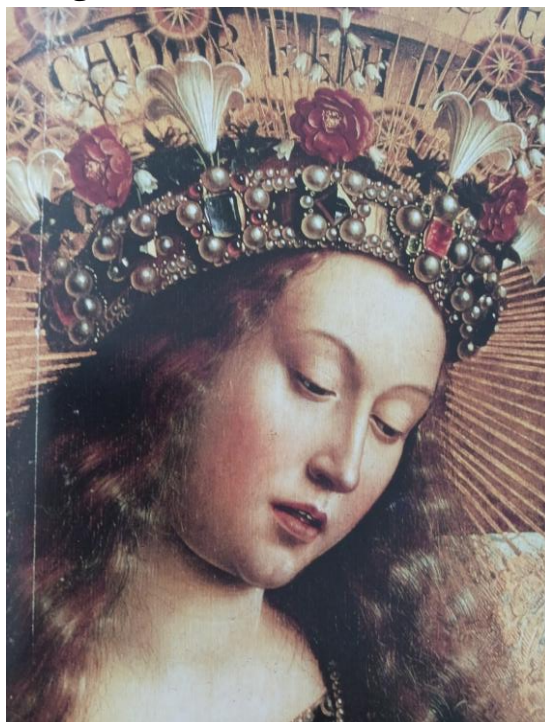
Sur les manches et sur la marge, un passage d'espérance est également écrit : sur sa tête « la vie sans la mort », sur son front « la jeunesse sans la vieillesse » ; à sa droite « la joie sans l'affliction », à sa gauche « la sécurité sans la crainte ».

Il est encadré par la Vierge et Jean-Baptiste, aussi caractérisés par des méditations spirituelles. Ainsi, lit-on du côté de la Vierge qu'elle est « plus belle que le soleil et plus haute que l'ordre des étoiles ». Comparée à la lumière, on découvre qu'elle la précède, car « elle est l'éclat de la lumière éternelle et le miroir sans tache de la majesté divine ». Quant à Jean-Baptiste « il est plus grand que l'homme, l'égal des anges, le récapitulatif de la Loi, le semeur de l'Évangile, la voix des apôtres, le silence des prophètes, la lanterne du monde, le témoin du Seigneur ».

Ainsi s'accomplit une œuvre hors du commun ; une œuvre qui relève véritablement de la fascination. Cette histoire de la représentation, Hubert et Jan van Eyck ne l'ont pas imaginée par eux-mêmes. Les commanditaires ont payé, mais les théologiens, les exégètes de l'époque ont donné les sujets, ont écrit les textes, ont associé ce type de figuration à une représentation qui est une recherche aussi d'une dimension de foi.

Chacun pourra l'interpréter, chacun pourra en faire une analyse purement artistique, d'autres pourront faire un rapport au sens, mais il s'agit ici de bien mettre en scène ce qui est un passage des enluminures, des émaux, vers cette glorification qui va durer pendant des siècles, qui sera l'usage de la technique de la peinture à l'huile. La peinture à l'huile, c'est le chatoiement de l'œil, et la fascination du réel.

Détail : le visage de la Vierge



Mais la grande question : quel est donc le réel ? Le mystère n'est-il pas au-delà d'une sorte de ressemblance ? La force et la puissance de la précision de la chevelure, la préciosité de ces bijoux, de cette couronne, de ces lis et de ces fleurs, de ce rayonnement qui se lit également à travers une bouche entrouverte : Marie lit à voix haute, comme il était d'usage à l'époque de l'œuvre, pour entendre ce qu'on lit, afin que le regard soit toujours habité d'une présence. C'est pour cela que nous voyons deux dents de la Vierge Marie. Elle n'est pas dans un silence muet, elle lit une Parole vivante. Il s'agit d'un passage d'Isaïe, au chapitre 53, qui parle déjà du Christ souffrant : **le livre** :



Voici donc le parcours trop bref de cette œuvre. Ce polyptyque a été commandé par Joos Vijdt et sa femme Lysbette Borluut, représentés sur les panneaux fermés. Vijdt, le commanditaire, était membre du Conseil municipal de Gand, qui avait des volontés d'indépendance face aux Bourguignons. Là aussi, ne mettons jamais l'Art en-dehors de l'Histoire. Ce serait un contresens dramatique ! Ce serait altérer l'un des messages fondamentaux de l'œuvre.

Pourquoi veulent-ils s'affranchir ? Les impôts étaient lourds, la prospérité s'en ressentait. Il fallait mettre fin à tout cela. La cité s'était déjà révoltée en 1379, et allait se soulever de nouveau 20 ans après l'achèvement du tableau. Le programme iconographique en subit l'influence : en position fermée, on découvre une Annonciation qui prend place dans une galerie ouverte sur Gand, dont on reconnaît aisément bien sûr les églises dont je vous ai parlé tout à l'heure. La position ouverte n'est pas dénuée d'intentions politiques : la surprenante présence de ces chevaliers, de ces « justes » intègres, à côté de ces soldats en armes et de ces personnages qui sont des pèlerins, c'est bien pour dire qu'une ville veut s'affranchir d'un pouvoir.

N'exprime-t-elle pas, au-delà de sa valeur théologique, le désir d'une séparation des pouvoirs entre les militaires bourguignons et les bourgeois gouvernant la ville de Gand ?



Voici ce que je voulais vous partager pour que nous puissions apprendre à voir, mais aussi à trouver le sens de ce que nous voyons.

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

Questions :

- Combien de temps a-t-il fallu pour réaliser cette œuvre ?

- Hubert meurt très tôt. Il y a une inscription dans la partie inférieure qui dit que cette œuvre a été faite par Hubert et Jan van Eyck. C'est une inscription nettement postérieure. Mais on pense qu'il a fallu à peu près quatre à cinq ans, et les panneaux étaient confiés à différentes personnes. Il est toujours très difficile de mesurer la durée. C'est plus facile avec des fresques. Ici, la peinture à l'huile, en raison du temps de séchage, de la superposition des glacis, met un certain temps. Mais à peu près cinq ans, même s'ils n'utilisaient pas un calendrier pour mesurer le temps imparti, c'est raisonnable...

- Connaît-on les théologiens qui les ont inspirés ?

- On pense que c'étaient des dominicains, parce qu'on a quelques citations dans le livre de commande qui sont empruntées à saint Thomas d'Aquin, où il parle de la beauté glorifiant la Gloire de Dieu, et saint Thomas d'Aquin lui-même parle des philosophes anciens qui ont annoncé cette préfiguration : Platon, Aristote, qui ont été utilisés par saint Thomas d'Aquin pour dire la notion de ce qu'on appelle la « transcendance » ; et que cette préfiguration était largement antérieure à l'incarnation du Christ, a fortiori des écrits postérieurs. Saint Thomas d'Aquin fait une véritable synthèse. Ses élèves ont souvent déformé les textes pour s'approprier l'intelligence du maître, limités qu'ils étaient à leur ignorance. Ainsi, ce qu'on croit « le Thomisme » n'est pas toujours l'œuvre de saint Thomas d'Aquin.

Ceci étant dit, l'œuvre est dans le courant spirituel des dominicains. Le thème des dominicains et de saint Thomas est celui de l'Incarnation et du Salut : l'humanité est sauvée. Et c'est ce que veut dire, effectivement, la représentation de la multiplicité des personnages qui sont figurés à l'intérieur du panneau inférieur. Vous voyez que cet accomplissement et cette unité se disent bien dans ce mystère d'une incarnation, à travers l'ornementation et le chatoiement que peut avoir la couronne au pied du Dieu-Père. Qui va-t-il couronner ? L'Agneau ; mais c'est un Agneau sacrifié, et l'Agneau sacrifié que l'on retrouve dans le panneau au début, avec la représentation de Jean-Baptiste et de saint Jean.

Donc, tout cela s'enchaîne. Ce sont ce qu'on appelle des « lectures à résonances » : d'un côté une référence, et on va déployer cette référence. On va déployer l'importance accordée au paysage, qui n'est pas simplement là pour faire un univers associé à un monde végétal, mais pour bien dire qu'il s'incarne dans une réalité et dans l'Histoire, à travers les églises que vous voyez : Saint-Bavon de Gand, mais également l'église du Sauveur, de Bruges. Nous avons un paysage à l'horizon duquel s'orne une architecture qui est celle de la cité. Et la cité, ce sont les bourgeois qui veulent leur indépendance.