



Pour découvrir
le monde et ses cultures

Hans Memling, entre narration et contemplation

Christian Heck

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Lille III. Directeur du Centre de recherches en histoire de l'art pour l'Europe du Nord - ARTES

À Bruges, dans les salles de l'Hôpital Saint-Jean, Hans Memling est chez lui. Et le visiteur, aujourd'hui, trouve un accord parfait entre le calme de la cité tranquille qui vit au rythme de ses canaux, et la délicatesse souriante de ces peintures. Représentant de la dernière grande génération des Primitifs flamands, celle qui est active dans la seconde moitié du XVe siècle, Memling a reçu en héritage la double maîtrise de la perspective comme des paysages largement développés, dont le dégradé du ciel accompagne les séries de collines qui se recourent, entre lesquelles des chemins qui serpentent mènent à de solides chaumières ou à des villes protégées par leurs murailles. Le naturalisme analytique et sensible, dont Van Eyck fut le grand initiateur, et dont le terme de réalisme ne rend compte que d'une manière très imparfaite, est alors pleinement acquis, de même que les inflexions vigoureuses du dessin gothique dont Rogier van der Weyden a montré toute la puissance au service d'une iconographie solennelle ou dramatique.

C'est précisément cette situation qui a valu à Memling, au milieu du XXe siècle, un relatif discrédit. Après l'enthousiasme du XIXe siècle pour ce peintre du raffinement et de la pureté, le XXe siècle l'a en partie écarté parce qu'il l'a trop souvent jugé en fonction de son rapport à la force de l'expression. Un bon peintre serait celui qui intensifie le drame, qui privilégie l'expression des émotions au détriment de l'équilibre de la figure. Memling paraissait alors trop retenu, voire trop doux. Et il subissait, injustement, le reproche de ne pas suffisamment annoncer les mutations de la peinture de la Renaissance. Dans une histoire de l'art qui se préoccupait parfois trop des explications des grandes évolutions, le peintre qui ne semblait pas les préparer pouvait être taxé d'archaïsant. Le balancier est revenu aujourd'hui à une plus juste place, et le jugement de Jacques Foucart en 1969 témoigne parfaitement des qualités de cet art : « Le parti pris d'épuration et d'apaisement, la volonté d'embellissement hiératique et de distinction harmonieuse guident la démarche de Memling. Une sorte de classicisme souriant et délicatement élégiaque [...] À une solennité calme et impressionnante, épuration des formes qui conduit à la maîtrise d'une beauté idéale et intangible [...] Memling joint le sens de la narration continue [...] »

Hans Memling est inscrit comme bourgeois à Bruges sur un acte du 30 janvier 1465. On sait désormais qu'il est d'origine allemande, d'une famille de Seligenstadt, sur le Main, non loin d'Aschaffenburg, et probablement issue du village proche de Mömlingen, d'où vient le patronyme de ses ancêtres. De cette origine allemande, l'art de Memling garde des traces très vivantes. Sans doute né vers 1435-1440, Hans Memling séjourne dans sa jeunesse à Cologne, et y étudie en particulier les œuvres du plus grand peintre colonais du XVe siècle, Stefan Lochner, mort en 1451. De Lochner, le *Triptyque du Jugement dernier* influence directement le volet gauche du *Jugement Dernier* de Dantzig, de Memling. Et la *Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens*, de Memling (Munich, Alte Pinakothek), reprend, par la disposition des personnages sur le parterre fleuri d'un jardin clos, la merveilleuse *Vierge au buisson de roses*, de Lochner (Cologne, Musée Wallraf-Richartz).

C'est peut-être la force de cette peinture colonaise de la fin du Moyen Âge, si profondément tournée vers un art tout d'intériorité, de sentiments retenus, d'une délicatesse jamais mièvre, et dont Memling se pénètre longuement, qui explique que le cheminement ultérieur de l'artiste, complètement flamand par son installation à Bruges, ait pu s'ouvrir pleinement aux acquis des

Flamands, dont le sens du pathétique de Van der Weyden, sans jamais perdre l'amour de l'équilibre et de la sérénité. Memling est un narrateur hors pair. Ses récits sont enlevés, vifs. Mais ses œuvres sont tout autant des supports de contemplation. Au plus fort de l'action, ses personnages restent en contact avec la vérité intérieure qui les fait vivre. Leurs yeux sont grands ouverts tout autant vers le monde que vers leur propre âme. Narration et contemplation ne s'excluent pas, mais se nourrissent mutuellement.

Les grands retables

La trentaine d'années que Memling passe à Bruges, jusqu'à sa mort en 1494, est marquée par l'intensité de sa création de peintre. Les hasards de l'histoire ont permis la conservation d'un nombre relativement abondant de ses œuvres. Leur unité est trop grande pour que ces quelques pages suffisent à les présenter en suivant l'évolution chronologique de cette carrière. Quelques grands thèmes, par contre, permettent d'en faire apparaître les grands axes. Les retables sont un support majeur de la création artistique de l'Europe du XVe siècle et le retable de l'Europe du nord, qui privilégie les volets mobiles pivotant sur leurs charnières autour d'un panneau central – au contraire du polyptyque italien à panneaux fixes le plus souvent – offre des surfaces privilégiées aux peintres.

Le grand *Retable du Jugement dernier*, au musée de Gdansk (Dantzic), vers 1470, montre la maîtrise avec laquelle Memling sait agencer les compositions dans des espaces variés. Son histoire témoigne à la fois du goût des italiens du Quattrocento pour la peinture flamande, et des pratiques du temps. Au large de Gravelines, Paul Benecke, corsaire de Gdansk, capture un bateau bourguignon et saisit, parmi les biens que le marchand italien Tommaso Portinari, représentant des Médicis à Bruges, envoie en Italie, ce retable destiné à une église de Florence. Malgré les interventions du pape et du duc de Bourgogne, le retable n'est pas rendu. Dans le retable ouvert, le panneau central s'organise autour des deux figures axiales de l'archange saint Michel, en bas, et du Christ-Juge dans la partie supérieure. La balance tenue par saint Michel n'est pas équilibrée, et penche du côté de l'âme élue, à gauche, en signe d'espoir pour les hommes. Mais la dispute visible juste derrière, entre un ange et un démon qui veulent saisir la même âme, témoigne de l'intensité du débat. Au-dessus, l'arc-en-ciel forme un trône gigantesque pour le Christ, entouré par les apôtres, les deux intercesseurs, et des anges tenant les instruments de la Passion. Le lys de la miséricorde, à gauche – soit à la droite du Christ, vers le Paradis – et l'épée flamboyante de la justice, à droite, indiquent les deux directions entre lesquelles sont partagées les âmes des ressuscités. Une des leçons de l'art de Memling, la subtilité de la continuité entre les panneaux d'un même retable, s'observe ici. Le cortège des élus à gauche, comme celui des damnés, à droite, se prolongent sans heurts dans les panneaux latéraux, de même que les nuées sur lesquelles est installée la cour céleste. Alors que la composition centrale profite d'un vaste panneau, les volets sont étroits, mais Memling s'adapte admirablement à l'espace disponible, et les groupes montant vers la porte du Paradis conservent l'effet général monumental du triptyque.

Le *Retable des deux saints Jean*, au Musée Memling à Bruges (Hôpital Saint-Jean), est également une des œuvres majeures de l'artiste. Longtemps appelé *Retable du mariage mystique de sainte Catherine*, car cet épisode figure sur le panneau central, il est en réalité bien plus relié à saint Jean-Baptiste et à saint Jean l'Évangéliste, qui encadrent, debout, la Vierge à l'Enfant, les anges et les saintes Catherine et Barbe du panneau central, et c'est encore à eux que sont consacrés les volets du retable ouvert. L'importance de l'œuvre ne tient pas qu'aux repères qu'elle nous fournit dans la carrière de Memling – puisqu'elle est signée et datée de 1479 – mais avant tout à la manière magistrale dont le récit se développe sur les trois panneaux du retable ouvert, puisque la vie des deux saints Jean continue à se dérouler dans le paysage que l'on aperçoit à l'arrière, entre les colonnes du sanctuaire précieux qui abrite la Vierge et ses compagnes. Nourrie par la lecture, pour sainte Barbe comme pour la Vierge, la musique, la mystique nuptiale pour Catherine qui épouse le Christ, la sérénité de la scène centrale n'est pas en contradiction avec la décollation de Jean-Baptiste, sur le volet gauche, et la violence des épisodes de l'Apocalypse, contemplés par Jean à Patmos, à droite. À nouveau la narration s'accorde avec la paix de la prière.

Les compositions panoramiques

Deux œuvres de Memling forment une série très originale à l'intérieur de la peinture flamande du XVe siècle, par l'insertion cohérente de multiples scènes narratives dans un ample paysage naturel ou urbain. Les *Sept joies de la Vierge* (Munich, Alte Pinakothek) sont appelées ainsi parce que l'œuvre réunit entre autres l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, l'Apparition du Christ ressuscité à la Vierge, l'Ascension, la Pentecôte et l'Assomption de la Vierge. Mais bien d'autres épisodes de la vie de la Vierge et du Christ sont représentés sur ce panneau daté de 1480, et offert par deux bourgeois de Bruges pour la chapelle de la Corporation des Tanneurs, à la cathédrale. La dispersion des scènes dans un vaste paysage permet l'inclusion de véritables petits tableaux qui tiennent à la fois de la scène de genre et de l'art de l'enluminure – on parle avec raison des capacités de miniaturiste de Memling – comme le Massacre des Innocents au sein d'un groupe de chaumières, ou le miracle du champ de blé qui a poussé soudain, lors de la Fuite en Égypte. Mais l'Adoration des Mages est au centre du premier plan, dont les extrémités sont également soulignées, à gauche par l'Adoration de l'Enfant, surmontée par l'Annonce aux Bergers, puis, au fond, par l'Annonciation, à droite par la Pentecôte. La capacité à fragmenter un récit et à l'insérer dans un espace varié, ne fait pas perdre à Memling le sens de l'équilibre général de la composition.

La *Passion du Christ* (Turin, Galleria Sabauda) est exécutée vers 1470 sur la commande de Tommaso Portinari, à l'occasion de son mariage avec Maria Baroncelli, chacun des deux donateurs étant représenté agenouillé dans un des angles inférieurs du panneau, et l'œuvre rejoint plus tard l'église familiale de Santa Maria Nuova à Florence. De l'Entrée du Christ à Jérusalem à plusieurs apparitions après la Résurrection, plus d'une vingtaine de scènes figurent à différents lieux de la ville de Jérusalem, qui occupe l'essentiel de la composition, mais aussi dans l'étroit espace du premier plan, devant les remparts, ou dans la campagne environnante. En réalité, cette accumulation n'est pas là pour le pittoresque, mais est une application directe des enseignements de la *devotio moderna*, cette spiritualité nouvelle, proposée aux laïcs, à partir du monde flamand, dans l'Europe du XVe siècle, et qui les aide à une méditation directe, non intellectuelle, qui peut se pratiquer à travers l'engagement de chacun dans sa vie quotidienne active et concrète. La *devotio moderna* incite en effet les croyants à suivre en pensée les pas du Christ, exactement comme les pèlerins qui le font en priant sur place lors d'un voyage à Jérusalem. Ces pèlerinages spirituels, comme l'essor, à la fin du Moyen Âge, de la dévotion aux stations du chemin de la croix, nous aident à comprendre comment ce panneau offrait au fidèle le support direct d'une méditation fondée sur une récapitulation de la Passion, qui peut suivre pas à pas.

Panneaux de dévotion et culte des saints

Si la *Passion du Christ* de Turin a été incontestablement peinte pour une église, il faut rappeler que bien des triptyques ne sont pas des retables, et que nombre de ces œuvres ont été conçues non pour être présentes dans un moment et un lieu de la liturgie, mais pour un acte de dévotion privée. C'est peut-être le cas du très beau *Triptyque Floreins* (Bruges, Musée Memling), car les petites dimensions du panneau central de l'Adoration des Mages (46 x 57 cm) le font imaginer plutôt placé dans un oratoire, et donc destiné à la prière d'un individu, que sur un autel comme l'est un retable. Le fait qu'une petite serrure d'origine soit encore présente sur le retable fermé s'accorde avec cette hypothèse. Le triptyque est bien alors l'image rare, sorte de bijou spirituel, que seul son propriétaire peut ouvrir à des moments privilégiés, pour lui-même ou ses proches.

C'est certainement aussi ainsi qu'il faut considérer l'extraordinaire petite *Vierge à l'Enfant sur le trône, entre deux anges musiciens* de Florence (Offices). Les immenses qualités de l'art de Memling se voient dans le fait que la petite dimension du panneau ne l'empêche pas de posséder une monumentalité et une plénitude, qui ne brisent toutefois en rien son caractère précieux et intime. Un des deux anges a arrêté de jouer de la vielle pour offrir un fruit à l'Enfant. Le lieu est somptueux, du tapis du Caucase du sol au brocart tendu en dais derrière la Vierge, et à l'arc en

plein cintre et ses éléments décoratifs qui, comme la guirlande de feuilles et de fruits, et les putti, renvoie directement aux motifs de la Renaissance italienne, très présents dans les œuvres de la dernière période de Memling. Deux échappées, des deux côtés du dais, laissent voir un paysage avec à gauche un château, et un seigneur et sa dame partant à cheval, à droite un moulin d'où sort un homme portant un sac de grain. À nouveau, ces scènes qui pourraient passer pour le pittoresque de l'arrière-plan, font en fait de cette image, avec l'homme qui prie devant elle, le rappel des trois ordres de la société médiévale : ceux qui prient, ceux qui travaillent, ceux qui combattent.

Le précieux *Diptyque de Jean de Cellier* (au Louvre) introduit le donateur face à une assemblée sainte, en un jardin paradisiaque. Sur le volet gauche la Vierge à l'Enfant est associée au mariage mystique de sainte Catherine, mais on y voit aussi les saintes Agnès, Cécile, Barbe, Marguerite, Lucie. Sur le volet droit le donateur est agenouillé, en prière, tourné vers la Vierge et les saintes, et présenté par Jean-Baptiste, debout à ses côtés. Ce petit panneau (25 x 15 cm) forme le modèle que Jean de Cellier dispose devant lui lorsqu'il s'installe à son tour pour la prière silencieuse et solitaire.

La *Châsse de sainte Ursule* (Bruges, Musée Memling), universellement connue, exalte au plus haut point à la fois les qualités de miniaturiste de Memling, et le rôle des objets d'art dans le culte des saints et des reliques. Le 21 octobre 1489, jour de la sainte Ursule, une cérémonie marque le transfert des reliques dans leur nouvelle châsse, peinte par Memling. Le reliquaire prend la forme la plus usuelle, celle d'une maquette d'église à toit en bâtière, les arcs présents sur toutes les faces, les pinacles, les gâbles à crochets et fleurons, les statuettes des angles, insistant sur ce rappel d'un monument en réduction. Fondée sur le récit traditionnel, la narration se développe en six compositions sur les deux longs côtés, du premier débarquement à Cologne aux arrivées à Bâle, puis à Rome, et au martyre final d'Ursule et de ses onze mille compagnes. L'exactitude des vues du Rhin et des monuments de Cologne s'accorde avec la perfection de l'exécution des personnages. L'image réussit à éviter le pathos tout en étant à la fois grave et sereine. Elle trouve son aboutissement dans les peintures des deux petits côtés, consacrés l'un à la Vierge à l'Enfant debout, près de deux religieuses agenouillées, l'autre à sainte Ursule, une flèche à la main, qui protège ses compagnes sous les pans de son manteau. L'immense qualité du dessin, et la vie de la ligne, s'accordent avec l'élégance de l'architecture, et montrent comment Memling fut un des derniers grands peintres de l'art gothique, sans que ce terme ne signifie en rien un caractère archaïque ou attardé.

Les portraits

L'immense qualité de Memling portraitiste confirme cette situation d'un artiste qui n'est en rien en retard sur son temps. Une partie importante de son activité était consacrée au portrait, et Memling a créé en particulier les plus anciens portraits flamands connus où les modèles se détachent devant un paysage lointain. Les Italiens installés à Bruges ont dû jouer un grand rôle dans ces commandes car on sait la fascination exercée en Italie par les paysages lointains visibles dans les arrière-plans des tableaux des Primitifs flamands.

La formule retenue par Memling – ou par son commanditaire, car le choix devait naître d'un échange entre les deux parties – est parfois celle du portrait unique. C'est le cas par exemple de *L'Homme à la médaille* (Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts), que l'on a identifié avec un médailleur italien au service des ducs de Bourgogne. Allant au-delà des œuvres de prédécesseurs dans lesquelles le paysage n'apparaissait qu'à travers une fenêtre visible derrière le personnage portraituré, Memling offre un contraste superbe entre le buste vu en premier plan, et le paysage qui remplit directement tout l'espace autour et en arrière du personnage.

Une autre formule est celle du double portrait, dont les deux pendants représentant l'un Tommaso Portinari, l'autre son épouse Maria Maddalena (New York, Metropolitan), ici devant un fond sombre, mais de trois-quarts, à la manière septentrionale, et non de profil comme en général dans le portrait italien. Dans le double portrait de Willem Moreel et de Barbara van Vlaenderberghe

(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), chacun des deux époux est placé devant une ouverture de la pièce vers un paysage.

Le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (Bruges, Musée Memling), daté de 1487, une des réalisations exceptionnelles de l'artiste, représente par contre la formule du diptyque composé d'une Vierge à l'Enfant à mi-corps d'un côté, et d'un personnage tourné vers elle, en prière, de l'autre. À l'étonnante intensité du naturalisme analytique des figures, et du dialogue silencieux qui se noue entre la Vierge descendue sur terre, dans un intérieur flamand, et le dévot qui reçoit la grâce de sa présence, s'ajoutent la double ouverture sur un paysage, mais aussi une accumulation de motifs à fortes résonances symboliques. La peinture de Memling ne sépare donc pas la description du réel de la contemplation de l'invisible.

Christian Heck

Avril 2005

Copyright Clio 2009 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs, 1380-1520
Sous la direction de Christian Heck , A. Bergmans, T. Coomans, R. Didier, J. Marrow, L.Nys, C. Stroo, Y. Vanden Bemden, S. Vandenberghe, D. Vanwijnsberghe, L. Weigert
Citadelles & Mazenod, Paris, 2003



Les Primitifs flamands
Erwin Panofsky
Hazan, Paris, 2003



Les Primitifs flamands et leur temps
Brigitte de Patoul et Roger Van Schoute
La Renaissance du Livre, Tournai, 2001



Tout l'oeuvre peint de Memling
Giorgio Faggin et Jacques Foucart
Flammarion, Paris, 1969



Hans Memling
Sous la direction de Dirk de Vos
Catalogue d'exposition
Musée Groeningue, Groeningue, 1994



Catalogue de l'exposition "Hans Memling " au Louvre
Sous la direction de Philippe Lorentz
Louvre, Paris, 1995