

Les grandes peurs de Jérôme Bosch

Philippe Conrad

Historien, rédacteur en chef de la Nouvelle Revue d'Histoire

« Il serait malaisé de décrire les surprenantes, les étranges images fantaisistes de spectres et de montres infernaux que Jérôme Bosch a conçues dans son cerveau et reproduites par le pinceau, souvent aussi déplaisantes qu'horribles... Sa manière était franche, prompte, aisée et il parvenait à peindre nombre de ses tableaux en une fois... » *C'est en ces termes que Karel van Mander – le Vasari des peintres du Nord – évoque en 1604 l'œuvre insolite de ce contemporain de Léonard de Vinci, témoin des inquiétudes et des espérances qui accompagnèrent le « déclin du Moyen Âge » et la transition vers l'humanisme et la Renaissance. Plus curieux que van Mander, le hiéronymite espagnol Juan de Sigüenza considère pour sa part que « la différence entre les œuvres de ce peintre et celles des autres consiste en ce que les autres cherchent à peindre les hommes tels qu'ils apparaissent vus du dehors, tandis que lui a les peindre tels qu'ils sont dedans, à l'intérieur... » Philippe Conrad nous fait découvrir Jérôme Bosch, ce peintre inlassable de la tentation, de la faute et du châtement, qui nous a livré, dans ses toiles, les inquiétantes visions d'un monde infernal déjà sur terre.*

Regards croisés

Trente-trois œuvres attribuées à Jérôme Bosch sont dispersées dans les musées d'Europe et d'Amérique. Au XVI^e siècle déjà, cette œuvre étrange a suscité un réel engouement dans le milieu aristocratique influencé par l'humanisme. Le peintre de Hertogenbosch a reçu commande de Philippe le Beau, le père de Charles Quint, et il sera l'artiste préféré du roi d'Espagne Philippe II, dont on dit qu'il fit installer dans sa chambre du palais-monastère de l'Escorial la grande composition des *Sept Péchés capitaux*. L'époque classique oublie vite les « diableries » et les extravagances bizarres de ce peintre inclassable, et le renouveau d'intérêt que manifestent les romantiques pour le Moyen Âge n'entraîne pas pour autant la redécouverte d'une œuvre qui apparaît aux historiens positivistes comme celle d'un dément. En 1879, le critique néerlandais M. Rooses y voit ainsi « les créations d'une imagination tellement débridée que leur auteur semble avoir été en proie aux cauchemars les plus affreux, même en plein jour ».

Le regard porté sur Bosch change cependant avec le début du XX^e siècle. L. Maeterlinck voit en lui « un génie créateur et observateur vraiment admirable qui sut joindre à une technique habile la magie d'une couleur transparente chaude où se rencontrent les tonalités rares les plus inattendues... ». Henri Focillon, le grand historien de l'art médiéval, constate, au cours des années trente, que «... avec l'œuvre de Bosch, c'est le dessous du Moyen Âge qui se vide, ce sont ses régions souterraines, pleines de farces, de folies, de songes impurs, d'élans vers Dieu... ». Les surréalistes ont d'ailleurs tenté d'annexer celui qu'ils considèrent comme un précurseur de Salvador Dali et de Max Ernst. Celui en qui André Breton voit un « visionnaire intégral » aurait même, selon Robert Delevoy, eu recours aux drogues hallucinogènes pour imaginer l'univers étrange et inquiétant de son *Jardin des délices* conservé aujourd'hui au Prado. Dans le même temps, la critique scientifique établissait laborieusement le peu que nous savons de la biographie

du peintre et de la chronologie d'une œuvre dont l'interprétation engendrait des hypothèses aussi multiples que contradictoires.

La clef des songes boschiens

André Chastel voit dans l'œuvre de Bosch l'ultime sursaut de l'esprit médiéval, d'un irréalisme agressif et fantastique au moment où l'esprit de la Renaissance italienne est sur le point de s'imposer dans l'ensemble de l'Europe. Il y distingue également les signes de la « mélancolie » saturnienne qui, à la même époque, inspire aussi Dürer. Dans son *Royaume millénaire de Jérôme Bosch*, Wilhelm Fraenger a, quant à lui, développé la thèse selon laquelle le peintre aurait été un adepte de la secte adamite des Frères du libre esprit, mais cette interprétation demeure très contestée, dans la mesure où l'on imagine mal un Philippe II d'Espagne en collectionneur de tableaux d'un peintre sur lequel aurait pesé le moindre soupçon d'hérésie. Les psychanalystes trouvèrent évidemment dans les monstres, les supplices infernaux ou les nudités paradisiaques la matière d'interprétations inspirées de Freud et de Jung mais l'œuvre de Bosch ne peut se réduire à l'expression du rêve ou du délire. C'est davantage dans les traditions hermétiques, alchimiques ou astrologiques, dans le recours à un besoin mystique familier aux hommes du Moyen Âge qu'il convient de rechercher la « clef des songes » d'un artiste considéré par la critique la plus récente comme un adepte de la *devotio moderna*, cette piété nouvelle introduite par les grands mystiques du Nord, tels Ruysbroeck ou Henri Suso, et exprimée dans *l'Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis. Le mystère de cette œuvre d'allure ésotérique demeure cependant et le peu que nous savons de la vie du peintre ne permet guère de l'éclairer.

Hieronymus van Aken est né vers 1450 à Hertogenbosch (Bois-le-Duc), dans le sud des actuels Pays-Bas, d'une famille de peintres dont la présence est attestée depuis le début du XVe siècle. En 1486, il devient membre de la Confrérie Notre-Dame, dont les registres font en 1516 mention de son décès en le désignant comme *insignis pictor*, « peintre célèbre ». Les archives nous apprennent qu'il réalisera les cartons des vitraux d'une chapelle de la confrérie dans l'église Saint-Jean, agrandie de 1478 à 1494, ainsi que six tableaux évoquant des épisodes de l'Ancien Testament qui furent détruits lors du sac de la ville survenu en 1629. En 1504, l'archiduc d'Autriche, Philippe le Beau, lui commande un *Jugement dernier*, et Marguerite d'Autriche possède en 1516 une *Tentation de saint Antoine*. Dix ans plus tard, *l'Excision de la pierre de la folie* se trouve dans la collection de l'évêque Philippe de Bourgogne. Felipe de Guevara, un familier de l'empereur Charles Quint, emporte à la même époque plusieurs peintures en Espagne, où elles aboutiront finalement dans les collections du roi Philippe II. Ces diverses données nous apprennent bien peu sur l'homme, dont nous ne possédons qu'un seul portrait assuré, le dessin du *Codex* d'Utrecht, où il paraît très âgé, même si l'intensité du regard étonne et révèle une vision parfaitement maîtrisée des choses.

La psychanalyse a été abondamment sollicitée pour identifier les perversions et les fantasmes les plus divers mais il serait absurde d'oublier que l'artiste est d'abord un homme de son époque, qui a peint l'Enfer et les tourments des damnés mais aussi les félicités du Paradis, pour rendre compte d'un monde où s'affrontent le Bien et le Mal et où demeure vivante l'espérance du Salut. Les « diableries » du panneau de droite du *Jardin des délices* de Madrid ou du *Jugement dernier* de Bruges ne doivent pas faire oublier les représentations de la passion et la lutte victorieuse de saint Jérôme ou de saint Antoine contre la tentation, la sérénité de saint Jean-Baptiste ou de saint Christophe, le regard apaisé de saint Jean à Patmos quand il contemple l'Ange et la Vierge. Le plus souvent, Bosch exprime à l'évidence la piété de son temps et demeure un artiste du XVe siècle qui, utilisant les thèmes et les symboles familiers à son époque, place ses créations dans le plan divin.

Van Mander avait mis en avant les qualités techniques de l'artiste et la critique contemporaine a confirmé le talent novateur du coloriste. Kenneth Clark remarque que « dans les trente années qui suivirent, le feu de Bosch flamba dans presque tous les tableaux de paysages ». Peintres des gris, des beiges, du rose ou des bleus tendres, il excelle également dans les tons éclatants ou sombres et use de la couleur d'une manière tout à fait nouvelle, étrangère aux conventions établies par la

tradition flamande et plus proche des contrastes violents de la peinture rhénane. L'artiste ignore la perspective italienne mais invente des procédés de composition originaux et une géométrie toute personnelle.

Par-delà les souterrains infernaux

L'art du peintre ne peut cependant faire oublier le cheminement du croyant, dont la démarche s'inscrit dans le contexte religieux de son temps, marqué par la puissante poussée mystique qui caractérise la vie religieuse des Pays-Bas à la fin du Moyen Âge. Chez Bosch, la chronologie de l'œuvre semble correspondre dans une large mesure à un itinéraire spirituel parcouru comme un retour vers Dieu. Le regard de l'imagination éclairée par la foi prépare les expériences intérieures que sont l'illumination et l'union retrouvée avec Dieu, après la traversée de la « *nuit obscure de l'âme* » par les *angustiae infernales, intolerabiles et incredibiles*, ces « *souterrains infernaux* » évoqués par Ruysbroek et les mystiques flamands.

Dans cette perspective, l'œuvre de Bosch acquiert une puissante cohérence. *L'Escamoteur* du musée de Saint-Germain – qui n'est autre que le Malin en personne – trompe les malheureux qui sont ses dupes et permet à son complice de voler sa victime en train de cracher une grenouille. Le « médecin » qui extrait, sous la forme d'une fleur, la « *pierre de folie* » du crâne de son patient est un charlatan ; la religieuse et le moine qui assistent à la scène sont sans doute ses complices.

La Nef des fous, probablement inspirée de l'œuvre de Sébastien Brant, est une barque transportant des paysans, des moines et des religieuses s'adonnant à la gourmandise, l'ivrognerie et la débauche. Cet esquif, dont le mât est un arbre encore feuillu qui évoque peut-être les fêtes païennes de l'arbre de mai, entraîne vers l'Enfer ses passagers, encouragés par deux nageurs nus symbolisant la luxure. Disposés en un cercle représentant un œil dont l'iris est occupé par le Christ « *qui voit tout* », les *Sept Péchés capitaux* relèvent de la même inspiration ; mais la vanité du monde et le triomphe du Mal sont encore plus fortement exprimés dans *le Chariot de foin* du Prado. Le volet gauche du triptyque représente le péché originel et le volet droit l'enfer. Tiré par des démons, le chariot du panneau central est assailli par une foule bigarrée qui pille ce qu'elle peut dans ce tas d'herbes sèches, symbole de la vanité des biens terrestres et de l'aveuglement des pécheurs. Au sommet du chariot, deux couples négligent les conseils de l'ange et préfèrent écouter le démon qui les encourage à la luxure alors que, placé sur un nuage lumineux, le Christ constate la folie qui anime les futurs damnés.

Après ce regard désabusé sur un monde en proie au mal, Bosch contemple et médite les enseignements de la foi et de l'Écriture sainte. Il peint *le Jugement dernier* de Bruges et *le Monde après le déluge* de Rotterdam. Viennent ensuite les scènes de la vie du Christ, *les Noces de Cana* de Rotterdam et *l'Épiphanie* de Madrid, puis celles de la Passion avec *l'Ecce Homo* de Francfort, *le Couronnement d'épines* de Londres et celui de Madrid, *le Portement de Croix* de Gand. Pour les mystiques de l'époque, « *ne peut aboutir à goûter la présence de Dieu que celui qui a pratiqué l'aimante dévotion aux plaies de Notre Seigneur* ». La « *nuit obscure de l'âme* » correspond ensuite aux tentations de saint Jérôme ou de saint Antoine et au panneau central du *Jardin des délices*, mais celui qui entend sincèrement faire retour vers Dieu obtient finalement la délivrance qu'annoncent *l'Enfant* – dit aussi *le Vagabond* – de Rotterdam et le *Voyageur* représenté sur les panneaux extérieurs du *Chariot de foin*, qui abandonnent un monde dominé par le mal et par la mort. C'est aussi la délivrance de l'âme qu'exprime la sérénité retrouvée du *Saint Christophe* de Rotterdam, du *Saint Jean à Patmos* de Berlin, du *Saint Antoine* du Prado et du *Saint Jean-Baptiste dans le désert* conservé au musée Lazaro Galdiano de Madrid.

Au terme de son chemin, Bosch a révélé à travers sa peinture les mensonges et les illusions du monde, il a réalisé en lui l'édification de l'homme intérieur chère aux mystiques de son temps. Surmontant la nuit obscure de l'âme, il a conjuré les forces de la mort et atteint à la délivrance, c'est-à-dire à cette sagesse dont la quête a été le but de toutes les grandes traditions religieuses. L'œuvre est dans ce cas le support d'une authentique expérience spirituelle et c'est le regard intérieur auquel a accédé le peintre qui commande la subtile synthèse des formes et des couleurs.

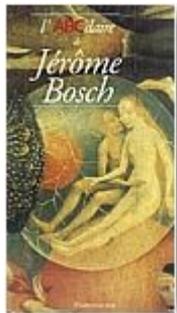
Replacée dans la perspective religieuse qui l'inspire, la peinture de Jérôme Bosch nous apparaît, selon la belle formule de C. H. Rocquet, comme « *la voie d'une alchimie spirituelle, et son œuvre comme un Grand Œuvre* ».

Philippe Conrad

Janvier 2000

Copyright Clio 2016 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'ABCdaire de Jérôme Bosch
Roger-Henri Marijnissen
L'ABC daire
Flammarion, Paris, 2001



Jérôme Bosch
Roger Van Schoute et Monique Verboomen
Reprints
La Renaissance du livre, Tournai, 2003



Jérôme Bosch. L'oeuvre complète
Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck et Bernard Vermet
Ludion/Flammarion, Paris, 2001



Tout l'oeuvre peint de Bosch
Walter Bosing
Taschen, Cologne, 2000