

Vérité de l'apparence et quête d'intériorité. La peinture des Primitifs flamands

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

La peinture des Primitifs reste une étape exceptionnelle dans l'histoire de l'art européen. Ce terme de Primitifs est le plus commode pour désigner ces peintres qui sont non pas « inférieurs » aux artistes qui leur succéderont à partir du XVI^e siècle, mais bien les premiers de la peinture de chevalet. À côté de la peinture murale, de l'enluminure des manuscrits, de l'art du vitrail, trois techniques qui existaient depuis des siècles, ils développent un domaine neuf, autour des panneaux que le peintre réalise dans l'isolement de son atelier et qu'il peut ensuite livrer dans une église proche, dans la demeure d'un bourgeois de la ville, mais aussi exporter dans des contrées éloignées, diffusion dont nous connaissons bien des exemples pour cette époque.

L'art flamand et l'Europe du XV^e siècle

Après les années 1380-1420, marquées par le « gothique international », l'ensemble du XV^e siècle est celui d'un essor inouï de cet art, en France, en Espagne et au Portugal, dans toute l'Europe germanique et centrale, mais aussi dans deux zones qui en constituent le sommet, l'Italie et les Flandres. En Italie – mais ce n'est pas là l'objet de cet article – le terme de Renaissance peut être appliqué dès les années 1420 à l'art du Quattrocento. Par contre, dans une grande partie de l'Europe au nord des Alpes, l'attachement au fond d'or, à la définition des formes par le dessin, à une stylisation gothique, à des canons traditionnels et à un espace encore peu gagné par une véritable profondeur permet de parler d'un art du gothique tardif. Les Flandres occupent une place tout à fait à part dans cette peinture de l'Europe au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Elles sont le lieu de l'invention de techniques, de formes, de composition totalement en avance sur l'art des pays voisins, et surtout d'un style neuf, fondé sur un naturalisme analytique et sensible, dont les réalisations serviront de modèle dans les autres régions. Mais cette appartenance de l'art flamand au monde médiéval ne le place pas dans l'archaïsme alors que l'Italie représenterait la modernité. La contribution des Flamands à une nouvelle page de l'histoire de la peinture est aussi essentielle que celle des Italiens et ces derniers ne s'y trompèrent pas, qui profitèrent des nombreux marchands de la péninsule installés dans les villes du Nord pour commander et faire venir en Italie ces panneaux si différents de leurs propres productions, et qui les fascinaient.

Peinture et société dans les anciens Pays-Bas bourguignons

Au XV^e siècle, les espaces occupés aujourd'hui par la Belgique, la Hollande et une partie du nord de la France, dépendent d'un même pouvoir politique, les ducs de Bourgogne pour la plus grande partie de cette époque, et c'est la totalité de ces régions que l'on appelle alors les Pays-Bas, de

Nederlanden. Le lecteur français en particulier doit oublier la définition moderne qu'il donne aux Pays-Bas – l'actuelle Hollande – fruits d'une histoire récente, et se souvenir que le terme d'anciens Pays-Bas est le plus adapté pour définir les territoires. Ces anciens Pays-Bas sont à la fin du Moyen Âge un vaste ensemble constituant la partie septentrionale des possessions des ducs Valois de Bourgogne, que l'on appelle donc aussi les Pays-Bas bourguignons, et dont le comté de Flandre – entre l'Escaut, la mer et les collines de l'Artois – comme au nord le comté de Hollande, ne sont que deux éléments parmi d'autres. À la suite de la mort sans héritier du duc de Bourgogne en 1361, le duché est rattaché à la couronne de France puis confié à Philippe le Hardi, quatrième fils du roi Jean le Bon, de la dynastie des Valois. Après l'établissement définitif de ces Valois de Bourgogne en 1364, quatre ducs successifs, de père en fils, font des États bourguignons une réalité politique majeure. Philippe le Hardi (1364-1404) épouse Marguerite de Flandre et hérite dès 1384, à la mort de son beau-père Louis de Mâle, de la Flandre, de l'Artois et du comté de Bourgogne – la Franche-Comté. Sous Jean sans Peur (1404-1419), Philippe le Bon (1419-1467) puis Charles le Téméraire (1467-1477), une politique d'alliances matrimoniales, de diplomatie, de conquêtes, ajoute entre autres à ces territoires le Hainaut, la Hollande et la Zélande, Namur, la Frise, le Brabant, le Limbourg, le Luxembourg, le duché de Lorraine. C'est la ville de Dijon qui est d'abord la capitale de ces États bourguignons mais, sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire, ce sont les anciens Pays-Bas qui en deviennent le vrai centre de gravité. Les anciens Pays-Bas ne perdent pas leur importance à la mort de Charles le Téméraire. Marie de Bourgogne, sa fille, épouse en 1477 Maximilien Ier de Habsbourg, archiduc d'Autriche puis empereur (1508-1519) et les Pays-Bas bourguignons vont à la maison des Habsbourg. Le fils de Maximilien, Philippe Ier le Beau (1478-1506), épouse en 1496 Jeanne la Folle, reine de Castille, mais c'est à leur fils Charles Quint, roi d'Espagne en 1516 et empereur en 1519, qu'est due alors l'impulsion majeure puis, en 1548, l'érection des Pays-Bas en un Cercle d'Empire comprenant dix-sept provinces. Mais nous sommes alors entrés dans l'histoire des Temps Modernes, alors que la peinture, vers 1510-1520, est passée de l'art des Primitifs à celui de la Renaissance. Ces anciens Pays-Bas ont dans l'Europe du XVe siècle une importance économique, sociale, culturelle, politique et militaire considérable, et Philippe le Bon est considéré en son temps comme le « grand duc d'Occident ». On ne peut comprendre le faste de ces tableaux des Primitifs, comme celui des tapisseries, de l'orfèvrerie, des laitons, des retables sculptés, si l'on oublie que ces seigneurs sont les derniers grands chevaliers du Moyen Âge. Mieux, ils ont, plus que leurs prédécesseurs, une conscience forte de leur idéal et ils développent par la création littéraire, par le traitement mythique de l'histoire, une relation imaginaire qui fait d'eux les héritiers de traditions héroïques liées à la plus haute Antiquité. La Toison d'Or, le nouvel ordre de chevalerie fondé par Philippe le Bon en 1430, en est une des expressions les plus fortes. L'art des Primitifs ne saurait non plus s'expliquer sans l'essor de la bourgeoisie. Les Flandres sont jalonnées de villes serrées dans leurs remparts, riches de l'industrie des draps, des laitons, du commerce et des foires où se rencontrent les marchands de toute l'Europe, et ce patriciat urbain, jaloux de ses prérogatives politiques dans la gestion des cités, nourrit une classe bourgeoise qui soigne ses intérieurs et commande aux peintres, pour les églises, des retables au nom des confréries et des corporations mais aussi, pour le calme des demeures privées, des portraits et des panneaux de dévotion.

Le dernier grand siècle de la peinture de manuscrits

Depuis l'invention du *codex* à la fin de l'Antiquité – le livre fait de feuilles pliées et cousues en cahiers, par opposition au *volumen*, le rouleau que l'on ne peut pas feuilleter mais qui doit se dérouler – les pages du manuscrit ont été un des lieux majeurs d'expression de la peinture. Parce que leurs œuvres les plus visibles se trouvent au-dessus des autels d'églises mais aussi, aujourd'hui, aux murs de nos musées, on a trop pris l'habitude de considérer ces peintres Primitifs flamands comme des artistes qui n'auraient pas réalisé d'autres œuvres que ces panneaux. En réalité, nombre d'entre eux et bien des plus grands, ont également collaboré à l'enluminure des manuscrits ; de grandes expositions récentes ont montré l'importance extrême de ces créations. La fabrication plus intense et de moins en moins coûteuse du papier à la fin du Moyen Âge, même si les manuscrits sur parchemin restent très nombreux, l'essor de l'instruction – des hommes comme des femmes – qui aide au développement de la lecture parmi les laïcs, tant dans les classes princières et seigneuriales que dans la bourgeoisie, les modifications de la dévotion, qui voit se

mettre en place des pratiques bien plus individuelles, le développement des bibliothèques princières, le goût des traductions, le mécénat, expliquent l'activité intense des ateliers urbains des copistes, des enlumineurs, des relieurs, puisque cela fait de nombreux siècles que ce n'est plus dans le silence des *scriptoria* monastiques que se réalisent la majorité des livres. L'exemple le plus fort en est la réalisation de milliers de livres d'heures, qui sont des livres de dévotion privées, des recueils d'offices et de prières pour les fidèles, sorte de bréviaires à l'usage des laïcs. N'étant pas un livre liturgique, le livre d'heures permet à son commanditaire une grande liberté dans sa composition, tant pour le choix des textes que pour les thèmes, le format et le traitement des images qui forment son cycle iconographique. Les initiales ornées, les petites enluminures en quart de page ou nettement plus grandes, les bordures ornementales ou florales, les figures marginales, les pleines pages ou doubles pleines pages se faisant face donnent aux enlumineurs des possibilités très diverses pour l'exercice de leur art. Pour ne prendre qu'un exemple, c'est dans certains feuillets des *Heures de Turin-Milan*, vers 1420-1425 que l'on peut admirer le génie des créations de jeunesse de Jan van Eyck : dans la *Naissance de Jean-Baptiste*, la cohérence spatiale de la scène d'intérieur et le naturalisme des objets sont admirablement complétés, dans le bas de la page, par le sentiment infini de l'espace du *Baptême du Christ*.

Le premier grand siècle de la peinture de chevalet

Le retable constitue le grand domaine d'expression de cette peinture. Alors que, jusqu'à l'époque romane, la principale décoration de l'autel se trouve sur sa face antérieure, couverte par une pièce de tissu ornée, l'antependium, ou par un devant d'autel, plaque de pierre, de bois ou de métal, peinte, sculptée ou ciselée, le retable se met en place au XIII^e siècle. C'est une œuvre peinte ou sculptée, ou les deux, qui se dresse sur l'autel et en arrière de celui-ci. Longtemps discret par ses dimensions, le retable prend de nouvelles proportions à la fin du XIV^e siècle. Il devient un grand panneau, dont la partie centrale domine une prédelle, partie horizontale à la base, est entourée de volets et surmontée par une superstructure. Alors qu'en Italie le retable reste un assemblage de panneaux fixes, il est en général, dans les domaines germanique et flamand, articulé par des charnières. La forme la plus fréquente est le triptyque, deux volets peints sur leurs deux faces se rabattant sur la partie centrale. À l'aspect plus modeste du retable fermé, souvent peint en grisaille – camaïeu de gris – dans le monde flamand, s'opposent les couleurs intenses du retable ouvert, en une alternance en grande partie fondée sur les rythmes de l'année liturgique. Le retable peut intégrer de la sculpture, ronde-bosse dans la partie centrale et la prédelle, ou bas-reliefs dans les volets. Des retables plus complexes possèdent deux séries de volets, voire des volets fixes supplémentaires, permettant au moins trois présentations différentes. La peinture religieuse produit aussi des panneaux de dévotion, faits non pour surmonter un autel mais pour être accrochés sur le mur de la cellule d'un religieux, d'une chambre, d'un oratoire de seigneur ou de bourgeois. Le portrait est également un genre très prisé, et il faut souligner l'importance de portraits en diptyque comme ceux de Hans Memling, le donateur en prière sur l'un des panneaux faisant face à la Vierge à l'Enfant de l'autre. Ces œuvres sont parfois peintes sur toile, mais en grande majorité réalisées sur des panneaux de bois, faits de planches soigneusement assemblées. Dans les Flandres, la technique de la peinture à l'huile, qui n'est pas alors inventée mais perfectionnée, atteint un niveau inégalé dans les années 1420-1430, en particulier chez Jan Van Eyck. L'huile permet de réaliser de fins glacis que l'on superpose. La lumière peut ainsi traverser une couche colorée, rouge par exemple, jusqu'à ce qu'elle rencontre une couche inférieure claire, qui la réfléchit. La lumière est alors renvoyée et le rouge est transfiguré par cette lumière qui le traverse. Les années 1380-1420 sont marquées par ce que l'on a appelé à juste titre le « gothique international », en raison des rapprochements que l'on peut alors faire entre l'art de régions fort distantes. C'est un art de cour, brillant, délicat, précieux, féerique, qui aime avant tout les courbes, le raffinement des formes et des couleurs, style aristocratique qui reflète le goût d'une société princière. Mais il ne s'intéresse ni à la troisième dimension ni à la densité et la corporéité des personnages. Le second quart du siècle voit un basculement vers une forme de réalisme, par un naturalisme analytique et sensible. La perspective est alors maîtrisée, ainsi que le rendu d'une lumière naturelle dont le spectateur peut discerner l'origine et qui crée des ombres portées en cohérence avec la volonté d'unification spatiale. Les œuvres de Van Eyck sont les grands témoins de cette expression de la réalité des matières et des êtres. Le lin, la laine, le bois, le verre, le laiton,

le carrelage du sol sont rendus comme tels, et à cela fait écho le traitement des personnages hors de tout idéalisme. Les portraits sont de vrais portraits – un même personnage se reconnaît d'un tableau à un autre – et les traits comme les défauts d'un visage rendus sans complaisance. Mais cette vérité de l'apparence est au service d'un ordre secret du monde, par la présence silencieuse et calme des objets, par leur vibration dans une lumière qui les transfigure. Il ne peut être question de tracer dans ces quelques paragraphes le début d'un catalogue de ces peintres. Contemporain de Van Eyck, le Maître de Flémalle (actif entre 1410 et 1440 environ), atteint ainsi dans le *Triptyque de l'Annonciation* (Retable de Mérode, New York) une expression monumentale par la vigueur sculpturale des formes. La deuxième génération des grands maîtres est dominée par la figure de Rogier Van der Weyden (mort en 1464). Dans la *Descente de croix* du Prado, son goût pour un graphisme vif et une stylisation qui allonge les membres et les doigts donne aux personnages une silhouette élégante mais nerveuse, loin des courbes délicates du début du siècle. Petrus Christus reprend des réminiscences de l'art de Van Eyck, avec une gravité retenue. Hugo Van der Goes, comme le montre le *Triptyque Portinari* (Florence, Offices), vers 1475, est le peintre de la tension émotionnelle, en un tempérament inquiet. Vers la fin du siècle, Hans Memling puis Gérard David sont riches d'une sensibilité délicate et d'un art de la lumière. Jérôme Bosch, mort en 1516, exprime la lutte du Bien et du Mal et reste le peintre de la solitude humaine. Une ouverture forte à l'influence de l'Italie et aux formes de la Renaissance modifie la peinture flamande dans les années 1510-1520 et fait basculer l'art de ces régions dans l'histoire de la peinture moderne. Mais les créations des Primitifs flamands, de la fin du XIVe au début du XVIe siècle, ont écrit en un siècle de peinture un des chapitres majeurs de tout l'art occidental.

Christian Heck

Mars 2004

Copyright Clio 2019 - 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



L'art du XVe siècle, des Parler à Dürer
J. Bialostocki
Paris, 1993



Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle
A. Chatelet
Fribourg, 1980



De Van Eyck à Brueghel. Les Primitifs flamands
Max Friedländer
Paris, 1964



Histoire de l'Art : Moyen-Âge. Chrétienté et islam
Sous la direction de Christian Heck
Paris, 1996



L'Art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle
Maurits Smeyers
Renaissance du livre, Bruxelles, 1998