

LES FLAMANDS MYSTIQUES

HUGO VAN DER GOES ET GERARD SAINT JEAN (GEERTENT TOT SINT JANS)

COMMENT PEUT-ON ÊTRE MYSTIQUE?

- Hugo Van der Goes et Gérard St Jean n'étaient pas originaires de la même région. Le premier naquit à Gand et vécut dans les Flandres du sud; il mourut non loin de Bruxelles, dans un couvent où il s'était retiré. Le second provenait des Pays Bas du nord, et vécut à Haarlem. Les deux furent des frères convers, c'est-à-dire des laïcs qui vivaient dans un monastère avec les moines, mais n'étaient pas soumis à leurs vœux. Ils pouvaient notamment sortir, voyager, et exercer une profession pour leur propre compte.
- Hugo eut un tempérament délicat, souvent en prise avec une dépression. Gérard St Jean mourut très jeune, à 28 ans semble-t-il. Chacun à sa manière, ils représentent un courant mystique dans l'art flamand du XVème siècle.
- Pourquoi furent-ils mystiques? L'être, c'est vivre sa foi de manière intense, voire exacerbée, c'est donner libre cours à une forme d'exaltation. Hugo, avec son tempérament dépressif, avait tendance à mettre en avant les images de désespoir qu'engendre la vie du Christ. Gérard (Geerten en flamand) fut plutôt mélancolique. Leurs tableaux transcrivent souvent leurs états d'âme.

HUGO VAN DER GOES

UN CHEF D'ŒUVRE INCONGRU A FLORENCE?

- Commençons ce survol de l'œuvre d'Hugo, par un chef d'œuvre qui date de 1472, le « triptyque Portinari ». Bizarrement, il se trouve à Florence.
- Lorsqu'on visite la célèbre Galerie des Offices, on passe d'un chef d'œuvre italien à l'autre, de Giotto à Simone Martini, de Gentile da Fabriano à Paolo Uccello, de Piero della Francesca à Botticelli, avec sa « Naissance de Vénus » et son « Printemps », et même à Léonard de Vinci (« Adoration des Mages ») ou Michel Ange (Tondo Doni).
- Au milieu de toutes ces merveilles, ce grand tableau dénote quelque peu. Il a été peint par un peintre flamand du XVème, pas le plus connu, Hugo Van der Goes. Mais s'il se trouve à Florence, c'est qu'il a été commandé par un riche florentin, Tommaso Portinari, et qu'il fit l'admiration de ses contemporains.
- Pourtant, à nos yeux à nous, ce tableau ne paraît pas forcément à sa place. Essayons de voir pourquoi.

LE TRIPTYQUE PORTINARI, 1475-76, « IN SITU »

- Le tableau est imposant (6m de long, 2,5 m de large). Sa taille fait qu'on le remarque immédiatement, elle montre le savoir faire du peintre sur une telle surface, et les florentins, peuple de marchands calculateurs, ne pouvaient qu'être sensibles à la quantité de travail déployée par l'artiste.
- Le panneau central représente un thème courant, l'adoration des bergers. Les volets latéraux exposent de manière classique les donateurs à genoux présentés par des saints beaucoup plus grands. A gauche Tommaso Portinari et ses fils et à droite sa femme Maria Baronchelli et sa fille Margherita



LE RETABLE FERMÉ

- Lorsqu'il est fermé le triptyque représente une Annonciation en grisaille, censée imiter les statues. Van Eyck avait déjà eu recours à ce procédé dans son célèbre « Agneau Mystique ».

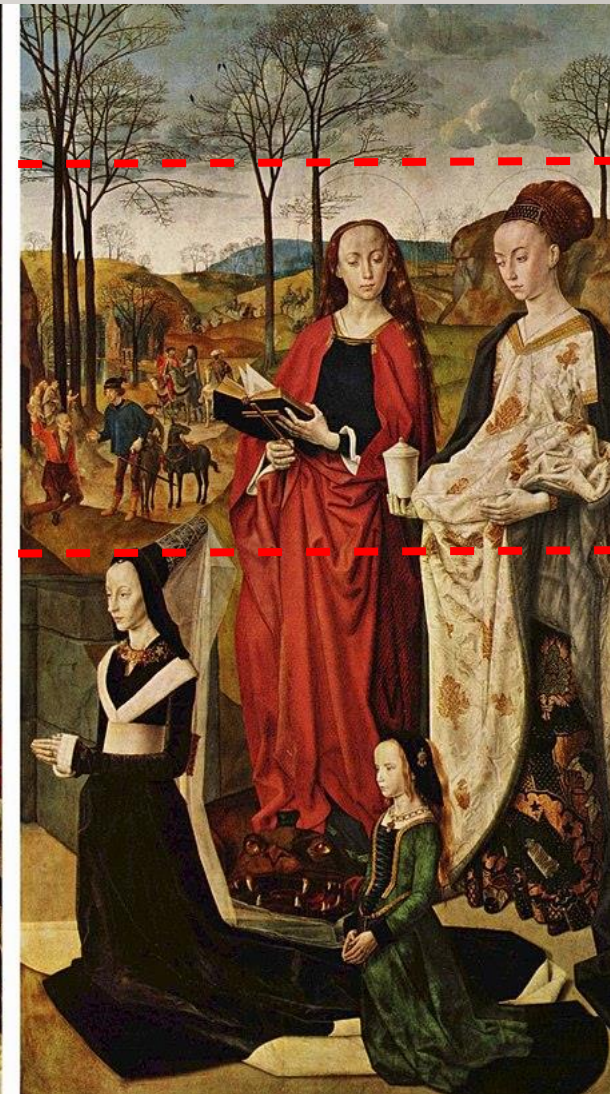
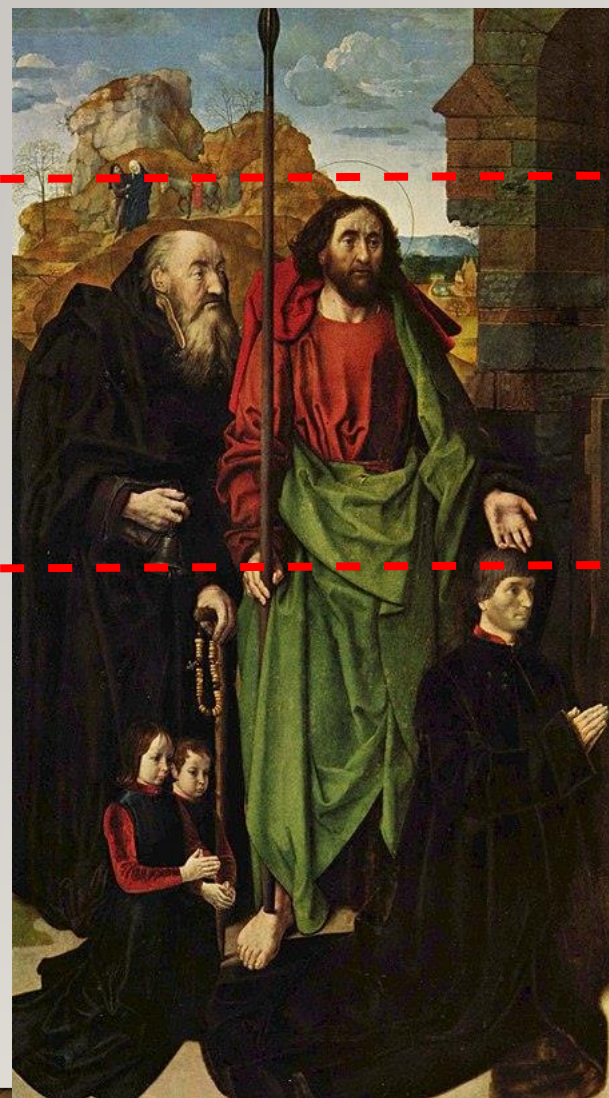


- La comparaison montre comment Hugo anime ses statues. L'ange semble à peine « atterrir ». La Vierge exprime sa soumission. Alors que chez Van Eyck, les poses sont figées, contemplatives.



LE TRIPTYQUE À PLAT

- On remarque la taille monumentale des personnages dans la partie médiane du tableau, tandis que ceux de l'avant plan sont tous petits, ce qui n'est pas normal a priori



LE PANNEAU CENTRAL:

- Les bergers sont à droite. Mais une nuée d'anges est présente dans le ciel et à genoux. Dans le décor émerge une grosse colonne romaine derrière laquelle on devine l'étable et derrière encore une bâtisse moyenâgeuse.
- Le Christ lui-même est un tout petit bébé, allongé sur un tas de paille sur le sol. Devant lui, des anges qui paraissent minuscules par rapport aux personnages derrière. Il y a également des pots de fleurs qui ont une valeur symbolique.
- Derrière on reconnaît, massif, Joseph en rouge à gauche, la Vierge agenouillée en bleu au centre, et 3 bergers imposants à droite. Au dessus et derrière, encore des anges. La partie gauche est dans l'ombre, notamment l'étable, la droite dans la lumière.
- La scène est-elle joyeuse ou mélancolique?



SUITE

- La disposition des personnages est en cercle autour du bébé, un espace vide est laissé entre Lui et eux, soulignant Sa sacralité.
- Les tailles posent problème. Pourquoi les anges devant sont-ils si petits? Pourquoi Joseph est-il si grand et les bergers à l'arrière plan si massifs?
- La construction perspective rationnelle avec point de fuite telle que l'élaborent les florentins depuis 50 ans, aurait voulu que les personnages en premier plan soient plus grands, la taille diminuant avec la distance.
- On a l'impression que la scène est vue de haut mais du coup ce sont les personnages derrière qui paraissent « géants », car « de face ».
- En réalité les anges (sur terre et au ciel) sont petits car ils ne sont pas « du monde réel »



LA SAINTE FAMILLE

- La Vierge a l'air profondément mélancolique. Joseph, sérieux, presque préoccupé, il ne regarde ni Jésus ni sa femme, mais devant lui. Le rendu de ses mains de charpentier jointes, avec les veines apparentes, est splendide. L'Enfant Jésus semble rayonner de lumière sur son lit de paille, les yeux rivés vers le ciel.



LES TROIS BERGERS

- Personne d'autre que Van der Goes, dans la tradition flamande de l'époque, n'aurait représenté ces bergers avec un tel sens de l'expression. Celui au premier plan, agenouillé les mains jointes, le plus près de l'enfant, exprime sa dévotion comme un chrétien devant un miracle, ou même comme un père devant son fils à peine né. On voit saillir les muscles de son cou.
- À côté de lui le second, les mains ouvertes, semble marquer la surprise et presque la méfiance face à quelque chose qui paraît le dépasser.
- Le troisième, derrière eux, donc le plus éloigné, tend le cou et ouvre la bouche car il ne voit pas bien ce qui se passe. Il tient son chapeau sur son cœur, conscient de marquer son respect. Encore derrière, un autre paysan un chapeau sur la tête s'approche mais il ne sait pas ce qui l'attend.
- Enfin au loin, on aperçoit la scène qui a précédé celle que nous voyons au premier plan. Sur la colline un ange a averti les bergers qu'il fallait se rendre à l'étable pour voir cet événement inouï.
- Les détails de la gourde, la corne et le bâton sont rendus avec une étonnante précision



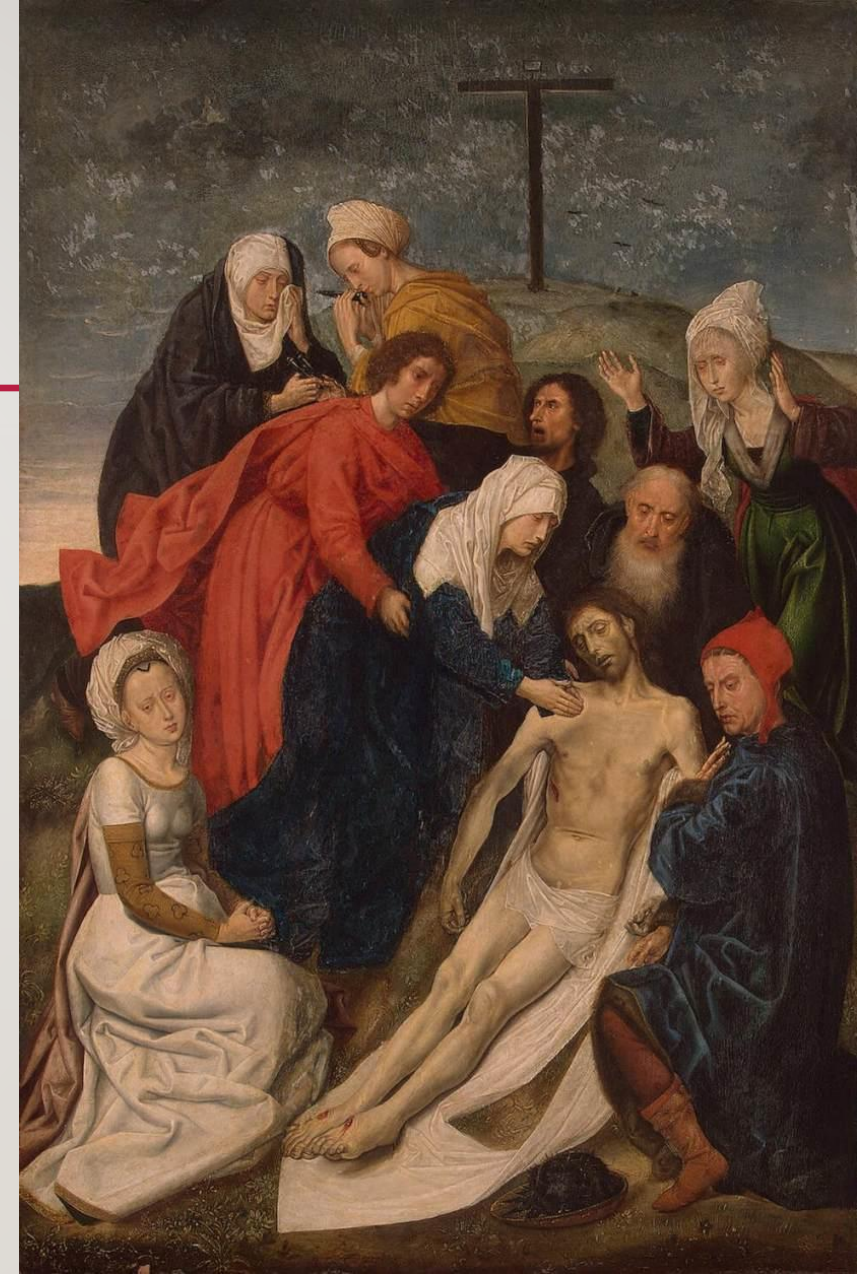
UN PETIT DÉTAIL: LA SYMBOLIQUE DES FLEURS

- Au premier plan, deux vases contenant des fleurs. Le premier est de type « mauresque » ses décorations suggèrent des grappes de vin (symbole du sang du Christ). Il contient des iris blancs (pureté), bleu (Christ Roi) et une lys rouge (sang versé).
- Le second vase est transparent (splendide effet de lumière à travers). Il contient des ancholies, symbole de la mélancholie de la Vierge (et du peintre!). Celle-ci pressent le destin de son fils.
- Derrière les deux vases, une gerbe de blé dont on fait le pain : l'Eucharistie, la chair du Christ sacrifié pour racheter les péchés humains.
- La qualité de la facture, associée à la symbolique représentée, ont fait une forte impression sur les Florentins.



DIPTYQUE, 1470, 32X22 cm

- Ce diptyque représente le péché originel et la Lamentation sur le Christ mort. La symbolique est évidente: le premier est la cause du second (sacrifice du Christ).
- Le premier est influencé par Van Eyck (retable de l'Agneau mystique), le second par Van der Weyden (Mise au tombeau)
- Goes est donc l'héritier de cette double tradition flamande: la précision du détail et le sens de l'espace chez Van Eyck, l'expressivité chez Van der Weyden.



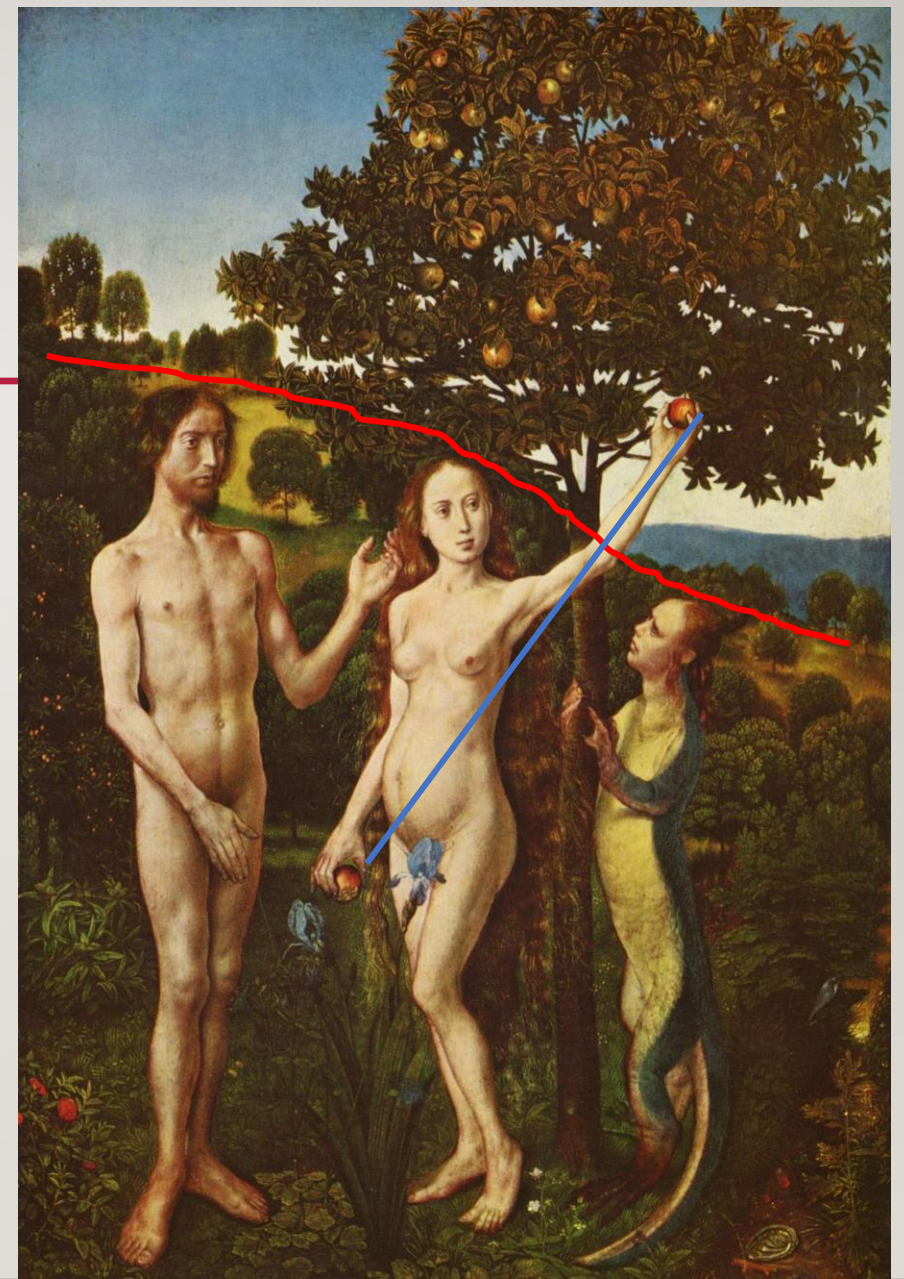
LE PÉCHÉ ORIGINEL

- A gauche, Adam et Eve de Jan Van Eyck (retable de Gand, volets extérieurs, 1426-32). Un agrandissement montrerait qu'il a peint un par un les poils sur le ventre, les bras et les jambes d'Adam.
- A droite le tableau de Van der Goes. Les anatomies sont inspirées de Van Eyck mais une action est décrite dans un paysage luxuriant, lui aussi inspiré du retable de Gand de Van Eyck, avec une représentation méticuleuse de la végétation.



PÉCHÉ ORIGINEL, SUITE

- Il y a 3 personnages: Adam, bien droit, Eve avec son bras allongé et une posture souple, et le diable, sorte de lézard à tête humaine qui se dresse sur ses pattes arrières, avec derrière l'Arbre de la Connaissance auquel Eve cueille la pomme. Adam tend son bras gauche pour prendre le fruit, il a déjà succombé à la tentation. Les 3 personnages et l'arbre assurent la verticalité de la composition.
- Derrière, une colline descend en pente douce vers la droite (du côté du diable) et reprend le « decrescendo » de la taille des 3 personnages (trait rouge). Peut être un symbole de la chute de l'Homme vers le péché.
- Les bras d'Eve assurent une diagonale ascendante qui forme un X avec la colline (trait bleu). La structure de la composition est donc assez rigoureuse



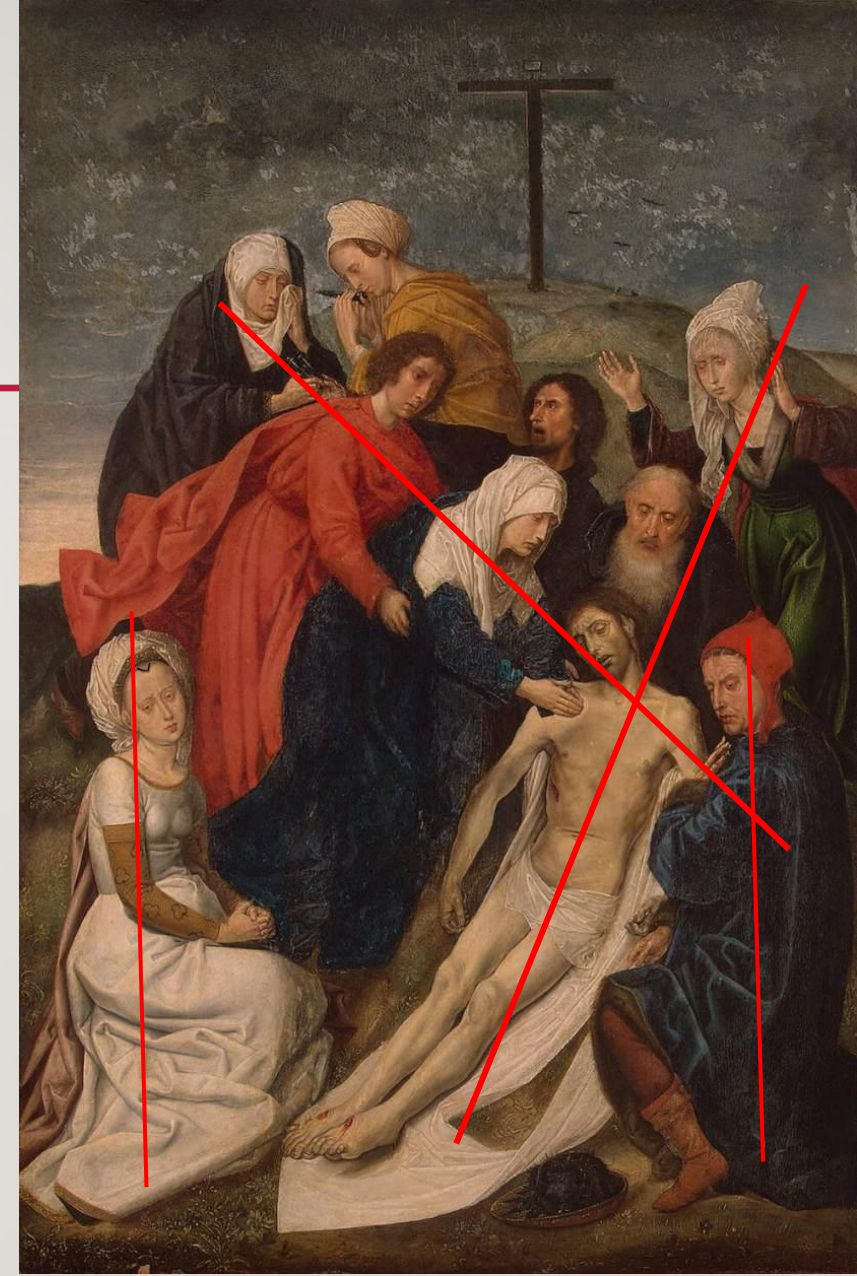
VAN DER GOES ET VAN DER WEYDEN

- Ici Van der Goes s'inspire de Van der Weyden, grand spécialiste du « pathos ». Celui-ci, avec ses personnages en gros plan, transmet immédiatement la douleur et le désespoir.



LAMENTATION

- Sur le tableau de Goes, on retrouve la construction en X du groupe de personnages, qui répond à la croix verticale au dessus d'eux. Cette disposition traduit un certain désordre, témoignage du désarroi des saints devant la dépouille du Christ. Mais Madeleine à gauche et un serviteur (?) agenouillés au premier plan et méditatifs, encadrent le groupe désespéré.
- Chaque acteur semble exprimer un chagrin particulier: muet chez Madeleine, prévenant chez Joseph d'Arimathie (le barbu), profondément triste mais délicat chez la Vierge et Saint Jean (en rouge), démonstratif chez les trois Maries, les sœurs de la Vierge et Nicomède (derrière la Vierge). C'est pour Hugo, une manière de décrire le désespoir avec de la *varietas*, pour ne pas rendre le tableau monotone.
- Il y a probablement chez Van der Goes la volonté de solliciter l'empathie du spectateur, qui doit être sensible à l'expression de la douleur à la fois collective et profondément individuelle (chacun des personnages réagissant à sa façon).



ADORATION DES MAGES MONFORTE

- Ce grand tableau a déjà été commenté dans l'exposé « Adorations des mages »
- Il faisait partie d'un triptyque démembré et a été raccourci au sommet.
- On remarque une fois de plus la perspective fuyante (le sol semble monter) alors que les personnages sont à hauteur du spectateur



ADORATION DES MAGES MONFORTE

- Encore une fois Hugo émule à la fois la précision, le rendu des textures de Van Eyck d'un côté, et d'un autre côté l'expressivité (le mage qui met sa main sur sa poitrine) et les lourds drapés caractéristiques de Rogier Van der Weyden. Bref il s'inspire des meilleures sources.
- Les personnages ne sont pas alignés mais placés en quinconce pour mieux les insérer dans l'espace.



DÉTAIL D'UN MAGE

- Celui-ci semble porter sa main à son cœur, son visage est sérieux, dévotionnel, profondément concentré.
- Ses accessoires sont rendus avec un « fini » remarquable : Son bonnet rouge, ceint d'une couronne, son étole en fourrure dont chaque poil apparaît, la main en raccourci et en contrejour, la coupe dorée.
- Les personnages derrière, à l'extérieur de l'étable, semblent étrangers. Ce sont sans doute des portraits d'individus qui ont l'honneur d'assister à la scène.



DÉTAILS DE FLEURS

- Ici aussi on retrouve les fleurs décrites avec une étonnante précision. A droite des iris, en dessous des ancholies.



ENCORE UN DÉTAIL

- Le chapeau du mage agenouillé, avec sa couronne et son diadème de pierres précieuses, le vase contenant des pièces d'or sont rendus avec une vérité remarquable.
- Le rocher rugueux, les brindilles de paille par terre, autant de détails qui témoignent du soin pris par le peintre à représenter même les objets les plus insignifiants. Il est bien un des héritiers de Van Eyck.



ADORATION DES BERGERS, 1480



- On a l'impression qu'il s'agit d'une représentation théâtrale (un Mystère?) en raison du « lever de rideau ». Ici aussi anges, personnages divins, et paysans contemporains occupent le même espace dans une pieuse confusion autour de la crèche. Les deux bergers qui accourent et se prosternent ne sont pas très « anatomiques ». Celui à genoux a une main gauche trop grande, un buste en raccourci trop court par rapport à ses jambes pliées. Celui qui accourt paraît dessiné à plus petite échelle que son voisin, alors qu'il est devant. Par contre la crèche est bien dessinée en perspective, mais Jésus est en travers, car Van der Goes ne cherchait doute pas à faire les raccourcis corporels aussi bien que Mantegna, par exemple.

- Derrière la scène principale à droite, les bergers découvrent l'étoile qui les guidera, et à gauche deux bergers, dont l'un joue de la flûte annonçant un jour de fête, s'approchent, sans se douter de ce qu'ils vont voir.
- La présence des deux saints qui tirent le rideau, montre qu'il s'agit, derrière eux, d'une image, pas d'une scène réelle, un peu comme les Mystères représentés par des acteurs devant les églises.



MORT DE LA VIERGE, 1480, 148X122,5 CM

- La Vierge s'endort et meurt, ses yeux ne sont pas tout à fait clos et Jésus l'accueille. Peut être a-t-elle une vision? Ou s'agit-il de rendre palpable la présence de Jésus sur terre?
- Hugo insiste sur ce contraste entre le monde terrestre où domine la douleur, et le monde céleste, surnaturel, contenu dans une demi sphère où Jésus et les anges ont une joie pleine de réserve. La juxtaposition ne choque pas: l'extraordinaire (Jésus venant du Ciel) advient dans le monde ordinaire. On est en pleine mystique.
- La Vierge est entourée par les apôtres qui la pleurent. Pierre en blanc, une étole au cou, approche un cierge qu'allume (ou que protège) un apôtre.
- Les autres sont répartis autour du lit de façon désordonnée, dans des attitudes de tristesse profonde sans communication les uns avec les autres.



MORT DE LA VIERGE, SUITE

- L'espace paraît confiné, les silhouettes presque trop grandes, agglutinées autour du lit. Celui-ci est vu en légère perspective, mais la Vierge y semble reposer « de travers », comme si elle était elle aussi trop grande.
- La perspective linéaire n'est pas le fort de Hugo.
- Autre contraste, entre les visages pleins de douleur des apôtres, et celui, blanc et paisible, de la Vierge.
- Le bleu (couleur de la Vierge) domine sur le blanc, le vert terreux et le rouge (cramoisi et lie de vin). Les couleurs sont un peu irréelles, beaucoup moins chatoyantes que dans le triptyque Monforte (Adoration des mages).
- On remarque que les drapés (plis des vêtements) sont sommaires, rigides et moins réalistes que dans le retable Monforte. C'est le dernier style d'Hugo, plus mystique que jamais.



- La Vierge a un teint cadavérique mais le visage profondément lisse, les apôtres eux, ont des traits burinés, les rides marquent leur chagrin. Chacun semble muet dans sa douleur, ils ne communiquent pas. L'un d'eux nous regarde pour nous impliquer.



DÉTAILS

LA RARÉFACTION DE L'ESPACE

- Panofsky fait remarquer que dans les deux tableaux ci-dessous, correspondant à la dernière période de Van der Goes, l'espace n'est pas clairement défini, l'Adoration des bergers se passe à l'extérieur mais le haut est coupé et on a l'impression d'être à l'intérieur. Dans la Dormition au contraire le plafond de la pièce n'est pas apparent et le sol se prolonge jusqu'à nous. De plus les figures semblent « saturer » l'espace, par leur nombre, leur disposition.
- La représentation du réel semble avoir fait la place à l'expression des sentiments, la prédominance des personnages par rapport au décor, ce qui correspond à l'esprit « mystique » du peintre.



LE PREMIER GÉNIE DÉPRESSIF?

- Panofsky a une théorie intéressante sur ce peintre, en proie à des crises de dépression, qui a fini par abandonner la peinture et se retirer dans le couvent où il était frère convers. Selon l'historien allemand, Van der Goes fut victime de son génie, trop grand pour ne pas y succomber et devenir un peintre remarquable, trop petit par rapport à ses modèles, Van Eyck et Van der Weyden, pour ne pas ressentir l'écart qui le séparait d'eux.
- Quoi qu'il en soit, au-delà de son tempérament, Van der Goes nous laisse quelques chefs d'œuvre dont la beauté et l'originalité peuvent émouvoir, indépendamment de ce que l'on sait ou ne sait pas sur sa vie.

GÉRARD SAINT JEAN (GEERTGEN TOT SINT JANS)

On sait très peu de choses sur ce peintre, sauf qu'il était membre de la confrérie des chevaliers de Saint Jean, a dû être en contact avec l'œuvre de Hugo Van der Goes



NATIVITÉ DE NUIT, 1490, 34x25 cm.

- Un petit format pour un usage personnel et dévotionnel. Mais c'est une peinture fondée sur un effet de nocturne extraordinaire, la lumière provenant du corps même de Jésus et éclairant la Vierge et des anges de taille minuscule, qui semblent nous faire pénétrer dans ce moment de profond recueillement.
- A droite, dans l'obscurité presque complète (non voulue par le peintre, mais provoquée par un incendie qui a noirci le tableau), on entrevoit la silhouette coupée de Joseph. L'espace n'est pas complètement défini (on devine la tête du bœuf au milieu), mais au loin un ange à peine illuminé, avertit les bergers.
- C'est la Vierge le personnage principal, avec son visage de porcelaine penché sur son fils, ses mains jointes en signe d'adoration. Il règne une atmosphère de silence méditatif, pas de joie, comme il arrive souvent dans les nativités.



LA SAINTE PARENTÉ

- Ce tableau peut être vu de deux façons: 1) **dévotionnelle**, comme le faisaient les contemporains de Gérard auxquels il destinait cette oeuvre. Ce qui importe alors, c'est le **contenu**, l'iconographie: qu'est-ce qui est reproduit dans le tableau? 2) de façon « **moderne** », en laissant ce contenu au second plan, en examinant la composition, la facture, les **moyens picturaux** mobilisés.
- Version dévotionnelle: C'est la Sainte Famille du Christ, « élargie ». Sont représentés au premier plan Jésus à gauche dans les bras de sa mère et St Jean Baptiste à droite de dos, dans les bras de la sienne, qui désigne son « cousin » comme le futur Sauveur. Derrière, les autres « cousins » de Jésus, encore enfants mais futurs apôtres, jouent sur le sol avec les attributs de leur futur martyr. Jacques le Majeur verse du vin dans un calice que tient Jean l'Evangéliste. En arrière plan devant un jubé marron, un autel surmonté d'une sculpture (sacrifice d'Abraham) et derrière, sculpté dans le panneau, le Péch^é originel, deux éléments qui annoncent la vie du Christ. Un autre enfant (Judas Taddée) allume la troisième bougie de la Trinité. C'est le « clan sacré » du Christ, qui nous est présenté, dont la destinée va sauver l'Humanité.



SAINTE PARENTÉ, SUITE

- La vision moderne peut apprécier la composition. On relève deux groupes en V dans cette église mi-romane (la nef devant avec ses gros piliers), mi-gothique (voûtes en croisée d'ogive dans le chœur) symbolisant sans doute l'Ancien et le Nouveau Testament. Ils laissent entrevoir un dallage à la perspective peu réussie, où jouent des enfants, et en arrière plan un autel devant un jubé, entouré de personnages.
- L'horizontale est donnée par les deux enfants au premier plan. Les personnages ont l'air immobiles, sans expression (des poupées?).
- On reconnaît un tableau flamand : la perspective et les anatomies sont mal restituées, le lien entre l'espace et les personnages est peu naturel, mais où la science du détail, la description des objets et des costumes d'époque (vêtement d'Elizabeth mère de Jean, à droite), du livre sur les genoux d'Anne mère de Marie à gauche, sont bien rendus. Ce tableau est qualifié de « naïf » par Jean Leymarie, mais il est bien composé.



SAINT JEAN BAPTISTE DANS LE DÉSERT, 42X28 CM

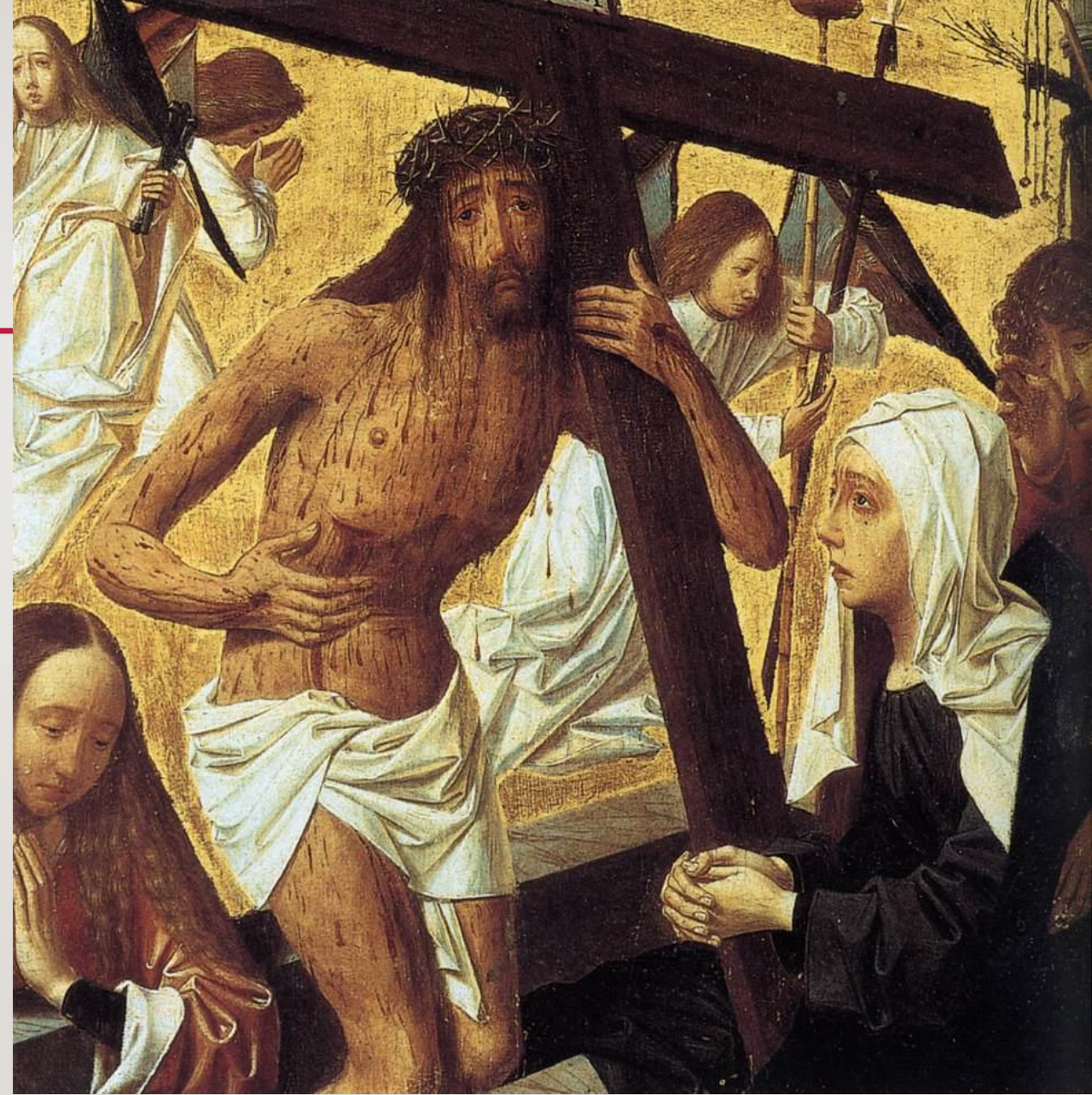
- Ce très petit tableau de dévotion est surtout remarquable par l'insertion du personnage dans le paysage qui l'entoure.
- On ne peut pas dire que ce soit le désert ici représenté, mais plutôt un paysage verdoyant, accueillant.
- Saint Jean semble assis sur un rocher, de façon naturelle, la tête appuyée sur sa main droite, et la gauche, relâchée, posée sur ses genoux. Les pieds, l'un sur l'autre, traduisent aussi l'abandon du corps dans la méditation.



- L'échelonnement des plans crée la profondeur. Celle-ci est articulée par les sinuosités de la rivière, mais aussi par l'oblique créée par la crête des arbres (trait rouge).
- Les feuillages sont rendus avec beaucoup de vérité et l'arrière plan bleuté s'estompe à l'horizon. La ville derrière la colline est un thème repris de Van Eyck
- L'expression du saint est mélancolique. Ses traits ne sont pas caractéristiques, mais sa coiffure l'est. Elle est censée représenter un « oriental ».
- Le petit format du tableau permettait de l'emporter avec soi. Il devait inciter à la prière et à la méditation. Mais sa haute qualité picturale en fait un très bel objet.

LE CHRIST AUX DOULEURS, ~1486, 25x24 cm

- Ce minuscule tableau est lui aussi une image de dévotion. Jésus au premier plan dominant le tableau, est entouré des éléments de la Passion: il porte sa croix et la couronne d'épines, il y a le fouet en haut à droite qui l'a fait saigner abondamment, la lance qui le transperça et l'éponge qui l'abreuva de vinaigre, le marteau et les clous sont portés par des anges. La Vierge, Marie Madeleine et St Jean, aux bords du tableau, l'entourent. Le fonds est en or comme dans les tableaux archaïques du XIVème siècle. On est dans le pur symbole.
- La scène n'est ni réelle ni réaliste, il n'y a quasiment pas de profondeur, mais les éléments de vérité « objective » qu'elle contient (expression des personnages, objets représentés) doivent avoir un fort impact sur le spectateur, lui faire « revivre » la Passion et comprendre le sens profond de l'Eucharistie : la chair et le sang du Christ visualisés ici, devenant par « transsubstantiation », le pain et le vin consommés dans la messe.



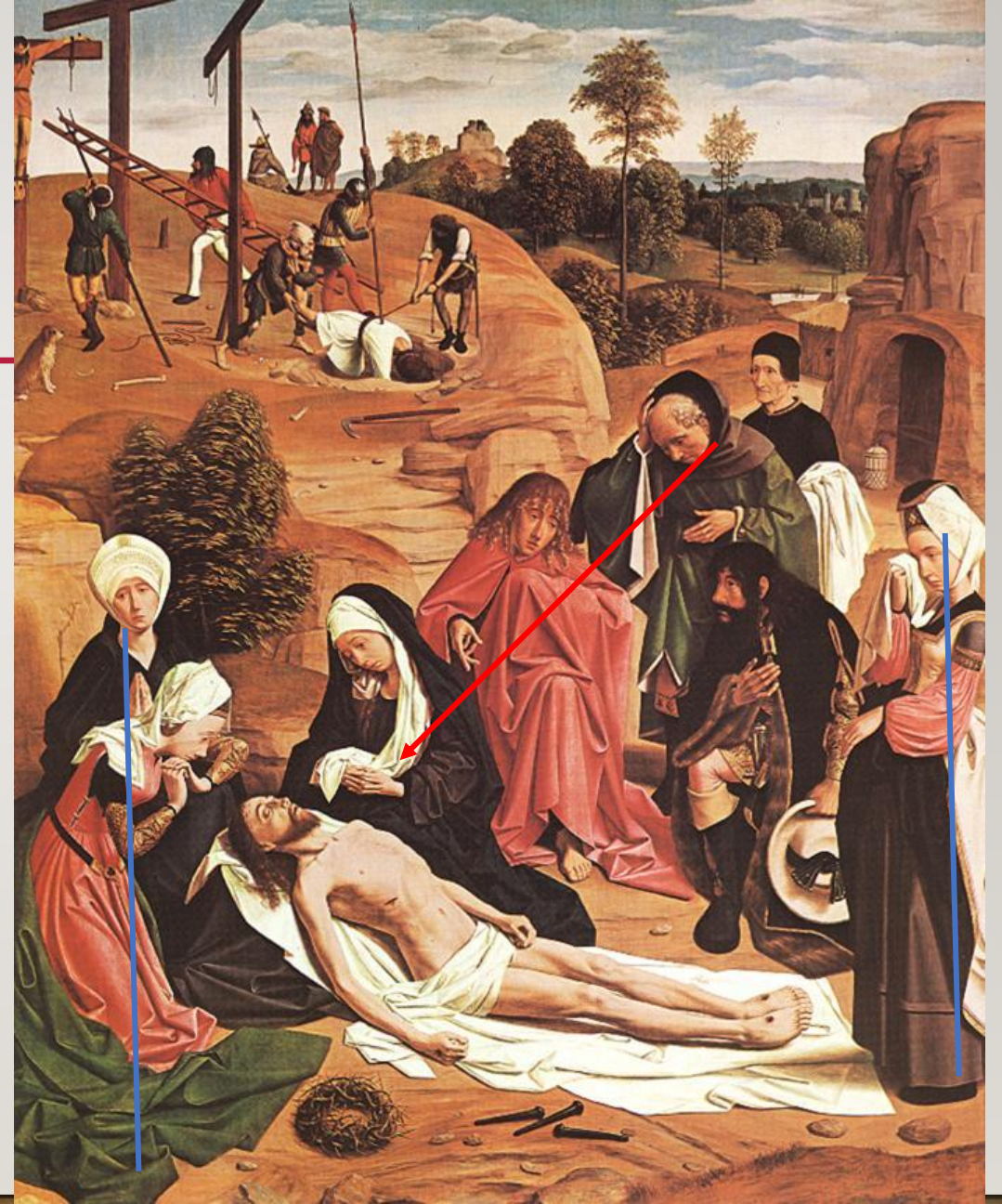
DEUX FACES D'UN MÊME PANNEAU

- Ces deux tableaux constituaient les faces interne et externe d'un même panneau, qui faisait partie d'un triptyque aujourd'hui disparu. Celui-ci, ouvert, représentait sans doute la Passion du Christ, et fermé, l'histoire de St Jean Baptiste. Le panneau restant a été divisé en deux et les deux tableaux ont ainsi été séparés.
- Celui de gauche (volet intérieur) est une Lamentation, celui de droite(volet extérieur) la mise au feu des os de St Jean.
- Le triptyque a dû être offert au Commandeur des Chevaliers de Malte en 1484 lors de sa visite à l'ordre des chevaliers de Saint Jean.



LAMENTATION 1485-90, 175x139 cm

- Geertgen (Gérard) fait preuve ici d'un très beau sens de la composition. Les personnages en premier plan autour de la dépouille du Christ, construisent un triangle avec un mouvement descendant en direction du corps, qui repose sur les jambes de la Vierge.
- St Jean Baptiste, barbu et agenouillé, a la même attitude que le roi mage du Retable Monforte et, selon Snyder, on peut rapprocher cette scène d'une Adoration.
- Mais les Saintes Femmes à chaque extrémité cadrent la verticale et expriment un chagrin féminin démonstratif (traits bleus).
- L'espace derrière le triangle est occupé par le rocher du Golgotha, avec la scène réaliste des bourreaux qui précipitent le corps du bon larron dans une fosse. L'échancrure en arrière plan propose un paysage verdoyant assez réaliste.



INCINÉRATION DES OS DE ST JEAN BAPTISTE

- Ici la composition est plus complexe, avec plusieurs groupes de personnages insérés dans le paysage. Ils mêlent des contemporains (vêtus de noir, les membres de la Confrérie de St Jean et des Chevaliers de Malte, reconnaissables à leurs croix, dans l'ovale, avec sans doute des portraits de personnages réels) qui forment une procession, à des « orientaux » censés représenter les bourreaux de Jean, mais vêtus à l'orientale « moderne », dans de splendides costumes, magnifiquement représentés (dans le cercle). En arrière plan divers épisodes liés à l'enterrement sont mêlés à un beau paysage.
- Par rapport au retable de la Sainte Parenté, Geertgen a fait de grands progrès, ce tableau de « célébration » est beaucoup mieux construit, plus proche de la réalité



CONCLUSION

- Hugo Van der Goes et Gérard Saint Jean appartiennent à la 3^{ème} génération de peintres flamands arrivant après Campin, Van Eyck et Van der Weyden.
- Héritiers d'une tradition, Hugo et Geertgen n'en sont pas moins assez éloignés des « pères fondateurs ». Ceux-ci (et notamment Van Eyck), cherchaient d'abord à capter et à représenter la réalité « de l'infiniment grand à l'infiniment petit » pour reprendre Panofsky faisant allusion à Van Eyck, grâce à une manipulation magistrale de la peinture à l'huile.
- Nos deux peintres sont plutôt des **mystiques**, ce n'est pas la réalité qu'ils veulent peindre, mais des **images**, des icônes censées provoquer la dévotion du spectateur, ce qui est difficile à appréhender aujourd'hui. Hugo fut sans doute plus proche de ses devanciers, et c'est peut être cela qui le rendit dépressif. Gérard, vivant dans une province éloignée (Hollande), développa un style plus personnel, basé sur une construction solide, de jolis effets de couleur, mis au service d'un message religieux prédominant.

RÉFÉRENCES

- Leymarie Jean « La peinture hollandaise » Skira, 1956
- Panofsky Erwin: « les primitifs flamands » Hazan, 1992.
- Snyders Peter : « Northern Renaissance Art », Prentice Hall, 1984,