

Des chefs d'œuvre au musée Städel à Francfort (1)

A la Renaissance

Un musée éclectique

- Le musée Städel possède une grande variété de chefs d'œuvre, ou tout au moins de tableaux possédant une « grande signature » de la peinture occidentale.
- Dans cette présentation on se propose d'en présenter un petit échantillon, en essayant, autant que possible, de les confronter, c'est-à-dire de mettre en rapport deux (ou 3) tableaux qui appartiennent à une époque ou un contexte similaire.
- L'idée est que l'on perçoit mieux les qualités propres d'un tableau en montrant en quoi il se différencie légèrement, ou au contraire il s'oppose à une œuvre à laquelle on peut l'associer. Cette juxtaposition rend plus évidentes les originalités d'un travail. On commence par la période de la Renaissance, bien représentée au Städel, notamment par ses tableaux flamands.

Les peintres flamands du XVème siècle.

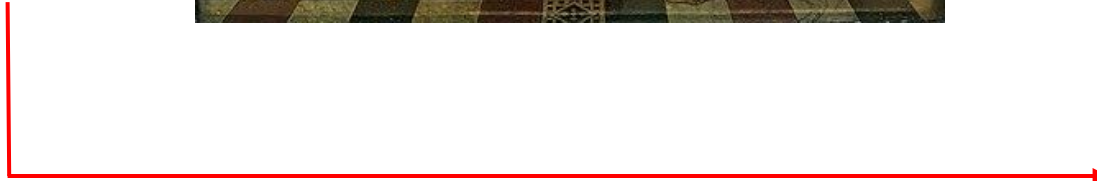
- La peinture flamande du XVème siècle rivalise largement avec la peinture italienne. Les frères de Limbourg, à cheval entre le XIV et le XVème siècle, ouvrent la voie à l'essor de cette peinture, mais ce sont des miniaturistes.
- Pour ce qui concerne les tableaux, 3 noms initient et illustrent la floraison de l'art flamand dans la première moitié du XVème: **Roger Campin** (le Maître de Flémalle), **Jan Van Eyck** et **Rogier van der Weyden** (Roger de la Pasture en français). Leur maîtrise de la peinture à l'huile les conduit à créer des oeuvres d'un éclat et d'une précision que n'auront pas celles de leurs homologues italiens.
- Ceux-ci par contre, apporteront leur sens de la perspective, leur intérêt pour l'anatomie et leur besoin de traduire les expressions et les émotions.

Campin, Van Eyck, van der Weyden: leur style

- **Roger Campin**, identifié comme le « maître de Flémalle », représente une rupture dans la peinture de l'Europe du nord, car il tourne le dos à la tradition gothique, faite d'élégance aristocratique et de sinuosité. Son univers bourgeois conquiert l'espace (représentation « 3D »).
- **Jan Van Eyck** sait tout représenter « de l'infiniment grand à l'infiniment petit » (Panofsky).
- **Van der Weyden** a travaillé dans l'atelier de Campin et fut sensible à l'art de Van Eyck. Il apporte le « pathos » en plus



Louvre, Paris



Metropolitan Museum, New York

Prado, Madrid



Donner le sein

- De façon exceptionnelle Roger Campin , Jan Van Eyck et Rogier Van der Weyden, sont présents à Francfort sur un sujet commun: une Vierge qui donne le sein à l'Enfant Jésus. Chacun des tableaux est spécifique, mais ils partagent ce détail central.
- La réalisation de Van Eyck est de loin, très supérieure aux deux autres. La Mère, a un geste de la main gauche parfaitement naturel; Elle et l'Enfant sont dans un échange de regards, et le bambin tète goulûment., sous son regard attentif. Les détails naturalistes abondent, telle la main droite qui plisse la peau de l'Enfant.
- Jésus, chez Campin, détourne le regard et semble attiré vers l'extérieur. La Vierge ne semble pas regarder son fils, mais être plongée dans une méditation. Enfin chez Rogier, La Vierge et l'enfant sont presque « symboliques », ce pourraient être des « poupées », ou des statues d'ivoire, comme on en faisait à l'époque. Voyons chacun des tableaux de plus près.



Campin



Van Eyck



Van der Weyden

Roger Campin: « Vierge debout », 1410, 160x68 cm

- Le tableau est à la fois moderne et ancien. Les images ne sont pas fréquentes au début du XVI^{ème}, d'une Vierge donnant le sein à son fils, malgré les exemples précédents. Cela semble correspondre à un essor du culte marial, et à la volonté de rendre « familiers » les personnages divins. De plus, Jésus ici a le regard vif, naturel.
- Mais la réalisation est un peu « archaïque ». Les personnages sont installés devant une tenture à brocart, et la Vierge foule une sorte de moquette de verdure, mal représentée en perspective. Bref le décor ressemble plutôt à celui d'une tapisserie, comme cela se pratiquait au Moyen Âge.
- Néanmoins le peintre a travaillé le drapé de la robe grâce à un système de « tubes »: les plis, notamment ceux couvrant la jambe gauche, sont des demi-cylindres très longs qui indiquent le volume. Ces tubes se « cassent » en bas, dans la partie évasée recouvrant les pieds. Ils semblent caractéristiques de Campin.
- La coiffe de la Vierge (un couvre chef du XV^{ème}) est peinte avec des triangles. Campin aime la géométrie! Ce tableau fait partie d'un diptyque, on y reviendra.



Jan Van Eyck, « Madone Lucca », 1437, 66x50 cm

- Passons à Van Eyck. Sa Vierge est assise sur trône au fond d'une petite cellule. Celle-ci est dessinée comme un vaste entonnoir de telle manière qu'elle semble se prolonger dans notre propre espace et nous envelopper virtuellement, rendant encore plus immédiat le contact du spectateur avec l'image sacrée.
- C'est un petit panneau de dévotion à usage privé destiné à être vu de près. Et Van Eyck déploie tout son talent de miniaturiste pour rendre la scène aussi crédible que possible. La texture du tapis, les effets de lumière sur la vitre aux carreaux circulaires, l'ombre derrière le trône, les accessoires de celui-ci (sculptures dorées), les vases en verre, la bassine en cuivre à droite sont rendus avec une précision et un réalisme extraordinaire. Nul ne surpassait Van Eyck en ce domaine.



suite

- Pourtant il y a quelque chose qui « cloche ». Comme le dit le commentaire du Städel, si la Vierge se levait elle toucherait le plafond: elle est trop grande pour la pièce dans laquelle elle est assise.
- Cet effet est voulu: les personnages, dans les images du Moyen Âge, ont une taille proportionnelle à leur valeur symbolique. La Vierge et l'enfant, personnages divins, dépassent symboliquement le cadre mondain dans lequel ils sont insérés.
- Van Eyck n'utilise pas une construction géométrique pour donner l'impression d'espace. Il s'en tient à un savoir faire empirique, avec les bords de la pièce qui semblent plus ou moins converger.
- Mais ce qui crée l'espace, c'est le traitement de la lumière qui met en valeur les zones claires et obscures en fonction de leur position dans l'espace peint. C'est grâce à sa maestria de la peinture à l'huile que Van Eyck réussit ces passages subtils de l'ombre à la lumière.



Rogier Van der Weyden, « Sacra Conversazione », 1450, 53x37 cm

- Enfin, dernier des 3 « allaitements », celui de Rogier van der Weyden. Celui-ci, de retour d'un pèlerinage à Rome, reprend ici une modèl italien en vogue, la Vierge sur une estrade entourée de saints de chaque côté, dans un milieu qui semble être le Paradis: Pas de réalisme flamand dans ce décor, c'est une « conversation sacrée ». Mais le thème de l'allaitement est totalement inhabituel dans les « conversations sacrées » italiennes : Rogier innove.
- La perspective est maladroite, l'estrade remonte vers le haut tandis que la « tente » semble vue de face.
- Par contre on apprécie le brio des couleurs, le parterre de fleurs où l'on peut sans doute identifier chacune des espèces (dans le vase, un lys, pureté, et une ancholie, symbole de la mélancholie de la Vierge face au destin de son Fils): la précision flamande!
- Les deux saints à droite qui portent un vase et un couteau à saignée, sont Cosme et Damien les saints protecteurs des médecins, donc des Médicis. Ceux-ci ont sans doute (eux ou un affilié) commissionné ce tableau, fait pour des italiens, sensibles à la précision de la peinture à l'huile.



synthèse

- Ainsi malgré leur thème commun, l'allaitement, les 3 tableaux, bien que réalisés par des peintres contemporains et co-nationaux, ont des sujets et des styles complètement différents.
- Celui de Van Eyck, une Vierge assise, paraît le plus « réaliste », malgré l'incohérence de mesure entre sujet et décor. Celui de Campin est le plus « archaïque », par son décor « tapisserie » inspiré du style gothique. Celui de Rogier mélange les façons de peindre italienne et flamande. C'est le plus « cérébral », transmettant des concepts plus qu'une réalité.



- Chacun des 3 a aussi sa vie propre, comme on va le voir.
- Celui de Campin fait partie d'un diptyque. Celui de Van Eyck a inspiré un de ses élèves, Petrus Christus, et celui de Van der Weyden apporte un peu de peinture italienne dans le contexte flamand.

Panneaux latéraux

- Ces deux tableaux, bien que de taille différente, sont les panneaux latéraux d'un retable dont la partie centrale a disparu. Ils ont donc une correspondance étroite. Ils symbolisent le début et la fin de la vie du Christ : la Vierge à gauche qui tient son fils à un visage jeune, Véronique à droite qui brandit le Suaire, a l'aspect d'une vieille dame.
- Leur structure est semblable, et ils ont de profondes analogies dans leur réalisation.
- Ces deux personnages, malgré leur différence ont une certaine « corporéité », une présence physique qui fait supposer que Campin était sensible à l'art de la sculpture. C'est peut être pour cela qu'il « géométrise » les formes.
- La correspondance entre les deux panneaux joue aussi sur les couleurs: Véronique a une robe rouge sur fond clair, la Vierge avait une robe blanche sur fonds rouge.



Robert Campin, Ste Véronique, 1410, 151x61 cm

- Ici, la valeur du tableau est donnée par l'effet de transparence du voile (St Suaire), où est imprimée l'image du Christ.
- On retrouve aussi dans la longue robe rouge, les « tubes » des plis, caractéristiques de Campin. Le genou gauche pointe sous la robe, grâce à un effet de couleur. Mais on a du mal à percevoir l'anatomie sous cette robe ample : les épaules sont très étroites et la taille très large.
- Le geste de Véronique est gracieux, dans l'esprit du gothique international, style dominant à l'époque. Campin marque la transition entre la représentation « moyenâgeuse » et une plus « moderne », celle de la Renaissance.
- De fait la douleur de la Sainte, qui a vu le martyr du Christ, est à peine esquissée par le froncement des sourcils. Ce « réalisme » est typique de la phase « moderne », par opposition aux schémas plus « stylisés » du gothique international. On va continuer l'exploration du style de Campin avec un autre tableau présent au Städel.



Campin « Le mauvais larron », 1410, 133x92 cm

- Cet autre tableau présent au Städel, au fond doré « byzantin, faisait partie d'un triptyque de la Crucifixion.
- Mais le crucifié est-il le « bon » ou le « mauvais » larron? Il est à la gauche du Christ, donc c'est le mauvais. Pourtant on représente d'habitude celui-ci l'air méchant, hirsute, avec un rictus de souffrance que la mort a figé sur son visage.
- Ici le cadavre a l'air paisible, presque beau. Le physique est sculptural, bien dessiné par le jeu d'ombres. On voit les traces de torture (les liens qui ont entamé la peau). Mais rien de dramatique, qui veut envoyer cet individu en enfer?
- Les deux personnages à ses pieds sont réalistes dans leur physique comme dans leur expression. Ils regardent le cadavre d'un air attentif, comme plongés dans une réflexion, prêts à basculer dans la conversion: l'un porte sa main à son cœur, l'autre le prend par l'épaule.
- Mais ils expriment une émotion très retenue. Dans la peinture flamande les personnages sont souvent impassibles face à la souffrance : d'un point de vue expressif ce sont presque des « mannequins ». C'est surprenant, car la technique, parfaitement maîtrisée, les restitue de façon très réaliste. Ici les visages sont modelés avec beaucoup de finesse et paraissent plutôt vivants. Leurs costumes sont splendides.



Flandre et Italie

Van Eyck



- Le Städel nous permet aussi de comparer la Flandre et l'Italie, car il possède une toile de Fra Angelico, d'une Vierge trônant.
- Comme on l'a déjà dit, La conception flamande à gauche, est toute en détails et en réalisme.
- A droite la florentine s'intéresse à l'élaboration rigoureuse de l'image et de l'espace, sans trop se soucier des détails.
- Mais Fran Angelico unit cette conception à une réalisation « archaïque » mais « poétique », par l'usage de l'or, de couleurs douces et de transitions subtiles, inspirées du gothique international.

Fra Angelico



Fra Angelico « Madone trônant, entourée d'anges »,
1420-30, 38x30 cm

- Fra Giovanni da Fiesole fu un peintre miniaturiste célèbre mais aussi un dignitaire important de l'Église. Il dirigea le couvent des dominicains à Florence. Il ne cherche pas à peindre la réalité, mais la gloire de Dieu.
- On est au Paradis (fond doré, comme le faisaient les byzantins), mais l'architecture symbolique du trône de la Vierge paraît très « réelle », en « 3D », avec son toit hexagonal vu « par en dessous », les marches du piédestal en marbre.
- La disposition des anges en cercle autour de la Vierge, renforce l'impression d'espace.
- Les visages ont une forme particulière, plutôt ovale, avec un dégradé d'ombre subtil et un rehaut sur les joues, par du rose, comme un « fard ». Cela donne aux personnages un air « céleste » et est caractéristique de l'Angelico.
- Les plis du manteau de la Vierge sont amples, « modernes », ceux des anges sont plus étroits et stylisés, « gothiques ».



Autre comparaison: Maître et disciple

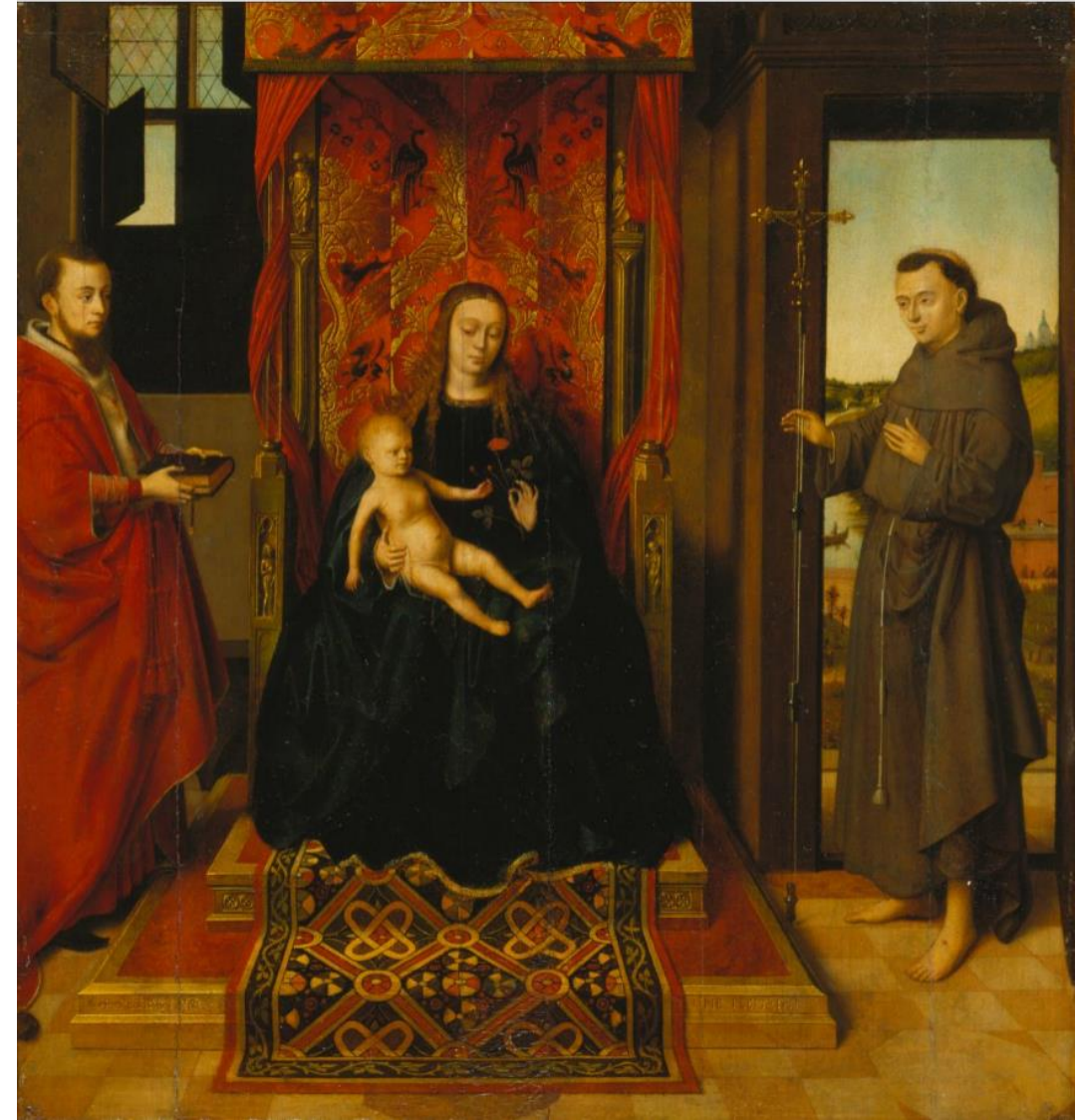
- Petrus Christus ne fut pas un élève de Van Eyck, mais un « suiveur ». Il appartient à la deuxième génération de peintres flamands, avec Van der Goes, Bouts, Memling. Elle a eu du mal pour se démarquer de la première (Campin, Van Eyck, Van der Weyden) celle des fondateurs, les peintres « de génie ».

Van Eyck



- Dans ce tableau du Städel, Petrus Christus reprend le modèle de Van Eyck, mais l'insère dans un décor plus vaste (Van Eyck a lui aussi fait ce genre de tableau, mais en beaucoup plus brillant par le fini, l'éclat, le rendu des détails).
- Ce changement de décor rend la situation plus « réaliste », plus « plausible ». En même temps, on perd l'imédiateté du contact que Van Eyck avait su établir entre le spectateur et l'image qu'il contemple, la Vierge vue de près dans une action intime.

Petrus Christus



Petrus Christus, « Madone et Saints », 1457, 47x45 cm

- Christus n'a pas non plus le brio de Van Eyck dans le rendu des textures. Le splendide brocart derrière la Vierge malgré tout, est un emblème héraldique.
- Dans le détail, Christus ajoute l'anecdote, le paysage à droite, avec son lac et ses pêcheurs, les scènes de la vie des champs. La Vierge tient délicatement un œillet rouge, symbole du futur martyr du Christ. Saint François à droite tient, lui, un crucifix en verre. St Jérôme à gauche, traducteur des Evangiles et un des Pères de l'Eglise, porte un livre.
- La maison flamande où se situe la scène est décrite par sa fenêtre et ses volets en arrière plan à gauche.
- Christus sait construire une perspective: si l'on regarde le dallage devant le tapis et sous les pieds des saints, les bords de l'estrade, tous donnent l'impression de converger vers, si ce n'est un point, du moins une « zone » de fuite. Il en résulte un sentiment de l'espace beaucoup plus précis que dans le cas de Van Eyck.



Portraits à la Renaissance

- On trouve au Städel plusieurs portraits ou tableaux de personnages en buste (des saints). Or la technique du portrait a beaucoup évolué à cette époque.
- Comme le fait remarquer Norbert Schneider (« L'art du Portrait », Taschen), au XVème siècle la formule s'est déclinée en une grande variété de types : en pied, de $\frac{3}{4}$, de profil, collectifs.
- Les flamands (Van der Weyden, Van Eyck) ont joué un rôle important car leur parfaite maîtrise de la peinture à l'huile leur permettait de varier les expressions du visage et du langage corporel. Et en Italie, le plus grand portraitiste de cette période fut sans doute Antonello da Messina, qui avait appris la technique de la peinture à l'huile des flamands.

Mantegna



Mars et Vénus?

- Deux portraits, l'un de Botticelli, l'autre de Mantegna, deux peintres aux antipodes l'un de l'autre, ayant pourtant vécu à la même époque, mais pas au même endroit.
- L'homme est accoudé à une niche « réelle », en marbre, dont on perçoit la profondeur. La perspective est exacte donnée par le livre sur le rebord de l'ouverture.
- La femme est vue de profil, comme dans les portraits gravés sur une médaille, il n'y a pas de fond, pas de perspective. Cette beauté n'existe que par ses traits, les lignes de sa coiffure complexe, et son anatomie soulignée par une robe dont Botticelli a dessiné toutes les fronces.

Botticelli



Mantegna « Saint Marc », 1451, 82x64 cm

- Ce n'est pas, en réalité, un portrait mais une évocation de St Marc. Ce tableau est plein de trouvailles et de maladresses, certains en font une œuvre d'atelier, d'autres un travail de jeunesse.
- Par exemple, le pouce est bien trop gros par rapport aux autres doigts. D'autre part, au dessus de ses cheveux, une zone brune est insérée dans l'auréole. En fait il s'agit de l'ombre de la chevelure que le peintre a voulu représenter, mais l'usure ou des restaurations intempestives ont créé cette zone brunâtre.
- Autre maladresse, la concavité de la voûte en perspective, semble avoir été reprise (repentir).
- Mais les beaux détails abondent aussi. Outre le livre en perspective, les broderies du vêtement de St Marc sont finement peintes, ainsi que la guirlande de fruits au dessus de sa tête, ou le marbre des murs.



Botticelli « Portrait de Simonetta Vespucci », 1480, 81x54 cm

- L'amante morte jeune de Julien de Médicis, est représentée comme une nymphe, dans toute sa beauté. La coiffure très sophistiquée est rendue avec beaucoup de soin. La finesse des détails montre que Botticelli ne s'inscrit pas dans la tendance florentine dominante, mais se rapproche plutôt de la précision flamande. Le camée ci-dessous aurait appartenu aux Médicis, ce qui valide l'identification du modèle.
- Mais cette beauté idéalisée est aussi en lien avec le courant néo-platonicien en vigueur chez les intellectuels florentins de l'époque. Botticelli, contrairement aux flamands, ne cherche pas à reproduire l'exakte réalité, avec toutes ses imperfections, mais une sorte de beau idéal.



Agnolo Bronzino (?) « Femme à la robe rouge », 1532, 91x70 cm

- On attribue ce portrait non signé à Pontormo ou à son élève Bronzino. En faveur de ce dernier, l'attitude froide, distinguée, impassible de cette noble personne, qui pose devant une « niche » la mettant en valeur comme une statue antique. Le bras reposant sur l'accoudoir du fauteuil sert de « barrière » entre le spectateur et le modèle.
- Les contrastes de couleur entre le rouge éclatant de la robe, le vert (clair) du fauteuil et le bleu (foncé) de la manche, ressortent sur le fonds gris.
- La chemise blanche met en valeur le collier et le rouge de la robe.
- Le cou est trop long (coquetterie maniériste), mais la coiffure est savante. Le visage est régulier et le regard déterminé.
- Le petit chien et le chapelet attestent des vertus « morales » du modèle: piété, bonté, fidélité.



Hans Holbein le Jeune: « Simon de Cornouaille », 1540, 31x32 cm

- Ce jeune homme est un « homme à marier ». En témoignent l'œillet qu'il tient entre ses doigts et le camée sur son chapeau (où l'on devine l'accouplement de Leda avec Jupiter sous les traits d'un cygne).
- L'homme est représenté de profil comme dans les médaillons romains: l'antiquité arrive en Angleterre au XVIème siècle comme elle a pénétré l'Italie au XVème.
- Cet homme est « noble » ses habits sont distingués. Le portrait se veut le plus avantageux possible. Les traits sont réguliers, la peau est lisse, la barbe bien taillée.
- Mais la représentation de profil gomme tout l'aspect psychologique du personnage, et c'est dommage.



Conclusion

- Ce premier parcours parmi les chefs d'œuvre du Städel (après la visite des peintures de paysage hollandaises) permet de se faire une bonne idée de la peinture flamande de la Renaissance, grâce à la très belle collection du musée.
- Cette peinture est moins connue que la peinture italienne de la même époque, parce que le nombre d'œuvres conservées est bien moindre, mais aussi parce que la promotion de cette peinture a été moins efficace.
- La peinture italienne crée une continuité avec l'Antiquité et bénéficie indirectement de son prestige, tandis que la peinture flamande accompagne l'éveil d'un monde qui commence à naître à la fin du Moyen Âge, mais qui ne prendra véritablement son essor qu'au XVIIème (Hollande) ou au XVIIIème siècle (Angleterre, puis France), le monde bourgeois. Au XVème siècle, il est encore au second plan