

5 2701



ENTRE
INGEV.

Dirk Bouts

(ca. 1410-1475)

een Vlaams primitief te Leuven

Tentoonstellingscatalogus

Redactie: Maurits Smeyers
Met medewerking van Katharina Smeyers

Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven
(19 september - 6 december 1998)

Uitgeverij Peeters Leuven 1998

Fleurs de vanité et jardins de paradis

Polysémie du "langage des fleurs" chez Bouts

Dominique VANWIJNSBERGHE

'Claruit inventor in describendo rure' (Molanus)

Pourquoi donc Molanus choisit-il en 1570 de caractériser l'oeuvre de Bouts en voyant en lui 'un innovateur dans la description de la campagne'? Une appréciation qui n'a pas manqué d'étonner plus d'un spécialiste. Friedländer par exemple, faisait remarquer à juste titre que le peintre louvaniste ne semblait pas plus avancé sur ce terrain que ses prédécesseurs et contemporains¹. Et pourtant, l'oeuvre de Bouts compte plusieurs morceaux de bravoure paysagiste qui ont suscité l'admiration, à commencer par celle des Romantiques allemands. Ceux-ci s'extasièrent notamment devant le soleil couchant de la *Perle de Brabant* (voir cat. 119) conservée à Munich, un tableau qui inspira un quatrain à Goethe².

Mais il s'agit là d'une exception. Dans la plupart des cas, les personnages évoluent sur des pelouses uniformes, à l'herbe rase, quand elle n'a pas cédé la place à des étendues de terre battue, que scandent quelques rares chemins rocailleux. Les herbes sont clairsemées et, à l'image du paysage, la végétation porte la marque d'une remarquable austérité. La plupart du temps elle est réduite à quelques feuillages, voire à quelques graminées desséchées. Les quelques fleurs que l'on distingue sont des espèces extrêmement communes. Il s'agit généralement de fleurs des champs, basses ou rampantes, peu chargées symboliquement. Traitées avec modestie et dans des couleurs remarquablement neutres, elles passent presque inaperçues. Quant à celles qui auraient pu être peintes avec le brio réaliste que l'on reconnaît chez Van Eyck ou Van der Goes, elles sont généralement amputées de leurs capitules pour n'être suggérées que par quelques feuilles. C'est ainsi que dans le *Paradis* de Lille (voir cat. 234), on devine la présence d'un plant de chélidoine ou de pissenlit. Bref, comme le faisait à juste titre remarquer R. Koch, Dirk Bouts semble en définitive s'être intéressé très peu à la représentation des fleurs³.

Valentin Denis a voulu voir dans cette austérité du paysage et de la végétation l'expression délibérée d'un peintre profondément influencé par la doctrine ascétique de la Dévotion moderne, un mouvement de réforme initié vers la fin du XIV^e siècle dans les Pays-Bas du nord, en réaction à un certain formalisme religieux⁴. L'hypothèse est séduisante, même si elle n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes de méthode⁵. Selon Denis, l'artiste n'aurait représenté des fleurs que pour agrémenter discrètement ses compositions, ou bien quand des nécessités iconographiques l'exigeaient. Un bel exemple est donné par l'*Ecce Agnus Dei* de Munich (voir cat. 120), qui oppose deux mondes: d'un côté, le Christ qui s'avance dans une étendue désertique; de l'autre, le donateur en prière présenté par Jean-Baptiste et agenouillé sur une pelouse verdoyante où s'aperçoivent quelques plantes isolées. D'un côté la voie du Christ, austère et exigeante; de l'autre les plaisirs et la vanité du monde d'ici-bas, symbolisés par le gazon fleuri. Les deux sphères sont clairement séparées par le Jourdain, c'est-à-dire en somme par la conversion du baptême⁶. Si l'on suit ce modèle interprétatif, la végétation fonctionne globalement, comme un tout, elle n'est pas réductible à la somme des éventuelles significations symboliques attachées à chacun de ses éléments constitutifs, en l'occurrence à des espèces spécifiques de plantes. Dans le cas présent, on serait d'ailleurs bien en peine de reconstruire un réseau cohérent de significations. Certes, l'entreprise est parfaitement envisageable, mais elle n'aboutirait

probablement qu'au prix d'une "trigger-happy iconology" aussi peu convaincante qu'elle serait vainement érudite⁷.

Si indéniablement, chez certains Primitifs flamands comme Van der Goes⁸, ou dans certains contextes iconographiques précis – la thématique mariale ou christologique par exemple –, il est possible de reconstruire un système de signes, de mettre à jour un code et donc de légitimer l'existence d'un véritable 'langage des fleurs', chez Dirk Bouts, par contre, l'utilisation de motifs floraux paraît nettement plus aléatoire, liée au contexte d'utilisation et en définitive polysémique⁹. Nous nous attacherons, pour illustrer ce point de vue, à ce qui reste à la fois l'un des plus beaux paysages de l'artiste et l'une de ses plus merveilleuses compositions végétales: le *Paradis* du Musée de Lille (voir cat. 234).



Ill. 1. – Hubert et Jan Van Eyck, *L'Agneau mystique (détail de la flore)*, Gand, 1432. – Gand, Cathédrale Saint-Bavon.

Le thème est loin d'être neuf. Il appartient à une longue et solide tradition¹⁰. Les premiers pères de l'église grecque, comme saint Basile (†379) donnent des descriptions détaillées du paradis terrestre. Ce faisant, ils christianisent des mythes antiques, comme ceux de l'âge d'or, des Champs Elysées ou des Iles Fortunées. Le thème du paradis terrestre sera traité par tous les grands écrivains chrétiens, de Tertullien (†222) à Vincent de Beauvais (†1264), et sera répété encore, pour se limiter à nos régions, dans le *Spieghel Historiael* de Jacob van Maerlant (vers 1282-1290) ou le *Leken Spieghel* de Jan van Boendale (vers 1325-1330). Les descriptions du Paradis sont construites autour d'invariants: il s'agit d'une prairie toujours verdoyante, couverte de fleurs et d'arbres, aux odeurs enivrantes et au climat printanier. D'une fontaine située en son centre jaillissent les quatre fleuves du paradis. Le sol est jonché de pierres précieuses. Certains auteurs donnent plus de précisions sur la flore qui y pousse. Dans son *Speculum Ecclesiae*, par exemple, Honorius d'Autun, suivant en cela la hiérarchie céleste, y situera le narcisse (symbole de la foi des patriarches), la violette (l'humilité des moines), la rose blanche (la patience des martyrs), le crocus (la sagesse des confesseurs), le lys (la chasteté des vierges), la vigne (apôtres) et toutes les espèces de fleurs, dont l'odeur rappelle l'assemblée des saints et leurs vertus¹¹. La tradition picturale s'empare de ces motifs pour les représenter de façon très ostensible dans les jardins de paradis et ce, dès les premiers siècles de l'histoire du christianisme. Le thème se rarifiera par la suite, mais le quinzième siècle italien produira encore de belles images du jardin idyllique, souvent dans le contexte du Jugement dernier, comme celle de Zanobbi Strozzi (Musée de San Marco à Florence) ou de Giovanni di Paolo (Sienne, Pinacoteca Nazionale). Dans les deux cas, les principales plantes de paradis sont représentées. Plus près de Louvain, Jan van Eyck donne aussi, dans son *Agneau mystique* (1432) (ill. 1) une superbe représentation des fleurs de paradis, d'un réalisme inégalé¹². On retrouve cette flore, mais avec une accentuation mariale prononcée, dans le *Jardin de paradis* de Francfort (vers 1420) (Städelsches Kunstinstitut) (ill. 2)¹³. Ici, le réalisme de la représentation a cédé la place à une évocation presque abstraite des symboles mariaux. De toute évidence, c'est la valeur signifiante des fleurs et plantes qui prime, mais elle est noyée dans une orgie colorée qui fascine le regard.



Ill. 2. – *Le Jardin de Paradis*, Région du Rhin supérieur, vers 1420. – Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut.

Bouts s'écarte assez radicalement de ces modèles pour renouer avec une autre tradition. Il opère une sorte de 'retour aux sources'. Car si dans le panneau de Lille, la végétation est relativement luxuriante par rapport aux autres compositions de l'artiste, par contre elle fait pâle figure quand on la compare aux quelques exemples cités plus haut. Peu de plantes et aucun arbre de paradis ne sont ici représentés. On chercherait en vain des orangers, des lys ou des crocus. Même une plante omniprésente comme la rose ne trouve pas grâce auprès du peintre louvaniste. Pas de pins non plus, ni de cèdres, symboles d'immortalité. C'est une forêt de feuillus qui couvre l'arrière-plan du tableau. Seules quelques violettes montrent timidement la tête, mais leur présence est tellement discrète qu'on pourrait se demander si l'artiste n'a pas voulu accentuer ainsi la signification traditionnelle de la fleur comme symbole de modestie. Il y a bien aussi un plant de fraisier, mais il faut de bons yeux pour le voir. Pour le reste, le peintre a représenté des plantes qui n'ont pas de signification traditionnelle dans le contexte du paradis, comme la renoncule, la pâquerette, le pissenlit, la chélidoine, la moutarde ou l'alliaire, la potentille et peut-être le plantain.

Le seul fil conducteur semble en définitive être le fait qu'il s'agit de fleurs des champs et que le paradis est situé dans une immense prairie. Et c'est en cela que Bouts renoue avec une tradition dérivée du *locus amoenus*, le 'lieu de plaisance' antique, qui inspirera les premiers auteurs chrétiens dans leur description du paradis et restera pendant tout le Moyen Age un lieu commun littéraire¹⁴. *Li roumans de Cléomadès* d'Adenet le Roi (deuxième moitié du XIIIe siècle) en donne un bon exemple. L'un des personnages s'arrête dans un lieu *bel et plaisant*:

*Une fontenelle sourdant
Trouva sous l'arbre en l'pré.
Flouretes avoit grant plenté
El pré, et amont et aval*¹⁵.

Dans la même veine, un grand nombre de descriptions mettront l'accent sur des caractéristiques beaucoup plus générales du paradis, sans s'attarder sur une description détaillée. Dans le *Purgatoire de saint Patrick* (vers 1179-1181), le chevalier Owein, mené au paradis, est d'abord saisi par la merveilleuse odeur du lieu, qui le libère de toutes ses souffrances. Il décrit ensuite sa vision:

*Si cum uns prez fu cist païs,
de flurs et d'arbres plenteïs;
herbes i out de bone odur
e gentiz fruiz de grant valor*¹⁶.

La *Vision du chevalier Tondal* (1149) suit le même canvas (ill. 3):

*Ils veirent un champ tout vert et pourplanté de moult beaux arbres, lequel estoit moult bel et souef flairant. Et grant plenté de fleurs moult delitables croissoient parmi celle verdure ouquel avoit tant de ames que nulz vivant ne le pourroit nombrer (...) Il y avoit ou my lieu une fontaine d'eau visve moult delicieuse*¹⁷.

Dans les deux cas, c'est la même image du pré qui est utilisée. Selon la tradition, le paradis est une prairie toujours verte, une idée exprimée dans le panneau de Lille par la représentation de plantes poussant à différentes périodes de l'année. Bouts suggère ainsi ingénieusement l'idée d'un printemps éternel. La couleur verte a également une fonction symbolique. Selon Hugues de Saint-Victor, elle est un signe de renaissance et de vie éternelle¹⁸. C'est probablement cet accent délibéré mis sur la représentation du paradis comme une immense prairie qui explique le peu d'intérêt porté à la représentation des capitules fleuris, au profit des feuillages. Il faut aussi faire remarquer

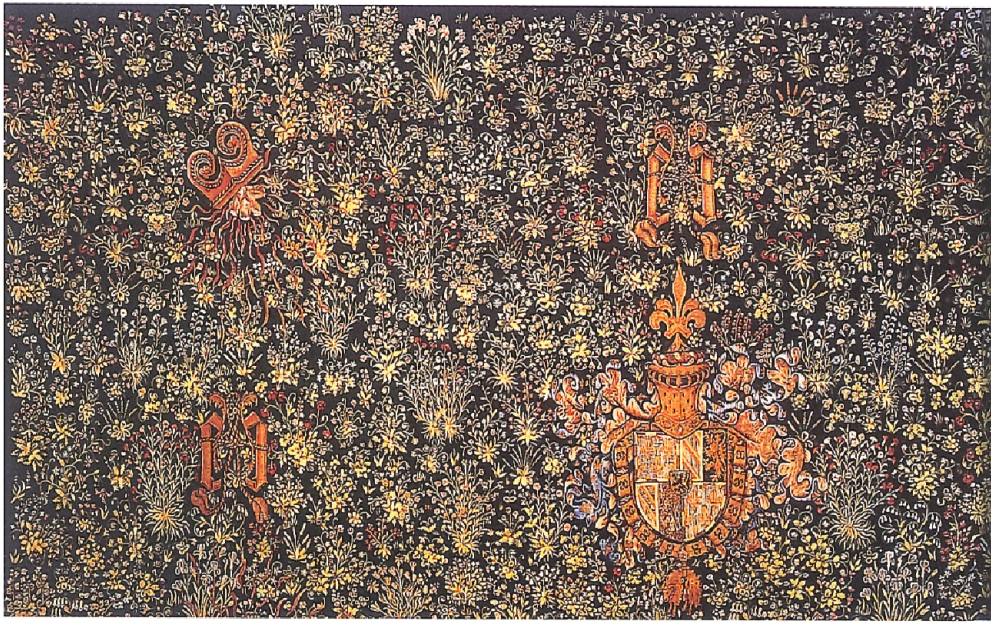
Ill. 3. – Simon Marmion, *Le chevalier Tondal mené au paradis*, miniature des *Visions du chevalier Tondal*, Gand-Valenciennes, 1474. – Los Angeles, J.P. Getty Museum, MS 30, fol. 34v.



que Bouts n'a pas représenté de plantes odoriférantes, alors que les parfums sont d'une importance capitale dans les descriptions du paradis et que les allusions picturales y sont fréquentes¹⁹.

Le peu d'importance accordée à la représentation individualisée des plantes et fleurs chez Bouts se marque encore de deux façons. Il y a tout d'abord le caractère générique de certaines représentations: certaines fleurs n'ont pas d'équivalent dans la réalité, il s'agit de constructions abstraites, d'hybrides, de croisements fantaisistes, nullement réalistes – sinon dans leur facture²⁰. Dans le *Paradis* de Lille, le pied de 'plantain' peint bien évidence entre les jambes du personnage masculin de droite en offre un bel exemple. Si les feuilles ressemblent à celles du plantain lancéolé, la fleur par contre ne peut être identifiée. On soulignera en second lieu que, dans leur principe de présentation, les plantes apparaissent comme des motifs isolés, superposés, cumulés sur la surface du tableau à la façon de certaines tapisseries aux mille fleurs, sans rendu perspectif, et en dépit de tout illusionnisme spatial (ill. 4). Ces deux observations suggèrent que, selon toute probabilité, la végétation avait, chez Bouts, un effet avant tout décoratif ou encore que sa fonction évocatrice primait toute espèce de symbolique individuelle.

On s'en persuadera en examinant pour terminer le volet gauche de la *Perle de Brabant* conservé à Munich (cat. 119). Ce panneau représente saint Jean-Baptiste dans une pelouse qui évoque exactement celle du *Paradis* de Lille et a été considérée comme une allusion directe au paradis terrestre²¹. La pelouse est recouverte des mêmes espèces de fleurs, suggérées comme à Lille par leur feuillage (plantain, chélidoine, renoncule, pissenlit, etc.) Un seul détail diffère: une plante à fleur se détache nettement de l'ensemble et se dresse aux côtés du saint. Il s'agit d'un grand lys blanc, symbole des confesseurs et qui ne peut donc s'appliquer à Jean-Baptiste lui-même. La présence de la fleur s'explique probablement par référence à l'Adoration des Mages qui occupe le panneau central du triptyque. Jean-Baptiste annonce la venue de l'agneau, le rachat du péché originel par le Christ. Il est entouré de symboles mariaux qui font référence à la naissance virginale de Jésus: la source, à l'avant-plan évoque Marie, dont la chasteté est symbolisée par le lys blanc. La place prédominante occupée par le lys montre bien que, lorsque Bouts utilisait une forme de symbolisme floral, il donnait



Ill. 4. – Jehan Le Haze, *Tapisserie aux mille fleurs de Philippe le Bon*, Bruxelles, 1466-67. – Berne, Musée historique.

des indications visuelles très claires au spectateur. On aurait donc tort de croire que le peintre louvaniste a méthodiquement appliqué une forme de 'disguised floral symbolism'. En appliquer systématiquement les principes d'analyse pourrait mener à terme à une sur-interprétation de l'oeuvre²².

En résumé, il semble difficile de parler, au sujet de la représentation des plantes et fleurs chez Bouts, d'un système codifié de signes. Certes, le peintre utilise à l'occasion une symbolique conventionnelle, extrêmement traditionnelle. Mais de toute évidence, les rares plantes qui figurent isolées à l'avant-plan de ses compositions ou en plus grand nombre dans les paysages ont une autre fonction, qu'elle soit décorative, évocatrice ou générique. Dans ce dernier cas, les plantes et fleurs fonctionnent globalement, dans un contexte précis, susceptible de recouvrir des significations diverses et même contradictoires. Tantôt elles peuvent évoquer la vanité de ce bas monde, tantôt les délices de l'âge d'or retrouvé.

- 1 M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 3. *Dieric Bouts and Joos van Gent*, Leyde-Bruxelles, 1968, p. 30.
- 2 S. SULZBERGER, *La réhabilitation des Primitifs flamands, 1802-1867* (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires in-8°, t. 12, fasc. 3), Bruxelles, 1961, p. 129.
- 3 R.A. KOCH, *Flower Symbolism in the Portinari Altar*, dans *The Art Bulletin*, 16, 1964, p. 71.
- 4 V. DENIS, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1957, p. 28 ss.
- 5 J. MARROW, *Dutch Illumination and the "Devotio Moderna"*, dans *Medium Evum*, 42, 1973, p. 250-258. Il montrait l'inadéquation de la thèse de L.M.J. Delaissé qui liait une certaine "authenticité" de la miniature hollandaise à l'influence de la Dévotion moderne. Le principal problème de ce type d'argument est qu'il fait appel en dernière instance à un "Zeitgeist" sans consistance aucune. Des généralisations très larges sont nécessaires pour faire correspondre des phénomènes qui appartiennent en définitive à des sphères totalement distinctes.
- 6 V. DENIS, *o.c.*, p. 29.
- 7 L'expression d'"iconologie prête à tirer pour un rien" est de J. Held. Voir la recension d'E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953, dans *The Art Bulletin*, 37, 1955, p. 212.
- 8 Voir à ce sujet l'article de R. Koch, cité plus haut.
- 9 Pour un aperçu général des sources et des problèmes méthodologiques posés par le symbolisme floral, voir D. SCHMIDTKE, art. *Pflanzensymbolik*, V. *In der Geschichte des Christentums*, dans *Theologische Realenzyklopädie*, 26, 1996, Berlin-New York, p. 419-429. Nous remercions Baudouin Van den Abeele de nous avoir fait connaître cette contribution.
- 10 Sur la tradition littéraire, voir J. DELUMEAU, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, 1992, p. 11-35.
- 11 *Patrologia Latina*, éd. J.-P. MIGNÉ, 172, col. 1018. Cité par M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence, 1977, p. 291.
- 12 Une description des fleurs du panneau a été donnée par L. HAUMAN, *Etude de la végétation*, dans P. COREMANS et al., *L'Agneau Mystique au laboratoire (Les Primitifs flamands. 3. Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 2)*, Anvers, 1953, p. 123-125.
- 13 Voir E. WOLFFHARDT, *Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter "Paradiesgärtleins"*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 8, 1954, p. 177-184.
- 14 Sur ce thème, voir D. THOSS, *Studien zum locus amoenus im Mittelalter (Wiener romanistische Arbeiten, 10)*, Vienne-Stuttgart, 1972.
- 15 *Id.*, *o.c.*, p. 77.
- 16 *Saint Patrick's Purgatory. A Poem by Marie de France*, éd. M.J. CURLEY, Binghampton-New York, 1993, p. 134.
- 17 Edition en facsimilé de la traduction en moyen français dans *The Visions of Tondal from the Library of Margaret of York*, éd. T. KREN et R. WIECK, Malibu, 1990, p. 54-55.
- 18 S. LANDSBERG, *The Medieval Garden*, New York, 1996, p. 36.
- 19 Voir R. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam-Philadelphie, 1994, p. 1-15.
- 20 Ces hybrides se retrouvent également chez Van Eyck, comme l'a montré K. VAN ASSCHE, *Planten bij Van Eyck*, dans *Monumenten en Landschappen*, 15, 1996, p. 8-25. L'auteur met bien en évidence le fait que ces représentations sont probablement le résultat d'une perception du réel différente de la nôtre, le Moyen Age ne connaissant pas nos systèmes de détermination et de classification typologique du règne végétal. Par ailleurs, la terminologie était à l'époque très vague et un même terme pouvait recouvrir des espèces que l'on distingue radicalement à l'heure actuelle. Par conséquent, toute tentative d'interprétation symbolique doit rester consciente de ces limites.
- 21 Voir *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, Munich, 1983, p. 90-92.
- 22 K. VAN ASSCHE, *art. cit.*, p. 22, souligne bien le fait qu'un consensus symbolique a probablement existé autour de certaines espèces, notamment dans des contextes précis comme la thématique mariale. L'auteur a tenté d'exprimer statistiquement ce consensus.