

G 4347



L'art flamand et hollandais

INGEV.

Le siècle des Primitifs

1380-1520

Sous la direction de
Christian Heck

avec la collaboration de

Anna Bergmans
Thomas Coomans
Robert Didier
James H. Marrow
Ludovic Nys
Cyriel Stroo
Yvette Vanden Bemden
Stéphane Vandenberghe
Dominique Vanwijnsberghe
Laura Weigert

PRINCIPAUX SITES

par

Thomas Coomans,
avec la collaboration de Krista De Jonge,
Piet Geleyns et Markus Hörsch

CITADELLES

&

MAZENOD

MAÎTRES ET CHEFS-D'ŒUVRE

par Cyriel Stroo et Dominique Vanwijnsberghe

MELCHIOR BROEDERLAM ET L'ART PRÉ-EYCKIEN : L'HEUREUX MARIAGE DE L'ANCIEN ET DU MODERNE

MELCHIOR BROEDERLAM naît vers 1350 à Ypres, une ville flamande qui doit sa prospérité à l'industrie lainière. Si l'on ignore tout de sa formation, on présume qu'il a baigné dans un milieu empreint d'une solide tradition picturale. Il apparaît comme l'un des précurseurs majeurs de l'*ars nova* des « Primitifs flamands », une figure clé des origines de leur art.

Broederlam est peintre de cour pour Louis de Mâle, comte de Flandre, d'avril 1381 à janvier 1384. Il entre ensuite au service du duc de Bourgogne Philippe le Hardi et y demeure jusqu'au décès de ce dernier, en 1404. On trouve trace de ses activités jusqu'en 1411, date probable de sa mort.

Les comptes ducaux témoignent de divers paiements effectués en faveur de l'artiste pour la décoration d'un grand nombre d'étendards, bannières, écussons et harnais. La relation d'une visite de Philippe le Hardi à l'atelier du peintre, à Ypres, indique qu'il exerce ces activités décoratives avec la collaboration d'apprentis. En 1407, il exécute les portraits du duc de Bourgogne et de son épouse, Marguerite de Mâle, sur les murs de la chapelle des comtes de Flandre en l'église Notre-Dame de Courtrai. Broederlam réside quelques années au château de Hesdin, où il exécute également des peintures murales. Diverses commandes ducales lui valent des séjours à Lille, Paris et Dijon, lieux de rencontre avec des artistes éminents. Par ailleurs, il est aussi actif dans les centres artistiques prospères de Bruges et de Gand.

Le nom de l'artiste yprois reste étroitement associé à celui de Jacques de Baerze, sculpteur de Termonde et auteur de deux retables commandés par Philippe le Hardi pour la chartreuse de Champmol en 1390-1391. Entre 1393 et 1399, Broederlam exécute la polychromie du *Retable de la Crucifixion*, également appelé *Retable de la Passion*, et du *Retable des saints et martyrs* (le premier est le seul dont on conserve l'ensemble). Il orne les volets de scènes de la vie de la Vierge : à gauche, l'*Annonciation* et la *Visitation*, à droite, *La Présentation au Temple* et *La Fuite en Égypte*.

146-151

ANONYME DES PAYS-BAS
MÉRIDIONAUX :

QUADRIPTYQUE D'ANVERS-
BALTIMORE.

Feuille d'or et tempera sur bois.
Vers 1400.

146 et 148

Annonciation et Crucifixion.

Chaque panneau :

38 x 26,5 cm.

Baltimore, Walters Art
Gallery.

147 et 149

Nativité et Résurrection.

Chaque panneau :

37,6 x 26,2 cm.

Anvers, Museum Mayer
van den Bergh.

150

*Saint Christophe (revers de
la Résurrection).* Anvers, *idem.*

151

*Le Baptême du Christ
(revers de l'Annonciation).*

Baltimore, *idem.*



146
147



148





152
MELCHIOR BROEDERLAM:
ANNONCIATION ET VISITATION;
PRÉSENTATION AU TEMPLE ET
FUITE EN ÉGYPTE.

*Volets extérieurs du Retable de
la Passion de Jacques de Baerze,
commandé par Philippe le Hardi
pour la chartreuse de Champmol
en 1390-1391.*

*Huile sur bois.
Chaque volet : 165 x 125 cm.
Entre 1393 et 1399.
Dijon, musée des Beaux-Arts.*

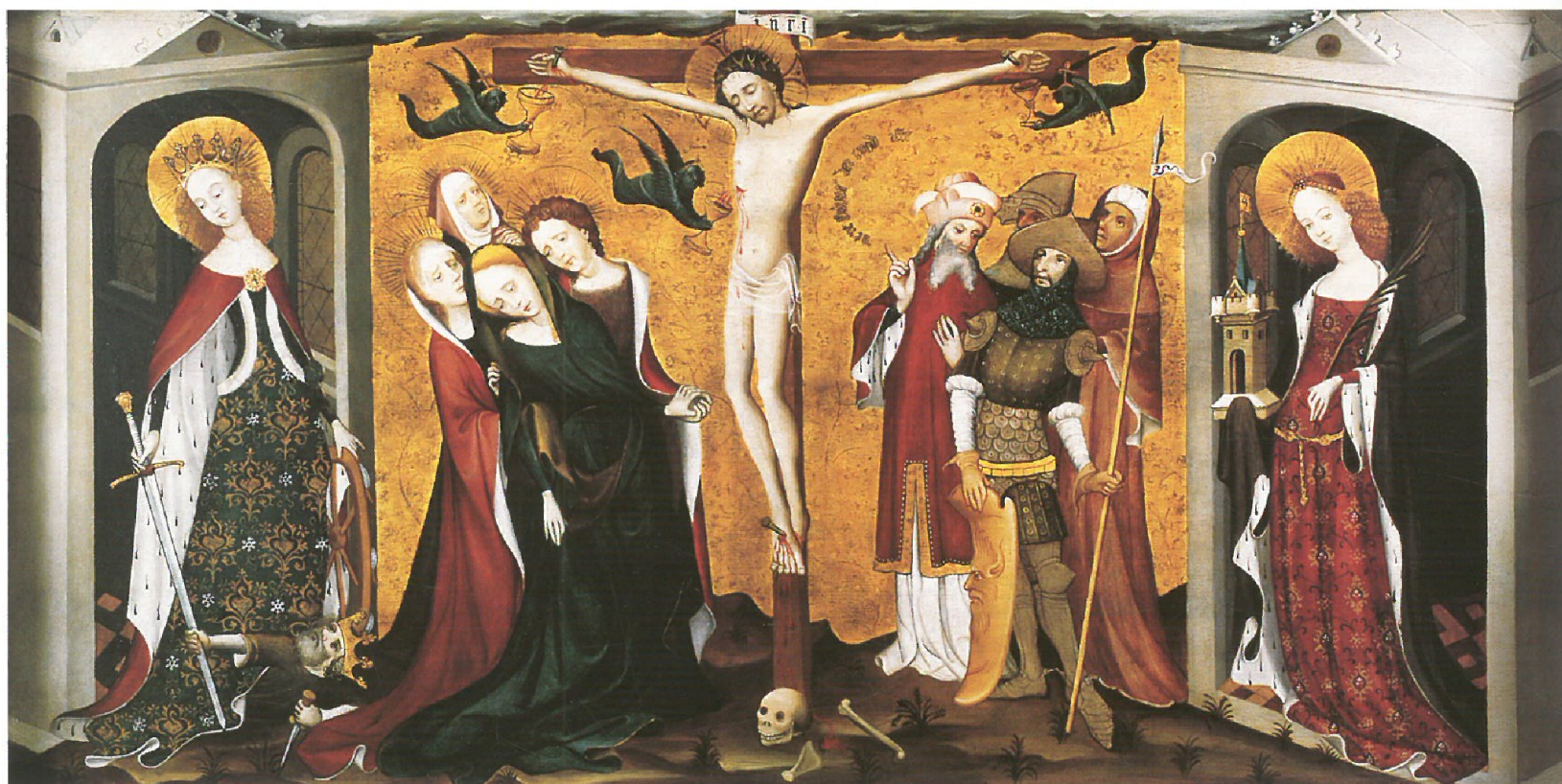


149
150



151





153
 ANONYME DES PAYS-BAS
 MÉRIDIONAUX :
 CALVAIRE DES TANNEURS.
 Huile sur bois.
 70,5 x 141 cm.
 1390-1400.
 Bruges, cathédrale
 Saint-Sauveur.

Le style de Broederlam se caractérise par une technique picturale extrêmement raffinée, son réalisme anecdotique, sa fidélité dans le rendu des détails et son intégration des figures dans l'espace. Il offre ainsi une synthèse du style traditionnel et du naturalisme nouveau. Volume, espace, sens de la profondeur et de la plasticité rythment le réseau sous-jacent des lignes et de la calligraphie élégante de son écriture. De nouvelles conceptions touchant la composition, l'iconographie et la technique enrichissent le substrat des tendances traditionnelles. La présence du fond d'or agrémenté de fins motifs décoratifs au poinçon est révélatrice de cette évolution. Cette technique, empruntée à l'orfèvrerie, disparaîtra totalement de la peinture de ces régions durant les décennies suivantes.

La conception picturale novatrice de Broederlam se retrouve dans l'ensemble des Pays-Bas méridionaux. Pourtant, les rares œuvres que nous conservons sont encore trop peu étudiées, et cette production locale demeure largement méconnue.

fig. 146-151

Le *Quadriptyque d'Anvers-Baltimore*, constitué de quatre panneaux datant de 1400 environ, a souvent été attribué indûment à Broederlam. Sa réalisation est néanmoins inconcevable sans l'influence du maître yprois : on y retrouve son style, sa technique et le fond d'or décoratif. Les mêmes rinceaux souples, finement poinçonnés, apparaissent en arrière-plan et l'artiste démontre sa maîtrise dans le rendu réaliste des beaux tissus, comme le somptueux drap de brocart sur lequel repose la Vierge de la *Nativité* ou la soierie italienne décorée d'un motif floral de la *Résurrection*. Par ailleurs, certains accents rappellent l'art des frères de Limbourg et de Jean Malouel, talentueux et novateurs artistes de Gueldre qui seront amenés par les souverains à travailler en France. Ce quadriptyque pourrait, du reste, émaner d'une commande de Philippe le Hardi.

fig. 435

Le *Retable-tourelle avec le cycle de l'Enfance du Christ* fut sans doute également réalisé dans l'entourage de Broederlam. C'est ici l'attention au volume des corps et des objets dans l'espace qui domine. La gamme chromatique limitée, principalement constituée de bleu et de rouge, est utilisée avec subtilité dans les gradations et variations de tons. Les rehauts blancs et les contours linéaires accentués rendent l'impression de volume. Sur cette tendance réaliste se greffe un plus grand illusionnisme spatial. L'espace tridimensionnel découle également du compartimentage des scènes, découpées par l'encadrement. L'exécution picturale est un peu plus robuste, moins souple et élégante que chez Broederlam. En revanche, l'expression dramatique gagne en intensité, en particulier dans *Le Massacre des Innocents* et *La Fuite en Égypte*. Les attitudes et les gestes traduisent d'une façon nouvelle psychologie et émotion : ils témoignent d'un vaste éventail de sentiments, de la tendresse et la bonté à l'angoisse et l'autorité, en passant par le chagrin et la colère. Le peintre semble connaître parfaitement

l'art des maîtres des Pays-Bas méridionaux actifs dans les cours de Paris et Dijon entre 1380 et 1400. Outre Melchior Broederlam, citons parmi ceux-ci Claus Sluter, André Beauneveu, le Maître du Parement de Narbonne et Jacquemart de Hesdin.

Le *Diplyque Carrand*, exécuté vers 1390-1400, présente certaines affinités avec le *Retable-tourelle*. L'expression des visages – telle l'attitude dramatique de la Vierge dans la *Crucifixion* –, la palette des couleurs, le drapé des vêtements, le modelé rendu par les nuances chromatiques et le type de visages sont identiques dans les deux œuvres. Mais la richesse décorative des costumes s'apparente davantage au *Quadriptyque d'Anvers-Baltimore*.

Le *Calvaire des Tanneurs* (1390-1400) constitue un maillon important dans cet enchaînement d'influences réciproques et d'impulsions novatrices. Malgré un style encore traditionnel – des figures élancées adoptant des poses élégamment stylisées –, une nouvelle intensité d'émotion apparaît ici dans l'expression réaliste de la douleur de Marie et les réactions manifestées autour de la scène tragique de la crucifixion.

fig. 153

Le *Triptyque Norfolk* (1415-1420), d'une grande qualité et d'un extrême raffinement, appartient au même courant, bien qu'un peu plus éloigné de l'influence de Broederlam. La présence de l'effigie des saints évêques Servais, Lambert et Martin laisse à penser que l'œuvre fut exécutée dans la région mosane, où le même courant de renouveau artistique faisait son apparition.

fig. 439-440

Ces œuvres anonymes témoignent toutes d'un solide enracinement dans les traditions locales et d'un savoir-faire technique n'excluant pas l'expérimentation. L'attention est désormais centrée sur l'homme au sein de son environnement. C'est à partir de ces observations que les générations suivantes continueront à bâtir leur art pour le porter à son épanouissement. Avec une vingtaine d'autres, ces œuvres témoignent de la production picturale annonciatrice de la peinture exceptionnelle des « Primitifs flamands ».

ALORS QUE, pour la peinture de chevalet, différents foyers semblent avoir contribué à l'émergence de l'*ars nova* en Flandre – d'Ypres à la région mosane –, la ville de Bruges est assurément le centre du renouveau qui se fait jour vers 1400 dans le domaine de l'enluminure. Un nombre impressionnant de manuscrits est parvenu jusqu'à nous, témoignant de l'activité florissante des artisans du livre dans la « Venise du Nord ». On y produit des textes en tout genre, avec une nette prédominance des livres d'heures, ces recueils de prières et d'offices qui sont les « *best-sellers* » de la fin du Moyen Âge. Très prisés en Flandre, ils trouvent aussi à s'exporter dans toute l'Europe, sans doute en raison de l'importance de Bruges, plaque tournante du commerce international, ville où toutes les grandes nations possèdent des comptoirs.

L'intérêt pour le réel, qui refait surface dans la peinture à la fin du XIV^e siècle, s'observe au même moment dans l'art de l'enluminure. À l'idéalisme du gothique international, qui se traduisait par un raffinement parfois excessif des formes, se substitue une vision nouvelle, inspirée de l'observation directe du concret. Sur un substrat qui reste foncièrement courtois, se greffent désormais des motifs anecdotiques, caricaturaux, souvent franchement laids, voire triviaux ou macabres. Les émotions sont exprimées avec beaucoup de conviction. Cette sensibilité nouvelle à l'individuel, à l'accident, au concret correspond à l'adoption de techniques propres à la véhiculer : la facture se fait plus spontanée, le trait plus rapide, la palette mélangée, souvent dissonante. Le modelé est obtenu par un travail dans la pâte, qui ne craint pas de s'exhiber. Le résultat témoigne souvent d'une certaine rudesse, dans laquelle d'aucuns ont voulu reconnaître l'un des traits distinctifs du génie flamand.

Le *Liber astrologiae* de New York constitue un superbe exemple de cette spontanéité retrouvée. Offert en juin 1403 au duc Jean de Berry par Lubert Hautscilt, abbé de l'Eeckhout à Bruges, ce traité d'astrologie est conçu comme un livre d'images, dans lequel le texte n'occupe qu'une place secondaire. Parmi les pages les plus remarquables, la série consacrée aux planètes se distingue par la grande expressivité des personnages, obtenue avec des moyens techniques d'une confondante simplicité. Dans *L'Exil de Mercure*, l'enlumineur traduit visuellement l'une des phases de « débilité » de la planète en peignant un être tourmenté, recroquevillé sur lui-même et distrait de sa lecture. Le dessin, tracé à l'encre, sans apprêt, sur le parchemin vierge, est relevé d'un simple lavis. C'est le travail du pinceau qui sert à modeler les corps et les drapés, rehaussés avec parcimonie de lumières et d'ombres

fig. 154



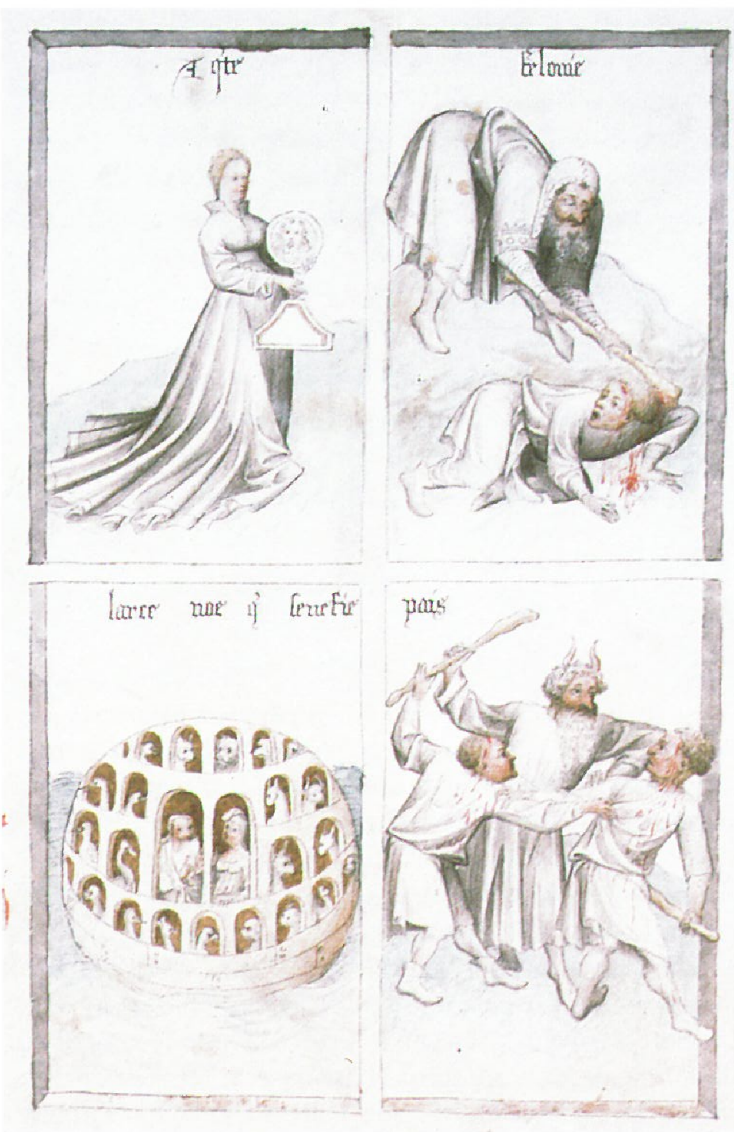
fig. 155

rouge vif. Les détails sont admirables, telle la main de Mercure, posée sur son livre, dans un mouvement arrêté d'un naturel parfait. Une *Somme le roi* conservée à Bruxelles met en œuvre une technique très similaire. L'expressivité des visages, fortement individualisés, permet de singulariser les vertus et les vices représentés : croqués sans complaisance, ils peuvent être considérés comme les lointains précurseurs de l'art de la caricature.

fig. 156

L'un des manuscrits « pré-eyckiens » les plus spectaculaires est sans conteste l'*Apocalypse* de Paris, seule version enluminée connue du texte néerlandais. Le peintre est parvenu à condenser la vision de saint Jean en vingt et une miniatures en pleine page, alors que les cycles traditionnels comptaient parfois près d'une centaine d'images. L'interprétation visuelle du texte est novatrice et reste très fidèle à son contenu : chaque passage de la traduction néerlandaise est décrit minutieusement, avec un sens marqué du détail anecdotique, tel le célèbre nautonier qui repousse de sa gaffe le bateau de saint Jean. Ces tableautins doivent leur caractère visionnaire à l'accumulation, au sein de chaque page, d'une multitude d'épisodes qui évoquent le désordre organisé et l'impression de simultanéité du rêve. Le coloris aussi est au service de l'onirisme, avec des contrastes de couleurs saturées, créant un climat d'irréalité. La façon insistante avec laquelle les figures sont relevées de lumières blanches contribue à dématérialiser plus encore ces pages hallucinantes.

Ces livres témoignent de l'existence d'un milieu intellectuel ouvert sur le monde, qui stimulera la production d'un nouveau type de manuscrits. Lubert Hautscilt apparaît comme l'une des figures clés de ce réseau. Ses connaissances théologiques et astrologiques – il est l'auteur de prophéties sur



154
155

l'avenir de la Flandre —, ses liens d'amitié avec le premier bibliophile de son temps, le duc Jean de Berry, le rôle que jouera son abbaye comme siège de la confrérie brugeoise des libraires montrent la place centrale de la communauté augustinienne de l'Eeckhout et de son abbé dans la diffusion du manuscrit enluminé brugeois. Par ailleurs, l'existence d'une élite urbaine, friande de textes en langue vulgaire, mais aussi l'implantation de riches familles étrangères, essentiellement des banquiers et des marchands, contribuent sans nul doute à la diffusion d'un style qui tranche, par sa fraîcheur, avec l'art courtois.

154

L'EXIL DE MERCURE;
POISSONS ET SAGITTAIRE.
*Miniature de Georgius Zothori
Zapari Fenduli, Liber astrologiae.*
24,8 x 21,2 cm. Bruges,
avant le 7 juin 1403.
New York, Pierpont Morgan
Library,
M. M 785, f° 47v°.

155

ÉQUITÉ, FÉLONIE (CAÏN
ASSASSINANT ABEL), ARCHE
DE NOÉ, MOÏSE SÉPARANT
DEUX HÉBREUX QUI
SE BATTENT.
*Miniature de Laurent du Bois,
Somme le Roi.*
25 x 16,7 cm. Bruges (?), 1415.
Bruxelles, Bibliothèque royale
Albert I^{er}, ms 11041, f° 81v°.



156

LE FILS DE L'HOMME
ENTOURÉ DES CHANDELIERS
ET DES SEPT ÉGLISES;
SAINT JEAN À PATMOS.
*Miniature de l'Apocalypse
en moyen néerlandais.*
34,2 x 24,8 cm. Bruges (?),
vers 1400.
Paris, Bibliothèque nationale
de France, ms néerl. 3, f° 2.



157
L'ENFER, DANS LES ENTRAÎLLES
DE LA TERRE.
*Miniature de Guillaume de
Digulleville, Pèlerinage de la vie
humaine. Pèlerinage de l'âme.
Pèlerinage de Jhesuchrist.
31,7 x 22,8 cm.
Pays-Bas méridionaux
(Artois ?), vers 1400.
Bruxelles, Bibliothèque royale
Albert I^{er}, ms 10176-78, f^o 149.*

Ces quelques productions d'exception ne doivent toutefois pas faire illusion : la plupart des manuscrits pré-eyckiens brugeois sont produits en série. Avec le développement important des pratiques de dévotion privée à la fin du Moyen Âge, les livres d'heures, en particulier, connaissent un énorme succès. La demande ne cessera de croître et les artisans développeront des méthodes de rationalisation du travail, qui expliquent l'aspect largement standardisé de ces manuscrits. L'intervention des différents artisans spécialisés – scribes, doreurs, peintres de bordures, « historieurs » – est généralement supervisée par des « libraires », responsables du produit fini. Dans de nombreux cas, une certaine hâte s'observe dans la facture négligée de l'écriture, des marges et des illustrations. Par contre, lors de commandes spéciales pour d'importants clients, ou quand ceux-ci souhaitent un livre personnalisé et se montrent prêts à en payer le prix, ces mêmes artisans peuvent déployer tout leur talent. Signalons à ce propos un splendide livre d'heures conservé à Rouen, réalisé pour un commanditaire qui n'a pu être identifié, peut-être un Bourguignon au service du duc, représenté avec saint Georges dans la marge d'une double page en l'honneur de la Vierge Marie.

fig. 145

Outre l'important foyer brugeois, des régions telles que le Brabant, le Hainaut, le Tournaisis et le Nord de la France prennent leur part – plus modeste – dans l'élaboration du style nouveau. C'est peut-être en Artois qu'il faut situer un autre sommet de l'art pré-eyckien : le manuscrit des *Pèlerinages* de Guillaume de Digulleville, conservé à Bruxelles. Œuvre unique elle aussi, elle fut probablement réalisée pour un bénédictin artésien. Aux côtés d'un artisan plutôt conventionnel travaille un enlumineur de génie qui pousse l'expressionnisme pré-eyckien à son paroxysme. Les scènes représentant les supplices de l'enfer sont célèbres, et ce n'est pas sans raison qu'on évoque Bosch en contemplant l'humanité grimaçante et grotesque qui n'en finit pas de gémir dans les bas-fonds de la gèhenne. Le miniaturiste tire profit d'une gamme de couleurs extrêmement limitée, qu'il n'hésite pas à mélanger directement sur le parchemin, créant des tonalités sales et froides, propres à exprimer le sort peu enviable des damnés. Le dessin et la façon dont sont posées les couleurs témoignent d'une grande sûreté.

fig. 157

Vers 1420, l'élan vital qui avait animé la miniature pré-eyckienne se met soudainement à faiblir, sans qu'on puisse s'en expliquer les raisons. Alors que la peinture sur panneaux, avec Robert Campin et Jan van Eyck, semble avoir profité pleinement des avancées réalistes du début du siècle, l'art de l'enluminure en revient pour plusieurs décennies à des formes conventionnelles, plus proches de l'idéalisme courtois que de la révolution stylistique qui s'opère à la même époque dans la peinture.