

mentir se fonda, non sur un réalisme, mais sur une hiérarchie du rêve orienté par le surhumain: C'est celui qui, de sumer aux cathédrales, se développa avant que l'idée d'art ait été conçue". (21).

#### CHAPITRE IV L'ART DE LA FIN DU MOYEN-AGE.

Le processus que nous venons d'analyser dans le développement artistique des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles s'accroît encore aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup>.

Encore que moins purement religieux que l'art roman, l'art gothique, du moins, conservait un caractère fortement social. C'était l'art d'une société entière ayant une vision, une affectivité communautaire: L'art gothique est fait pour des groupes d'hommes.

Au XV<sup>e</sup>, au contraire, l'art, déjà commence à s'adresser non plus à des collectivités mais à des individus.

Les progrès de l'industrie, le développement du commerce amenèrent peu à peu la dissolution de la société féodale. Un nouveau type de société humaine s'esquissait dans les mines de Bohême, chez les tisseurs de Gand ou de Florence, la société que, grosso modo, on appelle capitaliste et dont le ressort est la concurrence et l'originalité des individus. L'homme habitué, jusque là à vivre en communauté, à penser et à sentir en communauté, apprend à penser et sentir isolément en même temps qu'il commence à agir isolément. A l'unanimité des siècles romans et gothiques succède une ère d'hérésie: hussites de Bohême, adamistes de Flandre, adeptes florentins de Savonarole. Or ce n'est point seulement dans les idées mais dans les sentiments et dans les impressions, que l'homme de la fin du Moyen-Age semble désirer se singulariser et l'art de cette époque, comme sa pensée est un art singulier. Tandis que l'artiste roman et l'artiste gothique choisissaient ce qui rapproche, l'artiste du XV<sup>e</sup> siècle cherche le rare, le peu connu, l'extraordinaire, l'excessif.

#### LE CHRIST PITTOYABLE DE LA FIN DU MOYEN-AGE

Le Dieu roman fait appel au respect au sens le plus profond du mot; l'enfant Jésus gothique fait appel à la tendresse humaine; le Christ du XV<sup>e</sup> siècle fait appel à la pitié. Le Christ du XV<sup>e</sup> siècle, c'est le Christ des flagellations, des Ecce homo est des crucifixions.

"On a une étrange surprise en entrant soudain dans l'art du XV<sup>e</sup>. On est presque tenté de se demander si c'est bien la même religion que les artistes interprètent. Au XIII<sup>e</sup> siècle, tous les côtés lumineux du Christianisme se reflètent dans l'art: la bonté, la douceur, l'amour. Tous les visages semblent éclairés par le rayonnement du Christ adossé au grand portail. Il est très rare que l'art consente à représenter la douleur et la mort; ou, s'il les représente, c'est pour les revêtir d'une incomparable poésie. A Notre-Dame de Paris, Saint Etienne mourant sous les coups de ses bourreaux semble une figure de l'innocence et de la charité; couché sur un linceul que scutiennent deux anges, la Vierge morte semble dormir du plus doux sommeil. La passion de Jésus Christ, elle-même, n'éveille aucun sentiment douloureux. Au jubé de Bourges, la croix qu'il porte sur son épaule, en montant au Calvaire, est une croix

trionphale ornée de pierres précieuses. Toute cette admirable "Passion" de Bourges égale en sérénité l'art grec: on dirait les métopes mutilées d'un temple.

"Jamais l'art n'a mieux exprimé qu'au XIII<sup>e</sup> siècle l'essence du Christianisme, aucun docteur n'a dit plus clairement que les sculpteurs de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges, de Reims, que le secret de l'évangile et son dernier mot, c'était la charité, l'amour.

"Au XV<sup>e</sup> siècle, il y a longtemps que ce reflet du ciel s'est éteint. La plupart des oeuvres qui nous restent de cette époque sont sombres et tragiques; l'art ne nous offre plus que l'image de la douceur et de la mort. Jésus n'enseigne plus, il souffre: ou plutôt il semble nous proposer ses plaies et son sang comme l'enseignement suprême. Ce que nous allons rencontrer désormais, c'est Jésus nu, sanglant, couronné d'épines, ce sont les instruments de sa Passion, c'est son cadavre étendu sur les genoux de sa mère; ou bien, dans une chapelle obscure nous apercevrons deux hommes qui le mettent au tombeau, pendant que les femmes s'efforcent de retenir leurs larmes.

"Il semble que, désormais, le mot mystérieux, le mot qui contient le secret du Christianisme, ne soit plus "aimer", mais "souffrir".

"Le sujet favori de l'âge où nous allons entrer est donc la "Passion" .... Le Christianisme se présente désormais sous son aspect pathétique. Assurément la Passion n'a jamais cessé d'en être le centre: mais auparavant la mort de Jésus-Christ était un dogme qui s'adressait à l'intelligence, maintenant c'est une image émue qui parle au coeur". (22)

La littérature sévère des docteurs des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles ne se plaisait que dans le symbol. Les sermons entretenaient les fidèles de la vie et de la résurrection du Christ, rarement de sa mort, sinon pour la traduire, elle aussi, en symboles. L'imagination répugnait à peindre les souffrances de Jésus comme une atteinte à sa dignité de Dieu. Jésus mourant sur la croix "inclina la tête parce qu'il veut nous donner un baiser, il étend les bras parce qu'il veut nous embrasser, et il semble nous dire: "O vous qui souffrez, venez à moi". S'il a voulu qu'on lui ouvrit le coeur, c'est pour montrer combien il nous aime." (23)

La littérature du XV<sup>e</sup> sort de l'abstraction pour peindre le martyr du Sauveur, montrer ses plaies, compter les gouttes de sang qu'il répandit. Les livres sur la Passion se multiplièrent et des poètes qui ne se connaissaient pas, partout en Europe, chantent avec ferveur la lance, les clous, les épines et le bois de la croix.

Dans les "Révélations de Sainte Brigitte" La Vierge contant à la Sainte ses souffrances, lui décrit le spectacle qu'elle eut de son Fils: "Il était couronné d'épines, ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang .... ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre, ramené en arrière, touchait le dos, comme s'il n'avait plus d'intestins."

Une imagination terrible s'attachait à chacune des scènes de la Passion. Les mystiques y pensent si souvent qu'il leur semble avoir assisté au supplice. Tauler dit que l'on attachait Jésus si

fortement à la colonne où il devait être flagellé que le sang jaillit de l'extrémité de ses doigts. On le frappa sur le dos, puis on le retourna. Son corps n'était plus qu'une plaie. Son sang et sa chair s'écoulaient". (24)

Les mystères mettent sans cesse maintenant les souffrances et la mort de Jésus sous les yeux de la foule et familiarisent les artistes avec ces sombres images. Au cours du XVe siècle ce drame de la Passion s'allonge et devient chaque fois plus atroce.

Nourris de ces lectures, rassasiés de ces spectacles, les artistes ajoutent encore, s'il est possible, à ces affreuses descriptions.

Voici, par exemple, la flagellation de Reitlich (Musée de Munich). Jésus est attaché à la colonne; son corps se tord sous les coups; il a perdu toute dignité; il souffre et sa chair cherche à éviter la souffrance. Sur un autre panneau, l'artiste a représenté le couronnement d'épines: des bourreaux enfoncent joyeusement la couronne d'épines à l'aide de bâtons sur lesquels ils peuvent peser sans risquer de se blesser; le corps de Jésus est une chair tuméfiée à laquelle s'accrochent encore des épines des fouets de la flagellation. C'est tout à fait insupportable à regarder.

Dans l'ecce homo du XVe siècle, le Christ n'est plus seulement l'homme de douleur. Il est aussi l'homme de dérision. Voyez l'ecce homo de Bosch (ou le portement de croix du même): entouré des faces grimaçantes du monde, Jésus est un malheureux un peu ridicule, ce qu'on appelle aujourd'hui un pauvre type; ce pourrait être quelqu'un des hérétiques fanatiques de ce temps-là, un des "adamistes" par exemple, à la secte desquels appartenait Bosch lui-même, misérable illuminé dont se moquent les bourreaux qui vont le torturer. Jamais l'art gothique, et à plus forte raison, l'art roman n'auraient osé présenter le Dieu homme sous cet aspect pitoyable. Mais le XVe siècle est, en quelque manière, reconnaissant à Jésus d'être aussi ridicule. L'individualiste peut plus facilement éprouver de la sympathie à l'égard de ce Dieu de Majesté. La démonstration est très nette, par exemple, quatre siècles plus tard, dans les "ecce homo" de Sagesse de Verlaine. Comme l'individualiste du XVème, l'individualiste du XIXème se tourne vers un Jésus lamentable, un pauvre homme qui semble être le frère de Verlaine lui-même.

Le XVème siècle a multiplié les représentations des Ecce Homo, des Christs livrés aux noqueries de la soldatesque, des Christ en pitié et il a même trouvé une nouvelle figure pitoyable du Christ, Jésus assis au Calvaire et attendant son supplice.

"Jésus nu, épuisé, est assis sur un tertre; ses pieds et ses mains sont liés avec des cordes; la couronne d'épines déchire son front, et ce qui lui reste de sang coule avec lenteur. Il semble attendre et une tristesse profonde enplit ses yeux qui ont à peine la force de s'ouvrir. ... Il a déjà été souffleté, couronné d'épines, couvert de crachats, flagellé, il a porté sa croix sur le chemin de calvaire; les bourreaux lui ont brutalement arraché sa robe, qui était devenue comme sa propre chair, puisqu'elle collait à toutes ses plaies. Maintenant, il

s'assied, épuisé, et il ne lui reste plus qu'à mourir. Par une dérision suprême, et comme s'il était capable de s'enfuir, on lui a lié les pieds et les mains; la tête penchée sur l'épaule, les bras croisés sur la poitrine, il attend. Ce Christ assis résume toute la Passion; tel qu'il est là, il a épuisé la violence, l'ignominie, la brutalité de l'homme." (25)

La tête d'un de ces Christs a été acquise par le Louvre. Gonflée, meurtrie rouge de sang elle pourrait être prise pour la tête d'un pauvre hère à qui l'on a appliqué la question et qui en est presque mort.

Parmi ces Christs, l'un des plus pathétiques est celui de Saint Nizier à Troyes :

"La couronne d'épine a été enfoncée si profondément dans sa tête qu'elle ressemble à un turban. Les cheveux et la barbe forment de lourdes masses raidies par le sang coagulé. Les yeux expriment une sorte d'étonnement douloureux. Ce Dieu avait beau tout savoir et tout prévoir, il n'avait pas, semble-t-il, imaginé tant de férocité chez les fils d'Adan." (26)

Mais c'est dans la crucifixion, évidemment, que le sadisme sympathisant du XVe siècle atteint son apogée. On cite toujours à ces propos, la crucifixion de Grunenwald (Mathias Nittar) du Musée de Colmar; et il est bien vrai que la scène est affreuse. Le supplicié tord ses doigts de souffrances; les muscles du corps sont révoltés, la chair est verte d'avoir tellement eu mal et le visage, retourné par l'angoisse des tortures est hideux à voir.

Voici l'impression que ce rétable laissa à Huisnans :

"Là, dans l'ancien couvent des Unterlinden, il surgit des qu'on entre, farouche, et il vous abasourdit aussitôt avec l'effroyable cauchemar d'un Calvaire. C'est comme le typhon d'un art déchainé qui passe et vous emporte, et il faut quelques minutes pour se reprendre, pour surmonter l'impression de lamentable horreur que suscite ce Christ énorme en croix dressé dans la nef de ce musée installé dans la vieille église désaffectée du cloître.

"Au milieu du tableau, un Christ géant, disproportionné, si on le compare à la stature des personnages qui l'entourent, est cloué sur un arbre mal décortiqué, laissant entrevoir par places la blondeur fraîche du bois, et la branche transversale, tirée par les mains, plie et dessine la courbe bandée de l'arc; le corps... est livide et vernissé, ponctué de points de sang hérissé, telle qu'une cosse de châtaigne, par les échardes des verges restées dans les trous des plaies; au bout des bras, démesurément longs les mains s'agitent convulsives et griffent l'air; les boulets des genoux rapprochés cagnent, et les pieds, rivé l'un sur l'autre par un clou, ne sont plus qu'un amas confus de muscles sur lequel les chairs qui tournent et les ongles devenus bleus pourrissent; quant à la tête, cerclée d'une couronne gigantesque d'épines, elle s'affaisse sur la poitrine qui fait sac et bombe, rayé par le grill des côtes. Ce crucifié serait une fidèle réplique de celui de Carlsruhe si l'expression du visage n'était autre. Jésus n'a plus, en effet, ici

l'épouvantable rictus du tétanos; la mâchoire ne se tord pas, elle pende, décollée, et les lèvres bavent.

Il est moins effrayant, mais plus humaine-bas, plus mort. La terreur du trismus, du rire strident, sauvait, dans le panneau de Carlsruhe, la brutalité des traits que maintenant cette détente gâteuse de la bouche accuse. L'Homme-Dieu de Colnar n'est plus qu'un triste larron que l'on patibula." (27)

Cette scène n'est pas du tout une exception dans l'art de la fin du Moyen-Âge, surtout dans l'art allemand. Le maître de l'autel de Saint Barthélémy, Fries, Nicolas Manuel dit Manuel Deutsch, la plupart des peintres suisses et franconiens ont montré des Christs agonisant atrocement, les blessures des mains s'agrandissant sous le poids du corps, la poitrine contractée, étouffant, les yeux hagards, la bouche tordue. On est loin des crucifiés du début du Moyen-Âge, que ce soient les Christs orientaux vêtus de longues robes et couronnés royalement ou les Christs de tradition antique, beaux comme des Apollons, même sur la croix! Nous sommes bien toujours, ici, en pleine orthodoxie. Du haut de la croix, le Christ supplicié appelle l'homme à l'aimer:

"Mon Dieu m'a dit: Mon fils il faut m'aimer" car c'est pour être aimé, pour forcer l'amour des hommes que Jésus a accepté cette agonie épouvantable. Et à ceux qui l'auraient oublié, les Christs effroyables du XVe siècle rappellent l'impossibilité de ne pas les aimer.

Toutefois, l'approche religieuse est très différente de celle de l'art précédent; maintenant l'homme a besoin pour aller vers Dieu d'une incitation affective violente. Il a besoin, en religion comme en d'autres choses, d'être secoué, d'être ébranlé avec force. Les âges des sagesse et des équilibrés sont passés; on se trouve déjà au début du romantisme européen, c'est-à-dire au début de cette course à l'abîme durant laquelle l'incitation doit être sans cesse plus aigue.

## L'ENFER.

Une autre forme de représentation violente, chère aux artistes du XVème siècle, est l'enfer.

De même que le Christ torturé attire par l'excès de ses souffrances, force l'amour, de même l'enfer avec le détail de ses tortures force la peur. Celui que le rétable d'Essenheim de Brunewald ne peut apitoyer vers Dieu, les enfers de Bosch et autres se chargent de le terrifier.

Nul thème, sans doute, ne se rencontre plus fréquemment dans la peinture et la sculpture du XVème siècle et, encore, très largement à travers le XVIe siècle.

Les cathédrales du XIIIe siècle nous laissaient à peine entrevoir les châtiments réservés aux pécheurs. Les maudits liés à une longue chaîne étaient entraînés par des démons vers la gueule du Léviathan. C'est à peine si, ici ou là, on apercevait une chaudière bouillant dans la gueule du monstre. Cela suffisait pour symboliser les peines de l'autre monde. L'artiste, dit M. Mâle, "nous arrêtait au seuil de l'enfer, comme la Sybille arrête Ennéa à la porte du Tartare." Le XIIIe siècle parlait à

l'intelligence tandis que le XVe se joue de la sensibilité et "dans l'art français, l'Enfer, la douleur et la mort s'épanouissent comme de tristes fleurs d'arrière saison."(28)

L'art n'a plus la délicatesse du symbole, certaines peintures comme celle de la cathédrale d'Albi représentent les supplices des damnés avec des détails qui épouvantent, l'artiste est devenu un tortionnaire.

Evidemment, même avant Dante, les textes sur l'enfer ne manquaient point pour donner aux peintres ou sculpteurs leur affreuse inspiration depuis l'Apocalypse de Saint Pierre écrite par un écrivain grec du second siècle en passant par la Vision de Saint Paul, et surtout toutes les fables brodées en Irlande sur ce thème terrifiant Vision de Saint Brendan, voyage du Chevalier Owen ou Vision de Tungdal. L'imagination celtique s'était complue à ces descriptions de fournaises de soufre, de damnés sur le gril de démons enlissant des orbites de plomb fondu, de roues de feu entraînant des âmes pendues à des crocs de fer, de cuiviers pleins de métal en fusion et de mauvais riches, d'abîme de feu et de fleuves de glace. Mais l'Eglise dédaignait ces récits et Saint Thomas se contente de dire que tout ce que l'on contait sur l'enfer devait être pris dans un sens symbolique.

Au XVe siècle toutes ces inventions de cerveaux torturés sont présentées comme des vérités, les légendes d'Irlande sont entrées dans l'enseignement et la prédication, et les artistes ne reculent plus devant leur abominable réalisme. Fouquet, dans les Très Riches Heures du Duc de Berry nous fait voir un Satan énorme couché sur un gril au-dessus d'une fournaise attisée par de gros soufflets se nourrissant d'âmes et les rejetant minuscules dans un gerbe de feu; tandis que d'autres diables à cornes de bouc et ailes de chauve-souris, s'occupent activement à cisailer, griller, étrangler, traîner des multitudes de pauvres petites âmes nues qui se tordent et tendent désespérément les bras. Tout ceci dans un décor d'affreux rochers et de hautes flammes. Il y a là de quoi donner à réfléchir à quiconque.

Presque tous les grands peintres de cette époque, Van Eyck, Thierry Bouts, Hiéronymus Bosch, Huy, Provost, Orcagna et même le doux Fra Angelico ont peint au moins un tableau d'enfer.

Il semble vraiment que l'artiste du XVe siècle prenne goût à ces scènes d'horreur. En dehors des crucifiés et des enfers, les peintres du XVème aiment à représenter la torture. C'est le Saint Erasme de Bouts dont les bourreaux dévident lentement les intestins sur un treuil - c'est le mauvais juge de Gérard David qu'on écorche avec tant de réalisme, le bourreau tenant pour se libérer les mains son couteau dans la bouche. Ce sont tous les Saint Barthélémy écorchés d'Allenagne (Stephen Lochnes, Maître de l'autel de Saint Barthélémy) et les Saint Vincent d'Espagne, brûlés à petit feu, déchirés minutieusement aux tenailles (rétable de Saint Vincent au Prado, Maître de la vie Saint Vincent au Musée d'Art Catalan de Barcelone), ce sont Sainte Lucie et Sainte Barbe dont on coupe les

soins (et elles les portent ensuite bien gentiment sur un plat de vermeil), ou Sainte Agathe tendant sur une patène ses jolis yeux arrachés (rétable de Sainte Barbe à Puerto Mingalbo, rétable de Saint Martin de Barcelone etc... etc...).

A la pitié du Christ torturé et à la peur de l'enfer rougeoyant se joint indiscutablement, à cette époque, une pointe prononcée de sadisme.

#### LE STYLE "PERVERS" DE L'ART DE LA FIN DU MOYEN-AGE.

C'est que l'homme roman ou l'homme gothique inscrit dans l'harmonie d'une société, répondent aisément au jeu de cette harmonie. Il suffit qu'une oeuvre corresponde aux règles qu'ils ont acceptées en faisant partie de cette société pour qu'ils soient sensibles à une oeuvre d'art exécutée suivant ces règles.

Pour l'homme du XVe siècle, au contraire, engagé déjà sur la route de l'individualisme (économiquement, socialement et partant spirituellement) une oeuvre accordée aux règles acceptées par la société ne suffit pas à le toucher. D'où le recours à l'extrême, au brutal ou à l'étrange, au bizarre, au contourné. L'individu ne peut être atteint que par un art individualisé, c'est-à-dire un art particulier.

Aussi le style du XVe siècle est-il un style bizarre, un style contourné, les Vierges par exemple se déhanchent, telles par exemple :

- la Madone d'ivoire de la Sainte Chapelle,
- la Vierge d'argent, cadeau de Jeanne d'Evreux à la Chapelle de Saint Denis,
- la belle Madone du Musée Germanique de Nuremberg,
- et la Madone du Bourgmestre Meyer, oeuvre de Hans Holbein le Jeune, etc ...

Les étoffes des vêtements se tordent en plis extraordinaires, nous pouvons citer la Vierge à l'Enfant de Dürer dont la robe rouge et le manteau pourpre envahissent de leurs draperies la moitié du tableau. Les Vierges et les Saintes de Crivelli et Cosimo Tura dont les vêtements semblent une architecture compliquée. Et l'on trouve bien d'autres exemples aussi frappants chez Heenkerck, Reynerswaele etc...

L'architecture se complique jusqu'à envahir presque toute la toile jusqu'à ce que ce qui devait n'être qu'un encadrement devienne le sujet principal. Les meilleurs exemples s'en trouvent peut-être dans les tableaux de Van Orley et de Lancelot Blondel.

C'est au XVe siècle en réalité qu'est né ce qu'on appellera ensuite le maniérisme (Pinturecchio, Tintoretto, Greco etc.). Pour fouetter les esprits blasés, l'artiste cherche à varier son style, à tordre les lignes, à exaspérer les couleurs.

Ainsi, d'une certaine manière, le XVe siècle et le Moyen-Age finissant échappent-ils au réalisme qu'avait inauguré l'époque gothique et retrouvent-ils une sorte d'idéalisme, je veux dire d'irréalité. Mais combien cet idéalisme est différent de celui de l'art roman! Tandis que l'idéalisme roman est un envol facile vers le spirituel, l'idéalisme du XVe et du XVIe (comme l'idéalisme contemporain)

est un effort pervers pour fausser les contours du réel, pour falsifier les impressions, pour exaspérer les sensations, la religion du XVe et du XVIe, encore forte et saine dans la pratique, montre déjà, dans l'art, des signes redoutables de romantisme. Chateaubriand, Lamartine, Huysmans et la religion de l'esthétique ou du sentiment pur ne sont plus, dès lors, tellement éloignés. A travers l'entracte classique des XVIIe et XVIIIe siècles, le maniérisme du Moyen-Age finissant (et dans tout le nord de l'Europe, le XVIe siècle est bien plus Moyen-Age que Renaissance), tend la main au futur romantisme.