

Musée des Beaux-Arts de Caen
Ecoles du Nord XV^e-XVII^e siècles
Étude d'une œuvre...

ROGIER VAN DER WEYDEN (1400, Tournai – 1464, Bruxelles)

La Vierge et l'Enfant - Entre 1445 et 1460



Fiche technique

Huile sur bois (chêne)

Tableau formé de deux planches assemblées

0.515 x 0.335 m

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

1400 (ou 1399) : naissance à Tournai. Son père, Henri de la Pasture, est coutelier. On sait peu de choses sur son enfance et sa première jeunesse.

1426 (environ) : mariage avec Elisabeth Goffaerts.

1427 : cité dans les registres de la guilde de Saint Luc (guilde de peintres) comme élève du peintre Robert Campin (Maître de Flémalle).

1432 : quitte l'atelier de Robert Campin avec le titre de « Maître Rogier ».

Avant 1435 – 1464 : il s'établit avec sa femme et ses enfants à Bruxelles (ville natale de sa femme). Son établissement à Bruxelles correspond avec l'installation de la cour de Bourgogne dans la ville.

Début de sa carrière de peintre officiel : affilié à la guilde bruxelloise des peintres, il connaît très vite une grande réussite. Son atelier était situé dans le quartier des orfèvres et acquit peu à peu une réputation internationale. Il reçut notamment d'importantes commandes d'Espagne et d'Italie, sans dédaigner pour autant les menus travaux, tels que l'exécution de la polychromie et d'un blason pour un bas-relief en pierre (église des Minorites) ou la mise en couleurs de 24 statuettes en cuivre.

Il mena donc une vie bourgeoise et était par ailleurs réputé pour son altruisme et son intégrité : c'est lui que l'on choisissait comme arbitre quand un conflit s'élevait entre un peintre et un de ses clients.

1450 : pèlerinage en Italie à l'occasion de l'année sainte.

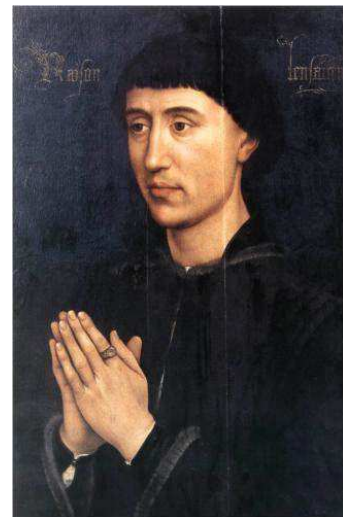
1464 : mort à Bruxelles.

ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Le tableau faisait partie de la collection du cardinal Fesch. Acquis ensuite par Bernard Mancel en 1845, il a été légué à la ville de Caen en 1872.

Présentation de l'œuvre : le diptyque de Laurent Froimont

La Vierge et l'Enfant est un tableau tardif dans la carrière de Rogier Van der Weyden. Il fait partie d'un diptyque mettant en scène la Vierge et l'Enfant face à un donateur. Il constitue le volet gauche du diptyque, tandis que le volet droit est le portrait du donateur Laurent Froimont, conservé aux Musées Royaux des Beaux-arts de Bruxelles (ci-contre).



Sujet

La Vierge Marie est présentée de face, assise, à mi-corps. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus nu, qui esquisse un geste de bénédiction de la main droite, tandis que sa main gauche tient le linge blanc sur lequel il est assis. La Vierge baisse les yeux vers l'enfant ; ses mains sont jointes. Tout en elle participe au recueillement. Elle est vêtue d'une robe de velours vert foncé bordée de pierreries, portée sous un manteau rouge sombre, qui recouvre en partie le voile blanc entourant ses cheveux châtain. Un de ses seins, en partie dénudé, est effleuré par la joue de l'enfant.

De part et d'autre du visage de la Vierge, les inscriptions en lettres d'or, à gauche, «*Ave Ma dominus* » ; à droite, «*gra plena te cum*», forment le début de la salutation angélique: «*Ave, Maria gratia plena ; Dominus tecum ...*»

De l'identité du donateur du tableau de Bruxelles, on ne sait rien. Peut-être s'agit-il d'un seigneur attaché à la cour de Bourgogne... Le nom de Laurent de Froimont lui a été attribué en raison d'une inscription figurant au verso du portrait.

Composition

L'ensemble du diptyque est structuré par le jeu des regards. Les deux panneaux se trouvent reliés en effet par le triangle dynamique formé par les regards des trois personnages : le donateur semble perdu dans sa prière, les yeux dans le lointain ; tandis que la Vierge baisse les yeux vers l'enfant, qui regarde le donateur en prière. Outre les regards, les deux panneaux se trouvent reliés par le signe de la main esquissé par l'enfant, et par la répétition de la position des mains en prière de la vierge et du donateur.

Dans le tableau de Caen, la silhouette protectrice de la Vierge forme une pyramide, délimitée par son manteau rouge et renforcée par le triangle formé par les mains de la Vierge.

Lumière et couleurs

Peu de tons différents, mais des couleurs très denses, qui se magnifient par leur juxtaposition étudiée : noir pour le fond, rehaussé de lettres gothiques or, et vert très sombre (presque noir) pour la robe. Entre ces deux zones obscures, le rouge du manteau paraît d'autant plus somptueux, et contribue à illuminer le blanc du voile et la chair des visages et des corps. La lumière semble littéralement émaner de l'intérieur des figures et irradier la scène, soulignée par la blancheur du voile et par les pierreries, qui délimitent le vêtement en même temps qu'elles font briller davantage la chair. Le contraste, très fort dans le tableau, n'est adouci que par les stries et les lettres or qui prolongent la lumière diffusée par les personnages au-delà de leurs présences physiques.

Ces effets sont rendus possibles par la technique de la peinture à l'huile en glacis, mise au point par les peintres flamands, notamment les Van Eyck : plus transparente que la *tempera*, elle donne au tableau de l'éclat et permet à la lumière extérieure d'y circuler en quelque sorte avant de revenir vers l'œil du spectateur. Au lieu d'être reflétée directement, la lumière pénètre en effet dans les glacis transparents, ce qui confère au tableau profondeur et luminosité subtile (cf. *Repères : la technique des glacis*).

Une image pour prier

Une Vierge à l'Enfant

Le motif de la Vierge à l'Enfant représentée à mi-corps est si répandu que l'on a tendance à le croire aussi ancien que l'art chrétien. Pourtant, il a bel et bien une date de naissance : inventé par le moyen-âge byzantin, il envahit la peinture occidentale par l'intermédiaire de l'Italie, à partir du XIII^e siècle seulement. Il se rencontre pendant le XIV^e siècle aussi dans le Nord de l'Europe, mais semble y avoir perdu sa vogue dans la première moitié du XV^e siècle. Aucun tableau de ce genre n'a été produit par les Van Eyck ou par le Maître de Flémalle. C'est principalement par l'influence personnelle de Rogier Van der Weyden que ces Vierges à l'enfant deviennent, à partir de la moitié du XV^e siècle, aussi fréquentes en Flandre qu'elles ne l'étaient en Italie. Son voyage à Cambrai, dont la cathédrale abritait une Vierge à l'enfant italo-byzantine (*Notre-Dame de Grâces*, ci-contre), a sans doute été également décisif dans le développement de ce motif. Dans le tableau de Caen, la Vierge est représentée quasiment de face, et non de trois-quarts, comme traditionnellement.



La Dévotion moderne

Ce mouvement mystique, apparu au XIV^e siècle et popularisé par l'ouvrage *L'Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis, était très présent aux Pays-Bas et développait une spiritualité accessible à tous. Il permettait aux laïcs de pratiquer une dévotion simple dans l'intimité de leurs demeures. Il s'agissait pour les dévots de rencontrer le Christ et de l'imiter, par la méditation et la lecture.

Le croyant était invité à s'inspirer de l'expérience de saint Luc : d'après une légende byzantine, l'évangéliste saint Luc aurait eu une vision de Marie et de l'Enfant Jésus dont il aurait tiré un portrait fidèle. C'est sur la foi de cette tradition qu'il est devenu le saint patron des peintres. Rogier van der Weyden lui-même, ainsi que son maître Robert Campin (le Maître de Flémalle), a représenté saint Luc réalisant une esquisse de la Vierge.

Les images peintes du Christ, de Marie et des Saints fournissent alors un support à cette nouvelle forme de dévotion privée : non qu'on y voie la présence même de la divinité, dont on dotait les icônes, mais parce qu'elles conduisent les pensées du fidèle, par leur ressemblance avec leur modèle, vers la divinité. En rappelant en détail des épisodes de la vie du Christ, ou, comme ici, en donnant vie à l'évocation de Marie et de Jésus, elles soutiennent l'effort de dévotion.



Robert Van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge*, vers 1440, Saint Pétersbourg, musée de l'Ermitage

Les portraits de dévotion

Rogier van der Weyden a eu un énorme succès comme portraitiste : entre 1445 et 1464 environ, il semble avoir eu le monopole de la production de portraits dans le milieu de la cour. Il va notamment inventer un nouveau type de représentation, consistant en un diptyque composé d'un portrait du modèle priant les mains jointes (le donateur) et d'une Vierge à l'enfant en buste. Ce nouveau type de portrait de dévotion connaîtra encore par la suite un grand succès.

D'après Erwin Panofsky (*Les Primitifs flamands*), ces portraits d'un genre nouveau résultent de la fusion de deux types traditionnels : les doubles portraits d'époux et les diptyques représentant la Vierge intercédant auprès du Christ (tous deux en buste). Dans le diptyque inventé par Van der Weyden, le modèle qui prie la Vierge prend la place de la Vierge priant le Christ, et la dévotion de celle-ci à Jésus est encore lisible dans le recueillement profond de son visage tourné vers son enfant, ainsi que par la position de ses mains en prière.

On connaît actuellement trois de ces diptyques réalisés par Van der Weyden, le diptyque dit « de Jean le Gros », le diptyque dit « de Philippe de Croy » et le diptyque dit « de Laurent Froimont (cf pour un dialogue entre les œuvres).

Renaissance du Nord : la traversée des apparences

Traitement de la matière

Malgré la vocation religieuse du tableau, le peintre est à la fois attentif aux détails réalistes de son modèle et à ce qui le définit en profondeur, par-delà le temps et ses accidents. En cela, ce tableau est représentatif de la révolution picturale qui s'opère dans les anciens Pays-Bas à partir des années 1420. Sans rompre aussi radicalement avec le gothique international que les peintres italiens, les Flamands vont néanmoins le transformer en profondeur en y intégrant un naturalisme poussé et une piété simple. Ils vont développer une technique picturale raffinée pour représenter l'homme dans son milieu avec un sens de l'observation extrêmement poussé. Aucun des détails matériels et quotidiens n'est négligé, et c'est toute la richesse des étoffes, des bijoux, des coiffures ou des intérieurs bourgeois qui va se déployer dans leurs tableaux et faire leur notoriété dans toute l'Europe, jusqu'en Italie.



Même dans les tableaux religieux, l'élévation de l'esprit ne s'opère pas par idéalisation et abstraction des détails matériels comme c'est le cas dans la peinture italienne, mais à travers l'approfondissement de l'exploration du réel. Ici, on aperçoit le soin apporté à certains détails de la parure de la Vierge : boucles de sa chevelure, bijou de son bandeau, léger volant qui borde son voile, plis des étoffes. Ces derniers, qui se multiplient dans la partie inférieure du tableau, contribuent à « épaissir » la matérialité à la base de la pyramide formée par la silhouette de la Vierge, tandis

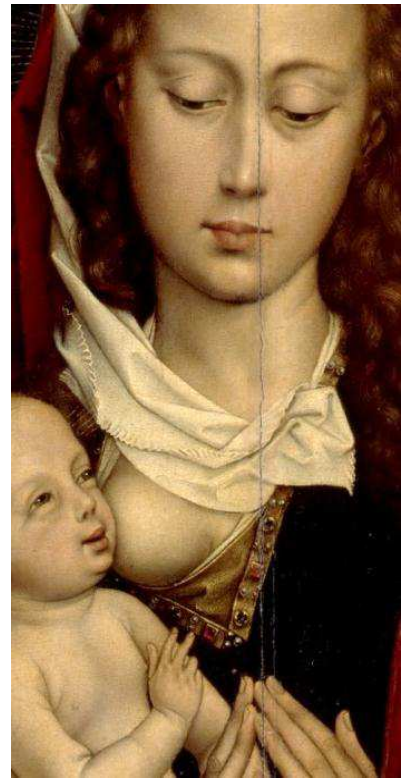
que le haut du tableau, uniquement occupé par le visage de Marie, laisse le champ libre à la méditation. Tout se passe comme si cette composition pyramidale, renforcée par la présence massive du vêtement dans la partie basse du tableau, résumait une sorte de gradation de la matière: matière du corps et des parures à la base; mains en prière au centre, enfin, expressions spirituelles des visages dans le haut de la composition.

On peut noter le jeu sur l'ambivalence des parties du corps humain, chacune pouvant renvoyer à la pure matérialité ou à la spiritualité : ainsi, les mains, à la fois outils techniques au service des besoins physiques et jointes ici dans la prière ; le sein dénudé encore, pouvant être sensuel, mais aussi nourrir et donner, comme une image de la charité ; enfin les visages et les yeux, miroirs de l'âme et témoins du divin en l'homme.

Expressions

On peut dire en quelque sorte que les peintres flamands, contrairement à leurs contemporains italiens, atteignent le divin et l'éternel à travers l'individualisation des figures et l'exploration de la matière : c'est dans le recueillement d'un visage, dans la douleur de l'expression physique d'une mère, que l'éternel devient lisible. Le spectateur est guidé vers le divin par la traversée sensible du réel et de l'humanité. Ici, pas de négation des apparences, mais plutôt leur approfondissement : c'est la vraisemblance du sentiment qui touche et élève l'âme, c'est l'attention aux détails qui mène le regard au-delà d'eux. Rogier Van der Weyden, plus que Robert Campin et Jan Van Eyck, a doté ses figures de sentiments lisibles. Les émotions sont cependant retenues, ce qui leur permet de dépasser l'immédiateté de l'affect et leur confère une relative sérénité. Cette maîtrise du sentiment transforme l'émotion en véritable état ou disposition de l'âme. L'instant accède à une certaine permanence, l'humain au divin.

Dans *La Vierge et l'Enfant de Caen*, c'est la tendresse attentive d'une mère envers son enfant qui se fait dévotion et s'élève vers l'Éternel, à mesure que notre regard explore le tableau. Du visage lumineux aux paupières baissées, en suivant la courbe du nez et des lèvres, les yeux du spectateur descendent vers les mains en prière et l'enfant. Or, ce qu'indiquent ces mains, c'est un ciel et un Dieu. La beauté de la mère rayonne, de même que la joie de l'enfant. Son regard, au-delà du donateur, semble embrasser l'humanité tout entière et l'univers avec elle. L'amour de Marie prend la forme d'une attention presque grave, rappelant à la fois la tendresse anxieuse de l'amour maternel et le destin exceptionnel de son fils appelé à un sacrifice sublime pour les hommes. Ce sont deux figures de l'amour qui apparaissent ici : la tendresse protectrice, mêlée d'inquiétude, et le don confiant de soi, qui sait que le Bien va triompher. La mère et l'enfant figurent à eux deux l'amour chrétien universel, à la fois charité et clémence, et c'est par l'approfondissement des sentiments de l'homme et non par leur négation que le chrétien est guidé vers Dieu.



L'ancien et le nouveau

Ce tableau de l'art primitif flamand fait preuve d'une modernité paradoxale, faite de reprises et d'innovations. Des codes anciens sont repris, modifiés ou détournés : ainsi par exemple l'iconographie, empruntée à l'art italo-byzantin, mais intégrée à la forme nouvelle du diptyque de dévotion avec donateur, qui lui-même fusionne et détourne les formes traditionnelles du double portrait d'époux et du diptyque. De même, l'or traditionnel des fonds et des auréoles est remplacé par le rayonnement lumineux des couleurs à l'huile, comme si le sacré était désormais immanent à l'homme. Cette impression est par ailleurs confirmée par l'individualisation des personnages bibliques et par l'expressivité que leur donne le pinceau de Rogier Van der Weyden. Dans cette perspective, cette œuvre appartient bel et bien à ce qu'on a appelé la « Renaissance du Nord », humaniste elle aussi et novatrice.

Les Pays-Bas

A la fin du XIV^e siècle et pendant le XV^e siècle, la Belgique, la Hollande, le nord de la France et la Bourgogne forment un riche empire constituant ce qu'on appelait alors les « Pays-Bas ». En effet, à la mort de son beau-père, le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, avait hérité en 1384 des Flandres, fondant la dynastie des Ducs Valois de Bourgogne. Les trois ducs qui lui succèdent poursuivent l'agrandissement de leurs territoires et en font l'un des plus puissants états de l'Europe de la fin du moyen-âge. La capitale en est d'abord Dijon, mais, à partir de Philippe Le Bon et à la suite de l'assassinat de son grand-père Jean-Sans-Peur, ce sont les Pays-Bas qui en deviennent le centre de gravité, notamment Bruxelles. Les Pays-Bas sont dominés par une puissante aristocratie, notamment La Toison d'or, nouvel ordre de chevalerie fondé par le duc en 1430, mais les villes sont gérées par une riche bourgeoisie issue de l'industrie drapière et du commerce.

Les territoires bourguignons passeront à la maison de Habsbourg à la fin du XV^e siècle, par le mariage de Marie de Bourgogne avec l'empereur Maximilien Ier, pour ensuite être légués par Charles Quint à son fils Philippe II, roi d'Espagne. Au XVI^e siècle, après une période de guerres, les Pays-Bas du nord, protestants, gagneront leur indépendance sous le nom de Provinces-Unies; tandis que les Pays-Bas du sud, sous domination espagnole, resteront en majorité catholiques.

Renaissance du Nord

De 1430 environ à la fin du XVe siècle, l'Italie et les anciens Pays-Bas ont joui d'une prédominance incontestée dans l'art européen, toutes les autres écoles subissant leurs influences. Les deux écoles se sont constituées par opposition avec le « gothique international ». L'histoire de l'art a désigné ainsi la création européenne des années 1380-1420, art précieux, raffiné, jouant sur la courbe, la grâce maniériste des silhouettes, les couleurs pures des miniaturistes et les fonds d'or. Cet art de cour élégant s'est répandu à travers de très nombreux pays.

C'est en réaction à ces formes aériennes et presque désincarnées que va apparaître en peinture, tant en Italie qu'en Flandre, mais d'une manière différente, une tendance à revenir à une réalité des matières, du modelé, à l'emploi d'ombres portées, à de « vrais » ciels, de « vrais » corps, à la recherche d'une densité des matières, dans des espaces où la troisième dimension fait son apparition.

Alors que les italiens s'orientent vers une géométrisation de l'espace, les flamands tireront la troisième dimension plutôt du rendu des matières et du volume des corps. De même, alors que la peinture italienne représente l'homme et le monde en généralisant les formes, en en supprimant les « accidents » pour en dégager les lignes de force et l'essence ; les flamands vont s'attacher aux détails du réel. Idéalisation donc, dans l'art italien renaissant ; naturalisme méticuleux des Flandres. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, on observe un certain retour à l'homme, le déploiement d'un espace à trois dimensions et des innovations.

Les principaux artisans de cette révolution picturale au nord de l'Europe seront Robert Campin (Maître de Flémalle), Jan van Eyck et Rogier van der Weyden.

Une technique particulière : la peinture à l'huile en glacis

L'innovation technique des maîtres flamands consiste en un perfectionnement de procédés connus avant eux, qui ne se réduisent pas, contrairement à l'idée courante, à la peinture à l'huile, mais à la technique complexe des glacis.

L'habitude de mêler des huiles aux pigments est en effet attestée en Europe dès le XII^e siècle, mais elle servait surtout à la conservation d'un objet peint. La grande innovation des flamands est son utilisation systématique en peinture, associée à la technique des glacis : après une sous-couche opaque, on pose sur le tableau la peinture en couches successives, très fines et translucides qui permettent de fondre subtilement les tons entre eux et de leur conférer une certaine luminosité.

Dans la mesure où la peinture à l'huile garde une certaine transparence que la *tempera* n'avait pas, la lumière extérieure n'est pas entièrement reflétée, renvoyée par la couche superficielle du tableau, mais le pénètre, traverse les glacis, se reflète dans la sous-couche opaque et revient enfin vers notre regard. Les glacis de peinture vibrent alors de cette lumière qui les pénètre, le tableau rayonne d'une lumière interne. De plus, cette transparence et cette lumière diffuse vont donner aux tableaux à l'huile un éclat, mais aussi une unité particulière, dans la mesure où cette lumière « lie » entre eux les coloris, aussi divers soient-ils.

Enfin, cette nouvelle technique va donner au tableau un réalisme que la *tempera* ne permettait pas, puisque les couleurs à l'huile suivent les mêmes lois que les couleurs naturelles : les coloris les plus denses correspondent aux éclairages moyens ; les coloris atténués correspondent aux luminosités soit trop fortes, soit trop faibles.

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste

Dans d'autres musées

Autre volet du diptyque : *Portrait de Laurent Froimont* (conservé aux Musées Royaux des beaux-arts de Bruxelles).

Deux autres diptyques de dévotion de Rogier van der Weyden :

- Le diptyque de Jean le Gros, 1450 (Musée des beaux-arts de Tournai / Art Institute de Chicago) >



- Le diptyque de Philippe de Croy, 1460 (Huntington Library, San Marino / Anvers, Musée des beaux-arts) >



Sur le même sujet au musée des Beaux-Arts de Caen

- Maniériste anversois
La Vierge et l'enfant, avec sainte Catherine, sainte Madeleine et sainte Barbe, 1510
[salle Ecoles du Nord XV^e-XVII^e siècles]



- Cima de Conegliano (v.1469 – v.1517)
Vierge à l'enfant, entre saint Georges et saint Jacques
[salle Italie XIV^e-XVI^e siècles]



- Giovannantonio di Francesco Sogliani (1492 – 1544)[
Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste
[salle Italie XIV^e-XVI^e siècles]



- Jacques Blanchard (1600 – 1638)
La Sainte famille
[salle France XVII^e siècle]



- Simon Vouet (1590 – 1649)
La Vierge et l'enfant avec un ange, 1636
[salle France XVII^e siècle]



**ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles.
Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.**

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- TDC n°925, décembre 2006, *Les Primitifs flamands*
- * Erwin Panofsky, *Les primitifs flamands*, édition Hazan, Bibliothèque Hazan, Paris, 2010
- * Lorne Campbell et Jan Van der Stock, *Rogier van der Weyden (1400-1464) : maître des passions*, édition Snoeck Publishers, Gand, 2009
- * Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des Beaux-arts. Peintures des écoles étrangères*, éditions de la RMN, Inventaires des collections publiques françaises, Paris, 1994
- <http://www.aparences.net/les-primitifs-flamands/rogier-van-der-weyden/>
- <http://www.aparences.net/les-primitifs-flamands/>
- www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/weyden/gros.htm

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h

Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h

Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>

Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

<http://mba.caen.fr>