Document generated on 04/25/2024 5:41 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Souveraineté de la lumière provençale

Jacques Lepage

Number 45, Winter 1967

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58343ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lepage, J. (1967). Souveraineté de la lumière provençale. *Vie des arts*, (45), 18–23.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1967

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

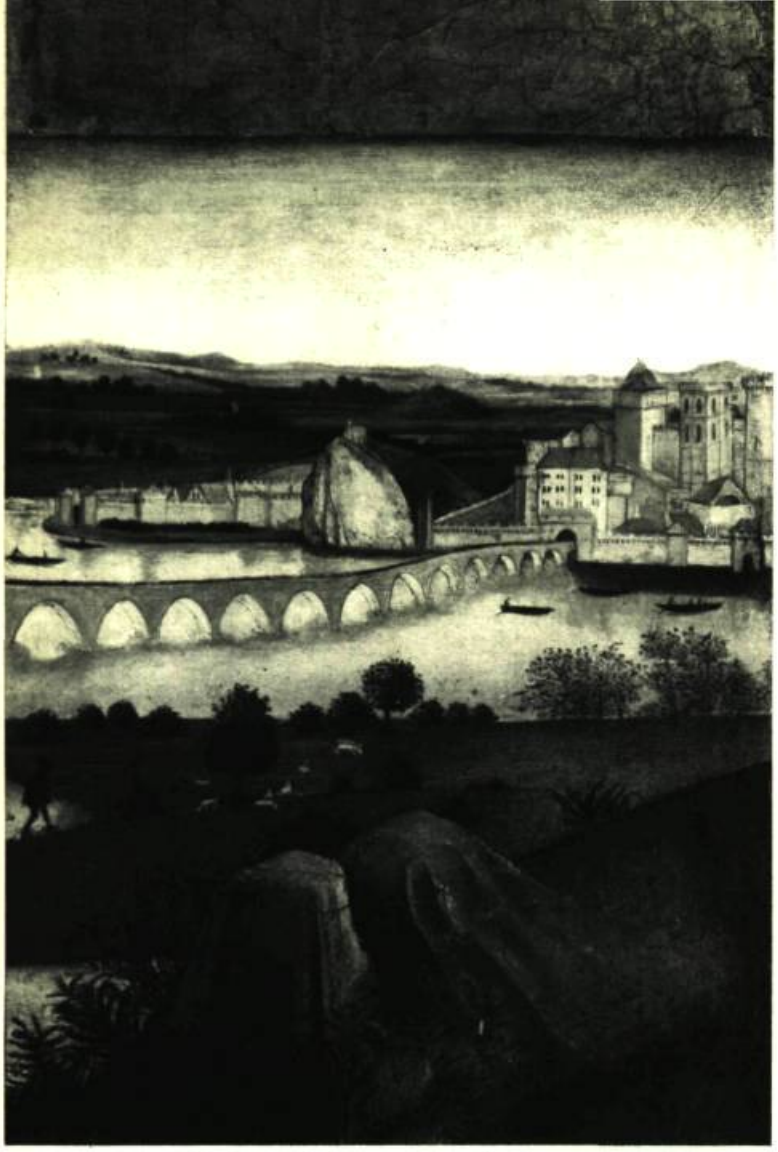
Comment expliquer l'unité profonde de la peinture en Provence aux XIVe et XVe siècles? Comment, sinon en évoquant ce qu'elle fut au XIXe: Cézanne et Van Gogh doivent nous rendre sensible ce qui s'est passé cinq siècles auparavant lorsque Siennois, Français, Catalans, Anglais, mêlèrent leur savoir et leurs humeurs, leurs goûts et leurs techniques dans ces villes-creusets que furent Avignon et Aix. Cézanne désira peindre comme un "Parisien"; Van Gogh abordait la Provence avec un héritage nordique. Rien de commun entre ces prémisses et l'œuvre qu'ils nous ont livrée. L'Aixois se dégage des leçons impressionnistes pour assurer un équilibre tendant à l'absolu entre le sentiment de la nature et la forme, et ce qu'il redécouvre, ce rythme architectural du paysage provençal, n'est pas autre chose que ce que les peintres de la *Garde Robe* du Palais des papes avaient "inventé" au milieu du XIVe siècle.

Souveraineté de la lumière provençale

par Jacques Lepage

Page ci-contre: Sainte Catherine et un saint évêque. Musée Calvet, Avigon.

Ci-contre: Le bienheureux Pierre de Luxembourg en extase. Peinture sur bois, 30¾" x 22⅞" (78 x 58 cm). Musée Calvet, Avignon.



Qu'il s'agisse de la première école d'Avignon, celle liée aux pontificats (1330-1365), de la seconde, née avec l'enrichissement bourgeois (1420-1500) d'Aix, de Nice, d'Avignon, ce qui personnalise les œuvres majeures est justement une "conception de la nature, soumise à la vision plastique de l'homme, à sa méditation" (1) jointe au sens de la monumentalité. Rien n'échappe à cette loi, si on excepte Simone Martini, disparu trop vite après quatre ans de séjour en Avignon où il peignit à fresque les tympans de Notre-Dame-des-Doms (1340-1344). Mais comment en vinrent à cette conception des gens aussi différents que le Siennois Giovannetti, le Français Yverny ou le nordique Enguerrand Quarton? Car, durant près de deux siècles, il n'y eut quasiment pas de peintres nés provençaux; Froment même était venu au monde sur l'autre rive du Rhône, à Uzès, et Durandi, outre-Var.

C'est ici qu'intervient la lumière; avec une sévérité que l'on a pu dire "cubiste", nous la voyons, dans *l'Annonciation d'Aix* (1443-1444) découper les volumes, trancher la forme avec une telle rigueur que Picasso pourrait y trouver une paternité analogique à celle d'une *Montagne Sainte-Victoire*. Dans ce pays où, écrira Van Gogh, "le mistral plaque du soufre", l'analyse des volumes s'établit selon des lois qui vont influencer tout homme qui y vivra, et développer une participation de l'artiste aux forces telluriques (Cézanne), cosmiques (Van Gogh), qui transcendent l'œuvre.

On sait maintenant combien furent mouvantes pour l'artiste des époques comme les XIVe et XVe siècles. Matteo Giovannetti, auquel on doit la plus grande partie des fresques conservées (2) du Palais des papes d'Avignon est Siennois comme son maître Simone Martini, mais on retrouve trace de son passage à Montpellier. Il fournit une série de dessins en 1351 pour servir, à Paris, de modèles à la décoration d'une châsse d'argent. Le premier tableau de chevalet de la peinture française — un portrait du roi Jean II le Bon — est tributaire de l'individuation que Giovannetti apporte dans ces extraordinaires galeries de portraits que sont les chapelles Saint-Martial et Saint-Jean.

Les influences se croisent. Si l'italienne, la siennoise, sont prépondérantes au milieu du XIVe siècle, la française n'est pas ignorée; elle s'accentuera au XVe pour le dominer, en partage avec la flamande et la bourguignonne. Les trois cents peintres qui vivent alors en Provence sont en continuels déplacements. Jean Miralhet naît à Montpellier, meurt à Marseille après avoir vécu et enseigné à Nice où il implante une influence catalane, comme en témoigne sa *Vierge de la Miséricorde* (Chapelle de la Miséricorde, Nice). Louis Bréa, qui restera influencé par Sienne, peint des œuvres depuis le monastère de Lérins jusqu'à Gênes. Un Génois, Fassolo, naît à Paris; Ronzen vient de Venise et Braccesco, de Milan. Quarton a vécu à Florence. Fouquet transmet à Naples les nouveautés toscanes, celles d'Angelico, de Piero della Francesca; Antonello de Messine en sublima l'influence qu'en retour il transmettra à l'école provençale finissante. Cette circulation méditerranéenne intense n'est point séparée de la Flandre. Le "Maître de l'Annonciation d'Aix" est familier des conceptions modernes, nous voulons dire de celles de Jean Van Eyck et du "Maître de Flemalle". C'est que la Provence est lieu privilégié de passage; non seulement le roi souverain de Naples, de Provence et d'Anjou en a fait sa capitale, mais parce que la Provence se place géographiquement au centre d'un triangle Catalogne–France–Italie et, de plus, est la voie ouverte du nord vers le sud.

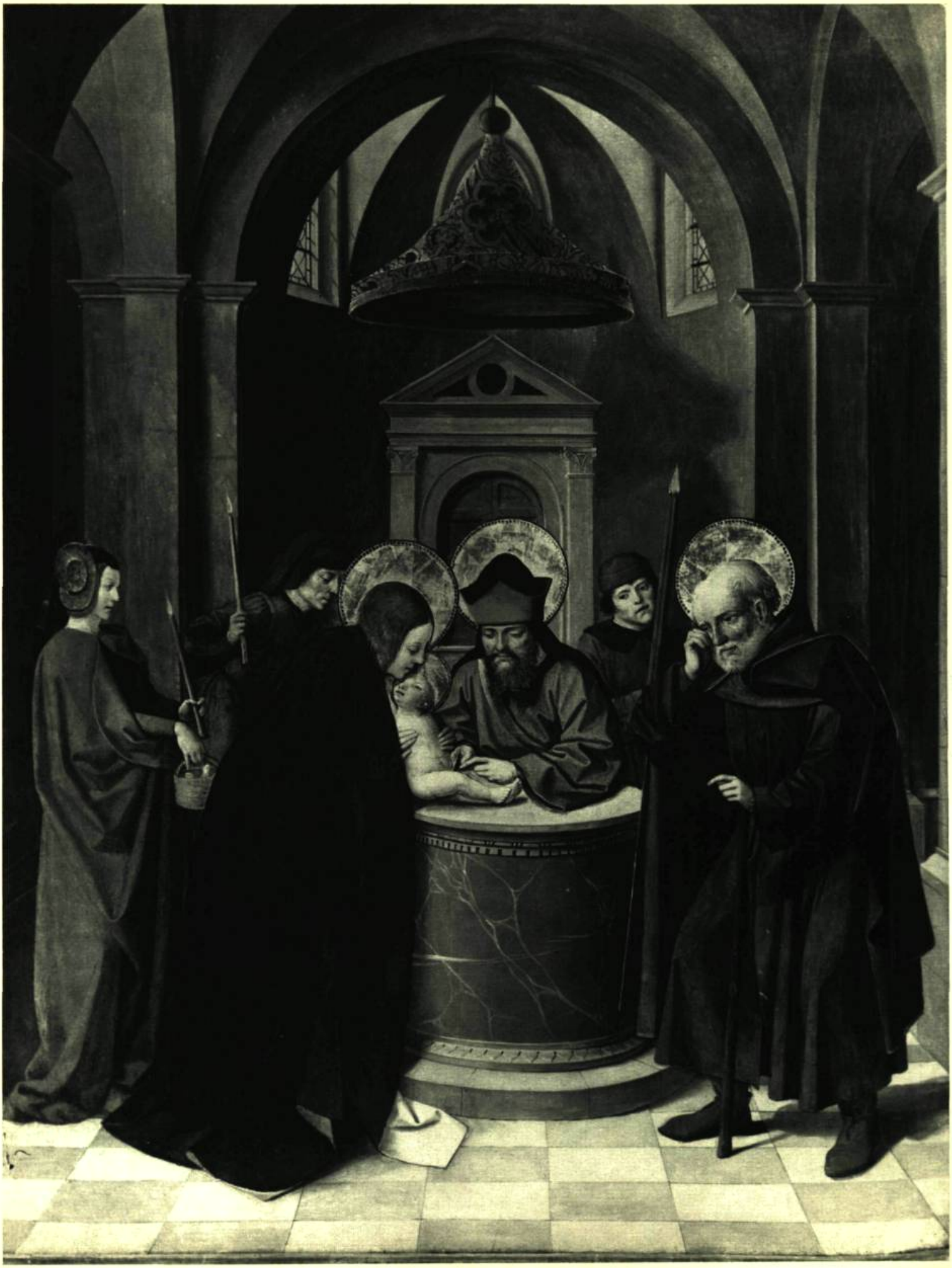
Nous ne soulignons ce brassage d'éléments hétérogènes que pour y déceler les communs dénominateurs qui, de gens si disparates, font une Ecole. Personne n'en doute, et pourtant, nous le disions, nul peintre indigène ne lui appartient. Néanmoins, parmi les facteurs méditerranéens discernables, se développe dès le XIVe siècle un certain baroquisme qui restera sous-jacent au classicisme apaisé de la première école avignonnaise comme on le retrouvera présent sous les sentiments de sérénité et d'harmonie propres à la seconde période. *Les Cages* (1343) de la *Chambre du*

Ci-contre: Paysage (détail), autel de Perussis. The Metropolitan Museum of Art. Acquisition 1953. Legs Mary Wetmore Shively en mémoire de son mari, Henry L. Shively.
Ci-dessous: Le petit chasseur au faucon, XVe siècle. Peinture sur bois, diamètre: 22⅝" (57 cm). Musée Calvet, Avignon.
Page ci-contre: 12 panneaux gothiques décorés de figures sur fond vert ou rouge: proviennent d'une ancienne maison de la rue de la Petite Saunerie à Avignon, fin XVe siècle. Musée Calvet, Avignon.

Pape, comme la virtuosité de la Chartreuse de Villeneuve, préfigurent le baroque: l'artiste, Giovannetti, et ses élèves jouent avec les apparences, s'adonnent au trompe-l'oeil, à l'illusionnisme. Nous retrouverons un siècle plus tard, le *Retable de Boulbon* en fait foi, une disposition analogue qui ne cessera de se perpétuer et que les noms de Puget et de Monticelli jalonnent.

Mais ce courant ne serait être suffisant pour déterminer un style capable d'intégrer les influences étrangères. Plus précieuse, parce que plus générale, décelant une vision du monde originale, est l'interprétation du paysage. Si les fresques de la *Garde Robe* (1343) sont encore proches de la tapisserie, la troisième dimension et le modelé des visages attestent que le peintre s'en distingue, mais surtout nous trouvons ici le premier exemple en Europe d'un ensemble mural où la nature est interprétée "avec un naturalisme vraiment descriptif". M. Michel Laclotte analysant cette œuvre dans *L'Ecole d'Avignon* conclut: "Des sujets profanes apparaissent dans le décor mural, en Italie et en France, dès le XIIIe siècle, mais ceux qui subsistent sont le plus souvent traités avec un esprit tout conventionnel. Nous trouvons là en revanche un sens vrai, à la fois réaliste et poétique, de la nature, mystérieuse et foisonnante, monotone et diverse, bruissante et pourtant calme. C'est au même moment et à Avignon, rappelons-le, que Simone Martini évoquait avec tendresse la vie des champs dans son *Hommage à Virgile*, et que le "Maître du Codex de Saint-Georges" décrivait avec une exquise sensibilité un frémissant paysage aquatique au deuxième plan de sa miniature *Saint Georges tuant le dragon*. S'agit-il de coïncidences? Nous ne le croyons pas. Le XIVe siècle a vu les peintres de France et d'Italie entreprendre l'inventaire de la nature. Cette curiosité se manifeste d'ailleurs, sur un plan plus général, par un intérêt croissant pour l'histoire naturelle, les plantes, les animaux sauvages. Il semble bien qu'Avignon fut l'une des premières étapes de la route qui conduira aux Limbourg et à Pisanello". (1).

Un siècle plus tard, Enguerrand Quarton, avec des moyens différents mais un génie égal, accordera au paysage un droit de cité analogue. Rien de plus sensible dans sa sobriété que celui qu'il peint à la partie inférieure du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon (1453-54): la lumière provençale a dénudé cités et marines de l'accidentel; seul l'essentiel reste figé dans l'écrasement solaire. Rien d'imaginaire pourtant: Villeneuve, le mont Ventoux sont reconnaissables, mais structurés, intériorisés dans un rythme qu'ils épousent. Nous percevrons cela chez Nicolas Froment, mais plus encore dans le *Retable de Perussis* (1480) (3), paysage si proche de la peinture moderne. Il serait injuste de s'arrêter à quelques toiles particulièrement célèbres. Ce sentiment du paysage que retrouvera Cézanne et qui éclatera en gerbes fulgurantes chez Van Gogh, lorsqu'il sera "ébloui de lumière" dans le pays arletan; cette imbrication de la nature, non pas stylisée mais transmuée dans l'œuvre, nombreux sont les peintres qui en témoignent d'Aix à Nice. *Le Christ et la Madeleine* de Miralhet, que nous reproduisons ici, très archaïque pourtant, ne traite pas le paysage, comme le ferait une tapisserie. Plus tardive, la *Sainte Madeleine prêchant* du musée du Vieux-Marseille, accorde au port et à la cité marseillaise un traitement privilégié.



En quittant les maîtres répertoriés, on rencontre un trait bien évident dans une peinture proprement populaire, celle des auteurs d'ex-votos et de peintres d'enseignes. Saint-Jean-de-Garguier, comme Notre-Dame-de-Laghet, possède quelques œuvres d'un art que nous nommerions aujourd'hui "naïf" et qui ne le cède en rien par la qualité et l'interprétation aux chefs-d'œuvre. Il y a dans les *Priantes* du XVIe siècle cette même conjonction d'un réalisme vécu et d'une transposition ferme et sereine dans une stylisation plastique, que l'on aime dans les œuvres maîtresses du XVe siècle. La rencontre est évidente avec le *Saint Bernardin de Sienne* (vers 1465), attribué à tort au roi René. Cet art semi-populaire, comme l'art religieux, s'est profanisé au Palais des papes en anecdotes courtoises, s'embourgeoise, et quelques fragments ayant survécu aux guerres et aux pillages témoignent de sa qualité comme de sa spontanéité. Les caissons de plafond que possède le Musée Calvet en Avignon, et que nous reproduisons, personnalisent une époque qui échappe encore aux lieux communs et qui parfois semble se souvenir de la grande leçon romane.

Nous ne pouvons conclure cet aperçu des Ecoles provençales sans préciser une autre constante du style qu'elles inventèrent. On le sait, le Méditerranéen, le Provençal plus encore, simplifie synthétiquement la forme. On en trouve l'expression la plus souveraine dans la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon (avant 1457) (4). Mais, bien avant, la monumentalité, la simplicité de composition sont des éléments propres aux œuvres provençales et avignonnaises. La chapelle Saint-Jean, au Palais des papes, nous livre dès 1348 des fresques comme *la Vision de saint Jean l'Evangéliste*, attribué à Giovannetti, où la volonté de grandeur monumentale sert de répondant à une vision grandiose, pleine de noblesse et de sérénité de l'univers spirituel.

Nous avons situé quelques traits qui justifient que des peintres étrangers aux pays provençaux, venus parfois pour des motifs vénaux, séduits et bientôt conquis par leur nouvel habitat, transigent avec les enseignements de leurs écoles originelles, pour entendre une leçon qui se révélera permanente. Il semble en effet qu'en Provence, plus absolument qu'ailleurs, on ressente l'art comme une solution aux problèmes de la condition humaine. "La dialectique engagée entre le monde extérieur et le monde intérieur cesse grâce à lui", écrit René Huyghe (5). Effectivement une œuvre comme *le Couronnement de la Vierge* est accord, "stimmung", exaltation de la vie dans la plénitude conquise.

Mais ce jeu méditerranéen, l'étranger n'a pu le ressentir et s'en trouver participant que par le truchement d'éléments organiques qui l'ont investi, souvent à son insu. Et parmi eux, souveraine, la lumière. Elle imposera aux peintres "une manière tranchante de définir les formes, d'accuser le relief, goût des compositions simples et monumentales où dominent les verticales, noblesse vibrante de l'expression qui tend parfois au pathétique sans jamais tomber dans la grimace". Simplicité, sobriété. La lumière provençale accuse et unifie, transfigure la nature. Pour le peintre, elle est un révélateur. On voit bien que l'œuvre de Van Gogh, si elle s'arrêtait avant sa venue à Arles, manquerait de sa plus périlleuse, mais aussi de sa plus belle dimension. Il en est ainsi pour Quarton cinq siècles plus tôt. Et Cézanne n'eût pas trouvé sur d'autres rives le sens de l'espace qui anime son œuvre. Dure mais vivante, la lumière de Provence est le lien organique qui, à travers les siècles, assure la pérennité d'ouvrages qui sont les trésors de l'art.

1) Cf Michel Laclotte: — *l'Ecole d'Avignon*. (Ed. Gontier-Seghers).
2) Celles antérieures (1317-1326) ont été détruites.
3) Se trouve au Métropolitain Museum (New-York — U.S.A.).
4) Actuellement au Louvre. Ce chef-d'œuvre, comme bien d'autres, a été dérobé à la province française par des Parisiens.
5) Cf. René Huyghe — *les Puissances de l'image* (Flammarion).

Page ci-contre: Maître de Saint Sébastien: La circoncision. 31¼" x 23⅝" (80 x 60 cm). Musée Calvet, Avignon.
Ci-dessus: Nicolas Froment: Saint Siffren, évêque de Carpentras. Peinture à l'oeuf sur bois, fond or. 81¼" x 26" (207 x 66 cm).