

Олимпиада НИУ ВШЭ для студентов и выпускников – 2019 г.

Направление «История искусства»

Профиль:

«История художественной культуры и рынок искусства»

КОД – 321

Время выполнения задания –120 мин., язык – русский.

Задание для текста на французском языке:

I. Прочестъ вступительную статью: Friedländer, M.J. Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch. — Flammarion: Paris, 1967. — P.5–8.

II. Дать развёрнутый ответ на следующие вопросы:

1. Какие два метода анализа произведений Босха обсуждает Макс Фридендер?
2. Насколько подходящим для Босха Фридендер считает сюжет "Поклонение волхвов" и почему?
3. Какие художественные средства использует Босх в "Поклонении волхвов" и с каким результатом?
4. Какие формальные качества отличают Босха от его подражателей и от его современников?
5. В чем состоит значение Босха и его влияние на других мастеров по мнению Фридендера?

Jérôme Bosch

Le sujet plutôt que la forme, le contenu plutôt que le style retiennent l'attention de l'historien placé devant le phénomène de l'art de Jérôme Bosch, à tel point que l'on ne distingue pas le plus souvent d'une part les tableaux originaux et d'autre part les copies ou imitations. On admire l'invention mais on se préoccupe peu de la manière. La seule tentative sérieuse de comprendre l'art de Bosch a été faite par Dollmayr dans un article, paru dans le Jahrbuch viennois de 1898, qui peut servir de guide dans le monde étrange des idées de Bosch. Quant à l'analyse stylistique, tout reste à faire.

Quelle que soit notre interprétation, il faudra toujours reconnaître à Bosch l'originalité du grand artiste pour qui la forme et l'esprit restent indissolubles. Au moment où son imagination conçoit une idée, elle en conçoit simultanément l'image. Pour cette raison l'étude de la forme nous fait comprendre le monde de ses idées et la compréhension de sa vie spirituelle nous renseigne sur son style. Nous ne sommes pas encore arrivés avec Bosch à cette période néfaste qui souffrit de ce dualisme: *unus invenit, alter fecit*. En dépit des graveurs du XVI^e siècle qui ont multiplié ses compositions, Bosch lui-même n'a jamais travaillé d'une façon mécanique, mais toujours créatrice.

Parmi les œuvres existantes de Bosch beaucoup ont un sujet qui lui appartient en propre comme les *Tentations* abstruses ou les *Allégories des Fins dernières*, d'autres ont un sujet traditionnel, mais réinterprété par l'introduction de motifs nouveaux et la prolifération des idées.

Deux méthodes s'offrent de comprendre l'art de Bosch. Nous pouvons comme Justi et Dollmayr dans leurs descriptions magistrales nous concentrer sur l'observation des compositions qui, par le sujet et la forme, sont de son invention, ou bien nous pouvons étudier comment Bosch reprend un sujet souvent traité par ses contemporains et ses compatriotes, le vieux thème de l'*Adoration des Mages*, par exemple. De cette façon nous serons en mesure de comprendre la réaction de Bosch face à la tradition.

Le thème de l'Épiphanie était par lui-même tout autre qu'idéal pour déchaîner les visions de Bosch.

Nous avons au moins trois versions de sa main:

a) Le tableau de la collection Lippman maintenant au Metropolitan Museum à New-York.

b) Le tableau de la vente Ellenborough maintenant dans la collection Johnson à Philadelphie.

c) Le triptyque célèbre du Prado copié à maintes reprises.

Sous la contrainte imposée par la commande, Bosch mit un frein à son inspiration, particulièrement dans le tableau du Prado dont les volets présentent le donateur et la donatrice avec des saints. Nous sommes en conséquence d'autant plus en droit d'interpréter ses écarts de la norme comme des exigences de sa nature.

Les dates de Bosch ne sont pas connues avec certitude. Mort en 1516, il naquit sans doute vers 1450. Il apparaît d'âge très avancé dans un portrait gravé qu'on ne peut cependant considérer comme un document absolument sûr. Son nom apparaît dans les archives de Bois-le-Duc entre 1493 et 1512.

Cette ville où le peintre fut actif et où il naquit vraisemblablement malgré son nom "van Acken" se trouve comprise dans les frontières de la Hollande actuelle, dans le Brabant septentrional, à une grande distance de Haarlem, le centre artistique de la Hollande proprement dite. Or nous ne savons pratiquement rien de l'art de cette région. Il paraît peu possible de donner une base historique à l'art de Bosch, tandis que la tradition qui dérive de lui se manifeste surtout à Anvers, où, il est vrai, tout afflue au début du XVI^e siècle. Parmi ses contemporains dont la physionomie nous est connue, celui qui se rapproche beaucoup de lui, sinon complètement, est le peintre dit le Maître Virgo inter Virgines que j'ai essayé de localiser à Delft. Les costumes dans les tableaux nous aident pour la datation. Le triptyque du Prado a sans doute été peint en 1490 environ. Nous avons probablement une *Adoration des Mages* de la main de chaque peintre actif entre 1470 et 1500. Les exemples ne nous manquent donc pas pour une analyse comparative.

La relation entre les personnages et la surface du tableau permet de déterminer le point de vue du peintre. La figure humaine n'intéresse en aucune façon, ni l'œil, ni l'intellect de Bosch. Le poids et le volume de la forme humaine ainsi que les détails individuels lui sont en eux-mêmes indifférents et il ne s'efforce nullement de donner l'illusion de la réalité par une étude soignée du modèle. La figure humaine indiquée par de simples contours a seulement une valeur d'intermédiaire.

Les personnages sont comme des accessoires placés devant le paysage. Ils ne sont pas proprement inclus dans l'espace et ils ne sont pas enveloppés d'atmosphère. Pourtant Bosch vise à cette unité du paysage et de la figure que Pierre Bruegel réussira plus tard. Les paysages de Bosch, vastes mais étudiés d'un point de vue géographique, ont l'horizon très élevé, comme s'ils étaient observés du haut d'une tour, les personnages par contre ont leur horizon propre, situé beaucoup plus bas, ils sont parfaitement verticaux, jamais observés en raccourci. L'illusion correcte de la profondeur ne peut naître de ce désaccord si archaïque et de ce dualisme de la perspective. En fait les tableaux de Bosch semblent avant tout des surfaces décoratives, bien que la profondeur des plans du paysage soit exprimée soigneusement par la ligne et la couleur. Mais le plan intermédiaire est absent et donc le principe même de l'illusion de l'espace.

Bosch ne donne du contenu émotionnel propre à l'*Adoration des Mages*, la révérence digne et humble devant l'Enfant divin, qu'une interprétation superficielle. Au lieu de viser droit au centre d'intérêt il crible la cible d'un cercle de flèches en cherchant des éléments aventureux et pittoresques dans les récits bibliques. Son esprit d'observation au service d'une imagination éblouissante s'occupe moins du texte que des ornements marginaux. La Vierge et l'Enfant ne s'imposent pas à l'attention. La hutte délabrée, le roi maure, les bergers curieux, voilà les motifs qui sont peints avec délectation. Nous sommes surtout attirés par les rôles vivants des figurants et du chœur tandis que les protagonistes restent ternes et dénués d'intérêt. La dignité et la sainteté sont exprimées par des formes agréables dont les contours concis nous renseignent peu sur la personnalité du peintre et qui apparaissent d'un archaïsme singulier. Tout ce qui est anormal et difforme par contre met en branle la conception personnelle de Bosch. A son aversion pour l'architecture, la symétrie et la règle, il joint un plaisir diabolique pour l'apparente anarchie des formes organiques. L'inattendu l'intéresse, la norme le laisse indifférent.

Comme psychologue, Bosch est d'un parti pris qui touche presque à la monomanie. L'idée de la *Passion du Christ* évoque dans son esprit une débauche de railleries et de malice diabolique et il ne peut inventer assez de formes hideuses et monstrueuses pour avilir et rendre odieux les ennemis du Christ, tandis que la souffrance divine reste vague et parfois semble, même ambiguë.

Comme observateur de l'homme, Bosch est certainement un précurseur de Bruegel, mais des visions, nées d'une imagination cruelle qui déforme la nature, détournent, oppriment, dérangent son sens de la réalité.

Comme beaucoup des meilleurs peintres d'origine germanique, Bosch se distingue par des qualités d'illustrateur. Il n'eut pas d'ailleurs, autant que nous le sachions, l'occasion de faire à proprement parler d'illustrations, mais partout l'élément narratif déborde le cadre du tableau et il devient souvent inintelligible faute de commentaires.

Dans Bosch il y a un peintre de paysage. Ses vastes plaines arides ont du caractère et de la grandeur. Le titre de pionnier et d'innovateur lui revient peut-être avec plus de droit qu'à Patenier qui fit de la peinture de paysage une profession.

Aussi progressiste qu'il fût par son indépendance intellectuelle et la hardiesse de ses inventions, Bosch reste bien du XV^e siècle par son répertoire formel et sa technique. Pour éviter de confondre ses créations avec celles de ses imitateurs, il suffit de bien observer son dessin concis et aigu, de caractère archaïque et d'étudier sa technique basée sur l'application de couches minces d'une pureté transparente (dans les originaux bien conservés).

Primitif, même dans le cercle de ses contemporains, Bosch compose comme un sculpteur de relief ou un médailleur. Les formes vues de profil sont presque transparentes; les corps sont aplatis sur la surface. Les traits essentiels sont rendus en silhouettes d'un attrait décoratif. La densité des figures du XV^e siècle obtenue par l'observation pénétrante de la nature et un modelé très poussé, ne se retrouve pas dans ses tableaux. Une ligne rapide visant droit au but donne à ses tableaux une légèreté irréaliste.

Membres décharnés, brindilles cassantes, branches, troncs d'arbres élancés: tout cela l'attire; des formes acérées, épineuses, piquantes, évoquant des cactus infusent à la surface une vie inquiétante. Les taches et les lignes sont posées d'un pinceau fin, à l'impasto, avec un effet de pointillé et d'arêtes; de préférence claires sur un fond sombre, elles produisent une sensation de picotement. C'est de cette manière que le feuillage est représenté en taches claires sur une surface sombre. Un coloris froid et harmonieux, d'un éclat transparent et opalin, surtout dans les parties claires, contribue à rehausser le charme décoratif plutôt qu'à augmenter le sentiment du réel.

Les formes essentielles de la figure humaine, gracile et souple, sont dessinées d'une main ferme mais dans les détails le peintre se contente de donner des indications sommaires. On ne peut s'attendre à trouver un grand respect de la nature chez un peintre qui va sur les brisées du créateur.

L'imagination de Bosch défie les lois de la nature, se moque de la distinction entre homme et bête, entre les créations de l'homme et l'œuvre de la nature. Toutes les visions nées de la superstition populaire et de la terreur de l'enfer s'incarnent ici dans des formes monstrueuses et bâtarde. Et Bosch réussit pourtant à prêter un certain degré de réalité à l'apparence et au mouvement des formes les plus absurdes.

Bosch n'est pas un portraitiste. Avec Bruegel il est du nombre des quelques peintres de l'ancienne école néerlandaise dont nous ne connaissons pas de portraits. L'individuel comme tel ne l'intéresse pas, seuls l'intéressent dans l'individuel l'anormal, l'excès, la caricature. Les portraits des donateurs dans le triptyque du Prado sont faibles. La donatrice pourrait être une sœur de sainte Agnès. Il y a d'ordinaire une ligne de démarcation entre la typologie des saints et les portraits individuels des donateurs, mais Bosch l'ignore.

Les personnages de Bosch ont des têtes décharnées, blafardes, fanées et ils laissent voir en général une finesse d'esprit maladive et le plaisir de la dissimulation. Les purs et les saints sourient souvent d'un air stupide pendant que partout se cachent les forces du mal prêtes à bondir à la première occasion.

Les plis des draperies chez Bosch sont comme aplatis, de conception linéaire plutôt que plastique. Les lignes ne sont ni raides, ni amples, ni froissées, ni plissées, mais plutôt indiquées d'un trait fin et mesuré, clair et objectif. Parfois les lignes courbes dominent, comme dans l'*Adoration des Mages* à Philadelphie, parfois elles sont droites et anguleuses comme dans le *Saint Jean à Patmos* de Berlin. Selon moi les plis à lignes courbes appartiennent au début de la carrière du peintre, les lignes plus droites à une époque ultérieure. Avouons toutefois que la chronologie des œuvres de Bosch reste vague par suite du manque d'œuvres datées, malgré les recherches récentes.

Le groupe de tableaux de Bosch que nous possédons, même après le rejet par une critique sévère de nombreuses copies et imitations, reste plus considérable que ne le pensait Dollmayr. De la liste de Justi, Dollmayr rejette avec raison certains tableaux, comme le triptyque de Valence, mais à tort plusieurs autres. Dollmayr et Justi ignoraient l'existence d'un groupe de tableaux autographes. La liste de Cohen dans le *Künstlerlexikon* de Thieme-Becker est assez complète¹. Le livre de Lafond richement illustré est rendu inutile par un manque total de perspective critique.

Dans mon essai de classement je veux faire abstraction de la chronologie et ranger mes tableaux par thèmes pour ainsi rapprocher les œuvres liées par la composition et le style et arriver plus facilement à une vue d'ensemble.

J'ai déjà mentionné les trois *Adorations des Mages* où les figures représentées entières se détachent sur un vaste fond de paysage comme les pièces d'un décor. Bosch se servait de préférence de figures à mi-corps pour représenter la vie du Christ, en particulier les scènes d'horreur de la Passion, ce qui lui permettait de donner par des caricatures terrifiantes un maximum d'expression aux têtes relativement grosses des ennemis du Christ et des bourreaux.

La *Nativité*, avec les figures à mi-corps, au musée de Cologne, acceptée par Justi, est probablement seulement une copie du XV^e siècle (comme la version correspondante généralement rejetée du Musée de Bruxelles). Deux petits volets d'autel pour une *Nativité*, dont je ne connais pas le panneau central, sont entrés dans la collection Johnson à Philadelphie, provenant du commerce à Munich. Sur l'un des volets on peut voir des cavaliers princiers, semblables à ceux du panneau central du *Chariot de Foin* à l'Escorial: les mages et leur suite. L'autre volet montre les bergers. Des scènes de la Passion avec personnages à mi-corps, le *Couronnement d'épines* à l'Escorial est un original². Pas une des variantes de cette composition n'est un original (une au musée d'Anvers,

une autre autrefois dans la collection von Kaufmann à Berlin, et plusieurs autres). Par contre le *Portement de Croix* au musée de Gand est authentique; c'est un tableau étrange pour le groupement compact des têtes hideuses, déformées par la haine, qui couvrent la surface entière du tableau sans égard pour l'effet naturel de l'espace. Le *Christ devant Pilate* à l'Art Museum de Princeton (États-Unis) est semblable de composition et de conception.

De la série des scènes de la Passion avec figures entières il faut accepter le *Portement de Croix* à l'Escorial comme un original. Il est relativement modéré dans l'expression et traité complètement en bas-relief. Il se trouve en outre un *Ecce Homo* au Staedel Institut à Francfort. Un *Ecce Homo* dans la collection Johnson à Philadelphie, composé de deux rangées superposées, offre plus d'intérêt dans l'invention.

Il y a quelques années j'ai vu dans le commerce à Bruxelles une *Crucifixion* mentionnée nulle part, dont la composition est sans caractéristiques individuelles³. Il y demeure encore des réminiscences de Roger particulièrement dans la figure du Christ sur la Croix. Le sujet ne permettait pas au maître de donner libre cours à ses facultés d'invention. À gauche la Vierge et saint Jean se tiennent près de la Croix dans une attitude assez calme, à droite, un jeune donateur est à genoux avec saint Pierre son patron. Le paysage est caractéristique, avec un plan intermédiaire vide et un arrière-plan fourni.

Un saint est avant tout pour Bosch un être guetté par la tentation, attaqué, et raillé par le diable. Le célèbre retable de la *Tentation de saint Antoine* dont les copies sont nombreuses est au Portugal. On trouve des panneaux isolés figurant saint Antoine au Prado et à Berlin. Dans le tableau de Madrid, parfaitement conservé, le saint accroupi à l'avant-plan contemple l'espace plongé dans ses visions, pendant que les forces infernales avancent avec des machines de guerre d'une invention raffinée. Notons toutefois que dans ce cas, comme dans le tableau de Berlin, les créatures diaboliques sont si minuscules que l'attaque semble menée par une armée de vermines qui agacent plutôt qu'elles ne menacent.

Saint Jean lui-même qui est représenté à Patmos, assis, occupé à écrire, les yeux levés vers l'apparition de la Madone et de l'ange, n'est pas épargné. Un petit diable, au corps d'insecte, se presse contre le rocher sans être aperçu de l'évangéliste, comme un espion de l'enfer. Au revers de ce tableau, au Kaiser-Friedrich Museum à Berlin, se trouvent représentées les scènes complètes de la Passion, en monochrome, à larges traits rapides.

Le panneau central de l'un des deux triptyques authentiques mais en mauvais état que l'on peut voir à Vienne représente saint Jérôme; sur les volets, saint Gilles et saint Antoine. L'autre triptyque de Vienne décrit le martyr de sainte Liberata⁴. Le musée de Gand a récemment acquis un tableau représentant saint Jérôme étendu sur le sol dans un acte de pénitence d'un effet singulier. Ici la faune et la flore

ont quelque chose d'insidieux qui nous fait craindre de rencontrer partout des formes diaboliques sous toutes sortes d'aspects.

Le tondo du *Fils Prodigue* dans la collection Figdor à Vienne⁵ est dans sa conception un tableau de genre. Glück en a donné une description perspicace (Jahrbuch prussien, XXV).

Des différentes versions de l'*Excision de la pierre*, celle du Prado est un original (et non celle d'Amsterdam). A notre avis il y a contradiction dans de telles œuvres entre l'humour de l'action et l'archaïsme solennel et concis du dessin.

Une vaste littérature a été consacrée aux trois œuvres capitales de Bosch, encombrées de figures, à l'Escorial, les deux triptyques, le *Chariot de Foin* et le *Jardin des Plaisirs terrestres* ainsi que le dessus de table figurant les *Péchés capitaux*⁶. Justi a donné une description complète de ces compositions (dans le dixième volume du Jahrbuch prussien). Une réplique du *Chariot de Foin* a été découverte à Aranjuez⁷, (les volets sont au Prado et à l'Escorial), dont la qualité est à peine inférieure à l'exemplaire de l'Escorial. Des différentes représentations du *Jugement dernier*, le triptyque à l'Académie de Vienne reste encore l'exemplaire qui a les meilleures chances d'être un original.

Également authentiques sont les quatre panneaux en mauvais état à l'Académie de Venise provenant sans doute du Palais des Doges. Ce sont les volets d'un *Jugement dernier*

figurant les élus et les damnés (Dülberg en a publié deux comme œuvres de l'atelier de Bosch dans *Fruehholländer in Italien*, pl. VIII et IX).

Nous atteignons l'extrême avec le *Jardin des Plaisirs terrestres*. Le besoin qu'éprouve Bosch à communiquer par l'illustration l'amène à représenter une multiciplité de compositions équivalentes, au lieu d'un ensemble.

Comme inventeur de formes Bosch reste une figure solitaire au XV^e siècle. Sa conception du paysage semble avoir porté des fruits, en particulier chez Patenier, et directement ou indirectement aussi chez certains autres. Bosch a été largement copié au XV^e siècle mais les copistes étaient seulement intéressés par le sujet, la drôlerie, l'horreur et la morale de ses tableaux. L'intérêt et la demande pour ces thèmes dureront jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Jérôme Cock en particulier publia des gravures d'après les compositions de Bosch. Et aux environs de 1550 cet éditeur semble avoir fait connaître à Pierre Bruegel le Vieux les prototypes de Bosch. Surtout dans sa jeunesse, Bruegel apparaît souvent comme un imitateur et un continuateur de Bosch.

Jusqu'à une époque récente les qualités des œuvres originales de Bosch ont été peu appréciées. Ce qui a survécu est largement dû au goût de Philippe II d'Espagne qui amassa à l'Escorial tout ce qu'il put obtenir de Bosch; tout comme plus tard, d'autres Habsbourg, Rodolphe II et l'archiduc Léopold-Guillaume, rechercheront les œuvres de Pierre Bruegel⁸.

MAX. J. FRIEDLÄNDER

¹ FRIEDLÄNDER lui-même a préparé une liste plus complète (*Die altniederländische Malerei*, V, 1927, pp. 143 sqq. et XIV, 1937, pp. 100 sqq.).

² De plus Friedländer accepte le *Couronnement d'épines* acquis par la National Gallery à Londres en 1934 (*Die altniederländische Malerei*, XIV, 1937, p. 101).

³ Maintenant au musée de Bruxelles.

⁴ Les deux triptyques de Vienne se trouvent maintenant au Palais des Doges à Venise.

⁵ Maintenant au musée Boymans - van Beuningen à Rotterdam.

⁶ Le *Jardin des Plaisirs terrestres* et les *Péchés capitaux* sont maintenant au Prado à Madrid.

⁷ Maintenant au Prado.

⁸ Ce texte est extrait de *From Van Eyck to Bruegel* de Max J. Friedländer, publié par Phaidon Press, Londres, et en langue française (traduction de Walter Vitzthum), par René Julliard sous le titre *Les Primitifs flamands de Van Eyck à Bruegel*.

**Jérôme Bosch. L'Épiphanie (L'Adoration des mages). Vers. 1495.
Huile sur panneau. 138 x 140 cm. Musée du Prado**



