

12 tableaux de la collection Liechtenstein enrichissent le Canada

Jean Mouton

Numéro 17, Noël 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55241ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mouton, J. (1959). 12 tableaux de la collection Liechtenstein enrichissent le Canada. *Vie des arts*, (17), 12–20.

HANS MEMLING,
mort en 1494

La Vierge et l'Enfant
avec saint Antoine abbé,
et un donateur



On a pu dire, non sans humour, que Memling peignait avec de trop petits pinceaux; et en effet il peut lui arriver de s'attarder dans les miniatures de sainte Ursule.

Mais Memling agrandit souvent ses tableaux à une taille qui lui permet d'atteindre une profonde gravité. Il y a peut-être un peu d'impassibilité dans la présentation que fait saint Antoine du donateur, et dans l'accueil un peu distant que lui accorde la Vierge; et cette froideur se retrouve sur le visage de l'enfant. Mais il se dégage de ce tableau une impression inoubliable de respect, de piété et d'émotion contenue.

12 tableaux de la collection Liechtenstein enrichissent le Canada

par Jean MOUTON

LE CANADA PEUT ÊTRE FIER DE SA GALERIE NATIONALE. Si un musée doit représenter un lieu de rencontre pour ceux qui, dans toutes les classes et dans toutes les situations, désirent aller au moins un peu au-delà de ce que la vie quotidienne leur apporte, le musée d'Ottawa réalise pleinement son but. Longtemps abrité dans le château-fort de la rue Elgin, où il pouvait paraître presque trop protégé, il doit s'installer incessamment dans un bâtiment moderne, qui assurera à chaque oeuvre tout ce qu'il lui faut pour vivre, et d'abord une bonne lumière, et tout ce qu'il lui faut pour développer ses relations sociales c'est-à-dire de la place et son indépendance à l'égard des oeuvres voisines.

Bien souvent, en effet, les musées, comme le remarquait Paul Valéry, nous présentent un désordre organisé et constituent des « maisons de l'incohérence », où des portraits, des marines, des batailles, des natures mortes s'entredévorent. C'est la rançon des riches collections anciennes qui se sont accumulées au cours des siècles et dont la rencontre s'est opérée fortuitement à travers le temps. La partie de la collection Liechtenstein qui est entrée à la Galerie Nationale dans les récentes années présente en fait une réelle homogénéité, non pas d'écoles puisque l'on y voit des tableaux allemands, flamands, hollandais, français, italiens, mais homogénéité du moins par une parenté de ton. Aucun des éléments qui la composent ne comporte de triomphes, de révolutions, de combats et d'une façon générale aucune exhibition de sentiments violents. Chez aucun l'on ne peut déceler même un excès d'exaltation.

L'on pourrait dire que chacun de ces douze tableaux possède un égal don d'accueil. Le prince bavarois, peint par Bartel Beham, appartient à un registre plus mesuré que beaucoup de portraits allemands. Ses traits ne sont pas aussi acérés que les lignes qui forment les gravures d'un Dürer; et il ne se trouve pas étonné de sa place à côté des femmes délicates de Chardin.

Il ne serait pas impossible de saisir entre ces tableaux, venus d'une collection qui les avait déjà familiarisés entre eux, une sorte de dénominateur commun.

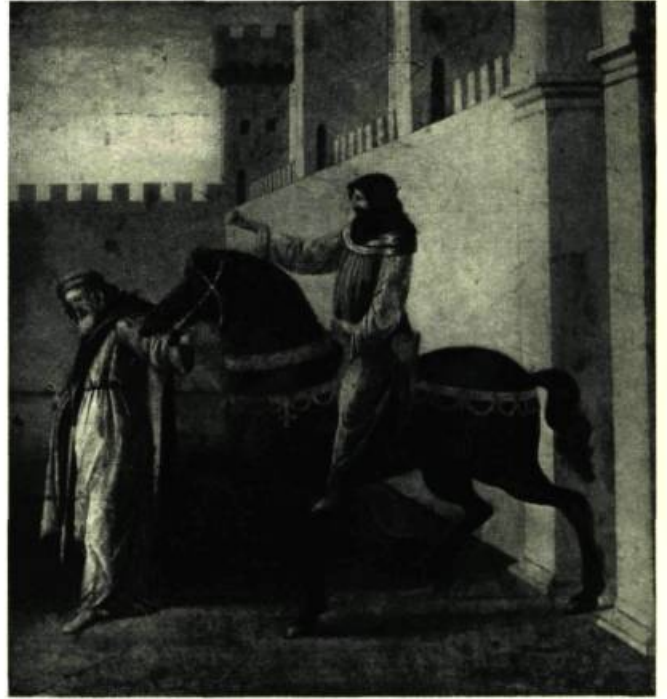
Certains témoignent d'un mysticisme recueilli, comme la Vierge de Memling, la Crucifixion de Quentin Massys ou la sainte Catherine de Simone Martini; et dans sa *Mise au Tombeau du Christ* Rubens a atténué les effets tragiques, qui frisaient même le déclamatoire, de son modèle le Cavarage.

Une autre série exprime l'intimité quotidienne de la vie familiale. Ainsi la *Pourvoyeuse* que Chardin représente en train d'apporter les aliments du jour, le pain et la viande, et la *Gouvernante* qui donne de tendres conseils à un charmant garçon qui les écoute attentivement mais avec une seule oreille. De même, Rembrandt nous révèle Bethsabée à sa toilette, et Nicolas Maes prête à sa *Brodeuse* la même attention à son ouvrage que celle avec laquelle Vermeer attache sa dentellière du Louvre au réseau de ses fuseaux.

FILIPPINO LIPPI
1457-1504

Ces deux tableaux, qui sans doute composaient la décoration d'un coffre de bois au palais Torrigiani à Florence, constituent une des perles de la collection. Comme beaucoup de ses contemporains, Filippino Lippi aime à raconter; ce n'est pas lui qui rougirait d'enfermer dans ses panneaux le développement d'une anecdote. Mais il lui arrive souvent de dépasser la simple anecdote grâce à la rigueur de sa conception. Ainsi, les remparts qui encadrent le Triomphe de Mardochée présentent la plus rigoureuse géométrie.

Mais c'est dans Esther que la poésie atteint à un très haut degré. La jeune femme, qui relève légèrement sa robe pour marcher d'un pas plus allègre, s'avance vers les portes du palais. On sent qu'un air frais traverse le ciel et tout respire une grâce suprême, que ce soient les tours des murs, le corps de la marcheuse, enfin un arbre dont la sveltesse se dessine sur l'horizon avec la transparence d'une végétation chinoise.



1. Le Triomphe de Mardochée.
2. Esther devant les portes du palais.

JEAN-BAPTISTE SIMÉON
CHARDIN
1699-1779

1. On a dit de Chardin qu'il prenait la nature sur le fait; pendant des heures, il surveillait son modèle. Il choisit la fin d'un mouvement, comme celui de cette pourvoyeuse qui dépose le large pain sur une commode.

A travers une scène familière, l'artiste n'en est pas moins en quête de l'absolu; et les portes qui s'ouvrent sur d'autres pièces en enfilade, avec un personnage lointain, conduisent en fait notre regard vers un monde inconnu. Paul Claudel remarque que chez Chardin, comme chez les grands hollandais, la nourriture (et spécialement le pain et le vin, qui évoquent des aliments consacrés) est au centre de ses préoccupations les plus humbles de l'homme.

2. Chardin a été marié deux fois; et il n'a eu qu'un fils, mort accidentellement à Venise. Il a prêté une extraordinaire attention aux enfants, qu'il considère comme des êtres secrets essayant de s'adapter le plus habilement possible avec un monde qui n'est pas le leur, celui des adultes. L'Enfant au toton du Louvre, s'isole, pris par une véritable incantation magique, pour surveiller sa toupie qui tourne sur sa table de travail.

Ici, l'enfant prête une respectueuse attention aux conseils de la gouvernante, mais on sent que ce respect ne lui enlève rien de sa liberté. Il la retrouvera vite. Cette petite scène, anecdotique au maximum, est traduite dans la plus précieuse des matières, matière qui évoque une écume poreuse et un émail lisse.



1. La Pourvoyeuse.
2. La Gouvernante.



SIMONE MARTINI
1280/5-1344
Sainte Catherine

Tout peintre siennois se devait d'exécuter un tableau de sainte Catherine; et la représentation que nous en donne Simone Martini témoigne d'une grâce toute particulière. La sainte semble porter sa palme avec une certaine gaucherie, ou plutôt avec une certaine indifférence; mais en fait c'est avec une noblesse suprême qu'elle accomplit son geste. La tête légèrement inclinée pourrait laisser transparaitre de la bouderie. La jeune femme montre de la gêne d'être ainsi glorifiée par un somptueux manteau, un riche diadème, une auréole d'or qui trouve moyen de briller encore plus que le fond, recouvert d'or également, avec lequel elle pourrait se confondre.

Peut-être cette attitude a-t-elle pour origine le maniérisme, qui caractérise l'école siennoise. Mais la personnalité de Simone Martini transforme ce maniérisme; et le résultat produit une image d'une exquise qualité, où le sentiment de recueillement s'allie à quelque lassitude — que marque la bouche fermée; image d'une haute délicatesse qui l'apparente à la sérénité contenue des peintures chinoises de haute époque.

Bernard Berenson aime à dire que la peinture italienne chercha de plus en plus à satisfaire « les besoins réels des hommes »; et parmi ces besoins les vénitiens s'attachèrent particulièrement aux plaisirs et aux jeux des hommes sous le soleil.

Cette vue de Santa Maria della Salute traduit avec une extrême virtuosité les mouvements sur l'eau des mariniers de la lagune. Comme de brillants insectes d'eau, ils vont et viennent avec une rapide nervosité et leurs rames ressemblent à des pattes agiles ou à des antennes frémissantes. La Salute elle-même, coiffée de son dôme baroque, évoque un énorme scarabée; et plutôt qu'une architecture solide s'opposant à la mobilité des gondoliers, elle se ramasse comme un coléoptère prêt à glisser sur l'eau.

Vergues, coques de barques, vides dorées sur les eaux, tout donne le sentiment d'un monde en perpétuelle métamorphose. Guardi annonce à l'avance les découvertes des impressionnistes et les reflets que les canotiers d'Argenteuil éveilleront sur la Seine.

FRANCESCO GUARDI
1712-1795

L'Eglise de
Santa Maria della Salute
à Venise.



Le peintre flamand a traité ce sujet avec un parfait équilibre de sens tragique et de familiarité. Le sens tragique nous est révélé par l'émotion de saint Jean, qui joint ses mains dans un geste à la fois plein d'élan et de retenue, par l'attitude de sainte Madeleine agenouillée qui s'accroche à la croix (attitude, il est vrai, sans désespoir qui comporte autant d'affirmation que d'angoisse).

La Vierge ne montre qu'une partie de son visage, comme si le trop plein de sa douleur ne pouvait être deviné.

Un magnifique paysage, où une montagne surplombe une ville, ajoute à la grandeur de l'événement. Ce paysage ne serait peut-être pas de Quentin Massys mais de Patcbir.

Quoiqu'il en soit, le travail des deux peintres se rencontre heureusement pour donner à cette scène de la passion une majesté sereine.



QUENTIN MASSYS

1465/6-1530

La Crucifixion



REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669) Toilette de Bethsabée

Rembrandt est souvent revenu au thème biblique de Bethsabée et tout spécialement à sa toilette. Tantôt, comme au Louvre, elle se présente nue, le corps parfumé par les onguents qu'une servante vient de répandre. Tantôt, comme dans le tableau d'Ottawa, elle est revêtue d'une somptueuse robe où l'or et les dentelles s'unissent pour lui prêter tout leur éclat, tandis qu'une vieille femme, mi-gouvernante mi-sorcière, préside aux apprêts de la coiffure. Comme souvent chez Rembrandt les objets renforcent la présence de l'être humain. Les ornements de la robe de Bethsabée ne sont pas de simples accessoires, mais ils transfigurent sa beauté: par leur intensité, ils alimentent, pour une large part, la source du mystère.



BARTEL BEHAM 1502-1540
Portrait d'un Prince bavarois

Les grands maîtres n'éprouvent aucune gêne à imiter leurs prédécesseurs, et ils ne dédaignent pas de leur emprunter des leçons. Van Gogh reproduit la Résurrection de Lazare de Rembrandt; Manet recopie les espagnols; Dufy transcrit le Moulin de la Galette de Renoir; Matisse transpose les natures mortes des hollandais.

Rubens, lui, n'hésite pas à reprendre la mise du Christ au tombeau du Caravage. Mais peut-on parler d'imitation? Il s'agit d'une véritable transformation d'un thème. Les effets violents du Caravage, avec l'emploi de gestes tourmentés, l'expression d'un pathétique physique exacerbé, ont disparu. Le corps courbé du Christ mort affirme la tragédie qui vient de s'accomplir; mais Joseph d'Arimathe, qui tend toute sa force pour porter le supplicié, témoigne de plus de douceur et de respect que d'une douleur trop volontiers étalée. Et que dire de la tendresse discrète de saint Jean, de la Vierge, des saintes femmes?

On a souvent noté le penchant de Rubens à rechercher de larges mouvements circulaires. C'est un véritable cercle, qui prend ici l'amplitude de la marche d'un astre dans l'espace, que forme le groupe des personnages, mouvement cyclique qui proclame une suprême gloire.

RUBENS 1577-1640

La Mise au Tombeau du Christ

Les portraitistes allemands recherchent volontiers dans un visage l'anormal, quelquefois même le monstrueux. Leur technique, qui a été influencée par celle de la gravure, reproduit les traits acérés qui délimitent un muscle, à la façon des veines de bois définissant la matière d'un tronc d'arbre. D'où ce relent de cruauté, ou même cette fumée d'enfer qui embrume certains visages, comme l'a souligné André Malraux à propos des statues de la cathédrale de Bamberg.

Dans ce portrait d'un prince bavarois par Beham, on retrouve la précision des traits qui tendent à l'aigu; on ressent le rendu de la matière dans la douceur de la fourrure et dans le velours de la toque, rendu de la matière si cher à Holbein et qui donne l'illusion que l'on peut la caresser. Cependant, en dépit de la fixité du regard et de la minceur des lèvres rapprochées, il se dégage de ce portrait une douceur relative, douceur qui a fait croire à certains historiens qu'il s'agissait d'une femme: ce serait l'épouse même du prince bavarois.

Ce portrait apparaît donc comme assez exceptionnel, tout en s'inscrivant dans la ligne de l'école germanique en raison de cet aspect un peu énigmatique qu'il nous propose.



Le paysage marin de Francesco Guardi n'échappe pas à cette atmosphère de discrétion, bien qu'il s'agisse de mouvements sur l'eau en plein air; mais tout y est calme : les eaux, les fanions que l'absence de vent fait retomber, les gestes des gondoliers. Et de certaines oeuvres en particulier se dégage un profond sentiment de poésie, poésie qui culmine dans *l'Esther devant les portes du palais*, par Filippino Lippi. Cette collection constitue une série de ce que Jacques Maritain, dans son livre *Creative Intuition in Art and Poetry*, a si bien appelé des « images illuminantes ». Il s'agit d'images qui rendent compte d'une réalité avec le domaine de l'invisible. Ce sont autant d'images claires d'où se dégagent des leçons et des suggestions sur des mystères qu'elles ne révèlent pas du premier coup. Comme toutes les grandes oeuvres, celles-ci disent ce qu'elles ont à dire, et même un peu plus. Elles présentent un continuel va-et-vient entre le connu et l'inconnu.

La Galerie Nationale du Canada est en train de devenir une des belles collections d'Amérique du Nord; et l'on peut constater, en hommage tant aux conservateurs de cette galerie qu'au public qui la visite, que les tableaux qui la composent ne se sentent pas en exil. Certes il a fallu que les responsables de la vie artistique à Ottawa déploient de grands efforts afin de vaincre quelques résistances. Dans un pays neuf, où toutes les énergies étaient concentrées depuis des générations à l'établissement d'une vie économique florissante, qui cherchait à donner à ses habitants un niveau de vie élevée, le problème d'acquisition d'oeuvres d'art a pu paraître à certains un luxe réservé à des privilégiés. Ne fallait-il pas d'abord achever de grands travaux industriels avant d'engager des sommes pour l'achat d'un Rubens ou d'un Rembrandt ? Et encore dans ce cas il s'agissait d'auteurs extrêmement célèbres, connus même de ceux qui ne sont pas familiers avec la peinture. Il a fallu une force encore plus grande de conviction pour conseiller l'achat de peintres fort considérables, mais dont les noms sont moins universellement répandus dans les foules. Cependant il devint vite évident que la constitution d'une galerie de tableaux représentait, pour une grande nation, non pas un luxe, mais une nécessité; ou si l'on veut, il apparut qu'un certain luxe devait quelquefois être considéré comme la première des nécessités. Car l'homme ne vit pas que de pain; son esprit et son âme ont aussi besoin de nourriture. Il est indispensable, pour toute la population d'un grand pays, qu'elle aille se confronter avec ce que les hommes ont, en fait de travaux, laissé derrière eux de plus éternel et de plus absolu.



NICOLAS MAES 1634-1693

La Dentellière

(datée du 9 mars 1655 d'après le calendrier perpétuel qui est suspendu au mur)

La Dentellière de Nicolas Maes fait vivre son métier et elle reçoit la vie. Elle n'est peut-être pas aussi glorieuse que sa cousine du Louvre, peinte par Vermeer; mais autour d'elle les oppositions de lumière et d'ombre sont splendidement traduites, et leur heureuse harmonie semble indispensable aussi bien à sa santé qu'à la qualité de son travail.