

NOTE SUR LES VUES URBAINES DANS LA PEINTURE CATALANE DU XV^e SIÈCLE

On a constaté depuis longtemps l'abondance des vues urbaines dans la peinture européenne du xv^{ème} siècle. Nombreux sont les exemples en France, Italie, Flandre. Certains de ces derniers sont classiques et la magnifique ville qui s'étale à l'arrière-plan de la Madone du chancelier Rolin a suscité bien des commentaires. Les causes de ce goût et de cette floraison sont diverses. De tout temps les peintres se sont intéressés aux motifs d'architecture, aux «fabriques». Mais un panorama urbain est plus qu'une architecture, matériellement et spirituellement. Il faut tenir compte du développement de la civilisation urbaine. L'urbanisation du monde aux différents moments de l'histoire ne s'exprime pas par une droite ou par une courbe régulière, mais par une ligne brisée, avec des hauts et des bas, comme celles qui enregistrent les variations de la température. La période carolingienne, ainsi que l'ont montré Lot et Pirenne, correspond pour l'Europe occidentale à l'un des minima ; les villes agonisent. A partir du xi^{ème} siècle la courbe change de sens et le mouvement de croissance reprend. Il atteindra un maximum à la fin du Moyen Age. Or Italie et Flandres, grands terroirs de la vue urbaine, comptent précisément parmi les pays où la vie urbaine a été alors le plus intense.

Quelle place faut-il faire à la Catalogne dans cette série ? On pourrait a priori la supposer très grande, si l'on ne pense qu'à la prospérité des villes catalanes. Pourtant, sans être négligeable, elle apparaît relativement faible. Alors qu'on a tant de représentations de Venise, de Paris, de Cologne même, nous ne trouvons rien d'équivalent pour Barcelone. Le fait tient, dans une large mesure, à une particularité technique de la peinture catalane : sa fidélité aux fonds d'or, sa prédilection persistante et attardée pour les gaufrures et les feuillages, qui rendent inutile un sujet d'arrière-plan. Il se peut aussi que le recensement de ces vues soit encore très incomplet. Nous ne songeons

point ici à en révéler d'inédites. Nous nous bornerons à quelques remarques touchant celles qui sont pour ainsi dire, dans le domaine public, en regrettant seulement que, pour celles-là tout au moins, on ne dispose pas, comme pour certains tableaux flamands, d'amples agrandissements photographiques.

Ces vues urbaines peuvent être considérées à deux égards : présentation et vérité. On constatera, d'ailleurs, que certain mode de présentation coïncide souvent en fait avec certain degré de vérité.

Vasari rapporte qu'en 1454 Innocent VIII fit décorer par Pinturicchio le palais du Belvédère où, «entre autres choses, ainsi que le voulut le pape, il peignit une loge toute en paysages et y reproduisit Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples, à la manière flamande, ce qui, comme chose encore non vue jusqu'alors, plut beaucoup».¹ Les fresques de Pinturicchio ont disparu, mais il subsiste assez de vues urbaines dans la peinture des Pays-Bas, pour que nous puissions retrouver ce que voulait dire Vasari.

Le paysage urbain lui-même ne pouvait passer alors pour une nouveauté. Des Italiens, Giotto, Lorenzetti, avaient fait vivre Saint François dans Assise et montré Sienne dans le Bon et le Mauvais Gouvernement. Les Flamands n'ont donc pas inventé le décor urbain, mais ils l'ont changé de place. La ville recule ; elle apparaît dans le lointain, toute menue, peinture à la loupe dont la difficulté d'exécution rehaussait le mérite aux yeux des praticiens. Souvent même c'est par une fenêtre ou par une porte, par des arcades, qu'ils se plaisent à diriger le regard vers ce paysage urbain finement détaillé. Le premier exemple de la disposition nouvelle se trouve dans l'Annonciation du retable de Gand : à gauche, l'Ange ; à droite, la Vierge ; tous deux dans une chambre, par la fenêtre de laquelle on aperçoit la ville au loin ; entre eux, un balcon prenant jour par des arcades et qui nous laisse voir de plus près cette ville : une rue conduisant à une porte, un grand bâtiment crénelé à quatre étages, des maisons à pignon dont le soleil découpe l'arête aiguë sur la chaussée, des passants arrêtés.

À l'opposé, les Italiens du xv^{ème} siècle restent fidèles à la présentation qui était déjà la leur. Les scènes continuent de se passer dans les rues mêmes de la ville, tout contre les monuments : ainsi chez Masaccio ou Masolino, au Carmine de Florence, les miracles de la Guérison

1. VASARI, Ed. Sansoni, III, 498.

du paralytique ou de la Résurrection de Tabitha se produisent au cœur de Florence ; à droite et à gauche, deux maisons dont on a fait disparaître les parois ; au fond, les robustes façades florentines qui bordent la rue. De même Ghirlandajo installe sur la place de la Seigneurie l'approbation de la règle franciscaine par Honorius III, laquelle, d'ailleurs, avait été donnée à Rome ; les Vénitiens nous promènent sur les canaux et sur les places de leur ville, à leur contact immédiat.

Que font les Catalans ? L'influence des Pays-Bas sur leurs peintres a été trop profonde pour que nous ne trouvions pas chez eux « la manière flamande ». Certaines réminiscences directes de van Eyck sont évidentes. J. Huguet, dans l'Annonciation du Retable du Connétable de Portugal (vers 1464) laisse apercevoir, par une baie que divise en deux une fine colonnette, la ville lointaine, exactement comme J. van Eyck.² La vue est cependant moins étendue et précise ; on distingue surtout, semble-t-il, un pont fortifié. Dans la Résurrection du même retable, la ville est bien loin derrière le tombeau du Christ : à défaut d'une architecture véritable, une arcature dentelée en or, souvenir des Serra et des Borrassà, sert de cadre. Dans l'Adoration des Bergers, sujet central du retable, un paysage du même ordre, présenté de même, sert d'arrière-plan lointain. Mais dans tous ces cas la représentation urbaine, à laquelle le peintre semble tenir comme à une marque de modernité, est, si l'on peut dire, contrariée par les feuilles gaufrées du fond d'or ; il y a conflit entre les deux éléments, apport flamand et tradition locale ; un conflit qu'on trouvait ailleurs aussi, par exemple à la Pietà de Villeneuve-les-Avignon (au Louvre). Certains panneaux du Retable des saints Abdon et Senen (vers 1460), notamment la Crucifixion, prêteraient à la même remarque : la ligne d'horizon s'y abaisse presque au dixième inférieur du tableau ; il n'y a qu'une mince frange urbaine sous un ciel d'or. Huguet sera même plus hardi ensuite, dans le retable du Connétable.

Mêmes réminiscences eyckiennes dans la Vierge des Conseillers de Lluís Dalmau (1445). A droite et à gauche de la scène centrale, par des baies géminées au remplage flamboyant, derrière des anges chanteurs de pure tradition gantoise, se découvrent des villes ou des châteaux aux toits pointus, semés dans un paysage de campagne et même de montagne. Ici, pas d'or : la composition urbaine a pu s'épanouir librement.

2. Cf. *La peinture catalane à la fin du Moyen Age*. Conférences faites à la Sorbonne en 1931. (Paris 1933).

Citons encore un exemple bien connu, un des plus beaux, la ville qui sert de fond lointain au Saint Georges de Pierre Nisart (Palma, Musée Diocésain, provenant de l'église Saint Antoine de Viana), peint vers 1470. Nous reviendrons sur cette oeuvre si particulière à certains égards dans la peinture catalane ; notons seulement ici son caractère de vue lointaine et le fait que, là aussi, la renonciation à l'or a assuré sa pleine valeur au paysage urbain.

On pourrait trouver bien d'autres vues dans des oeuvres moins célèbres, ne serait-ce que l'admirable panorama sur lequel s'inscrit, une fois de plus, la Crucifixion, dans le retable de la Vierge à la Rose (Musée de Lleida).

Mais en regard de ces vues lointaines, il faut considérer les vues rapprochées, relevant plutôt de la «manière italienne» que de la «manière flamande». Une seule est très connue, la vue de Sant Cugat del Vallès, dans le tableau du Musée de Barcelone, que l'on a appelé longtemps le Martyre de saint Cugat et qui est sans doute le Martyre de saint Medir, peint dans les premières années du xvi^{ème} siècle, c'est à dire à une époque où la tradition eyckienne avait beaucoup perdu de sa valeur. Ici, pas besoin d'une loupe pour distinguer les détails du monument. Nous sommes à son contact direct. Il est vrai aussi qu'il s'agit d'un monument, non d'une ville ; derrière lui, on retrouve la vue lointaine, fuyante, des constructions dans la campagne.

Des exemples moins connus de vues rapprochées ont été utilisés par M. Puig i Cadafalch dans l'important article qu'il a composé pour *l'Architecture Gothique civile en Catalogne* (Conférences de la Fondation Cambó pour l'étude de l'art et de la civilisation de la Catalogne à l'Université de Paris).³ Au retable de Benavent (Musée de Barcelone ; op. cit. pl. xxvii) Salomé porte la tête de saint Jean Baptiste dans la rue même d'une ville ; au premier étage d'une maison avec loggia, jeunes gens et jeunes filles se pressent pour la voir passer. Des panneaux de la Cathédrale de Barcelone, attribués au Maître de Saint Georges, de Chicago (Ibid. pl. XLVII), nous montrent de même en pleine rue le Christ guérissant une possédée ou bien, devant une porte de ville, le Christ et la Samaritaine à la porte de Sychar. L'attribution au Maître de Saint Georges de Chicago est d'autant plus remarquable que le Maître de Saint Georges, auteur des panneaux du Louvre, est au con-

3. *La maison particulière dans L'architecture gothique civile en Catalogne.* (Paris 1935.)



LÂM. I. — *Retable de Saint Georges*, de Pierre Nisart.
© Catedral de Mallorca



LÀM. II. — *La décollation de saint Jean Baptiste*, retable de Pere Garcia de Benavari.

© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2017

Fotografia: Jordi Calveras

traire absolument réfractaire aux vues urbaines, ses fonds de tableaux étant entièrement dorés.

Une seconde question est celle de l'identification possible des vues urbaines. Nous ne parlons pas, notons-le bien, de leur vérité historique générale, car même une vue qu'on ne peut identifier avec aucune ville connue de l'époque, peut être un assemblage imaginaire de détails exacts et posséder ainsi une valeur archéologique incontestable. La question est la suivante : pouvons-nous mettre des noms sur ces villes ?

Les Flamands, malgré leur prétendu réalisme, nous ont laissé fort peu de vues identifiables. Dans l'Annonciation du Polyptyque de Gand, s'agit-il même de Gand ? pure hypothèse. Pour la ville de la scène principale, celle qu'on aperçoit au fond de l'Adoration de l'Agneau, les hypothèses se multiplient : l'un croit reconnaître de gauche à droite les tours de Munster, Utrecht, Cologne, Maestricht, Maaseyck ou Boppard, Mayence ; un autre propose Lisbonne, Séville, Cologne et aussi Utrecht. Et que dire du panorama, pourtant admirablement détaillé, de la Madone Rolin ? On y a vu successivement Bruges, Lyon, Liège, Londres, Maestricht, Marmande, La Réole, Tarbes. Les mêmes incertitudes recouvrent les villes peintes par les successeurs de Van Eyck, Memling ou Rogier, si bien qu'on peut admettre que tous ces artistes se souciaient peu de représenter une ville donnée. Au contraire, les Italiens, jugés pourtant moins réalistes, nous ont laissé des portraits fidèles de Venise, Sienne, Pérouse, Florence, Rome, etc. Les français ont commencé de constituer dès le xv^{ème} siècle une iconographie parisienne.

Les Catalans, disciples des Flamands, nous donnent plus que leurs maîtres. À vrai dire, ce n'est pas à Dalmau ni à Huguet qu'il faut demander une contribution à cette iconographie urbaine précise. Tous les historiens de Huguet ont noté la fantaisie de ses représentations. Ajoutons, d'ailleurs, que la campagne s'y mêle très souvent à la ville, ce qui est rare chez les Flamands et apparaît plutôt chez les Français, par exemple, le Maître de Moulins. La plus belle de ces villes d'arrière-plan de Huguet est celle de la Crucifixion du retable de Terrassa ; la cité, ceinte d'une muraille crénelée, est assise sur la pente d'une colline ; en haut, les châteaux ; au bas, les églises avec leurs flèches pointues ; mais là dedans, rien que nous puissions reconnaître et, sans doute, rien que Jaume Huguet ait jamais vu de ses yeux, car toutes ses architectures semblent peu catalanes.

La commande de la Vierge des Conseillers devait, semble-t-il, suggérer à Dalmau de joindre le portrait de la ville administrée à celui de ses administrateurs. Il n'en a rien fait, quoi qu'on ait cru longtemps. «Paysage minutieux, mais conventionnel — écrit Duran i Sanpere — ; c'est un décor purement imaginaire, et ces châteaux surmontés d'une foule de tours et de toits coniques n'ont rien à voir avec les maisons fortes, simples et massives que Lluís Dalmau put contempler un peu partout en pays catalan.»⁴

C'est à la peinture mayorquine qu'il faut demander les vues identifiables et peut-être ce fait tient-il à ce qu'aux Baléares l'influence de l'Italie a balancé plus longtemps celle de la Flandre. À Eivissa, dans la petite église de Jésus, la prédelle du retable du maître-autel montre (lère scène à gauche) un «pourtraict» de la cité d'Eivissa très facile à reconnaître.

Nous avons surtout le saint Georges de P. Nisart. En général, les auteurs de saint Georges — et ils sont nombreux au xv^{ème} siècle — ont profité du caractère poétique de la légende pour placer la scène du combat dans un cadre purement imaginaire. Altichiero y a trouvé l'occasion de quelques unes de ses plus éblouissantes fantaisies ; le Maître de Saint Georges, sans s'élever si haut, un prétexte à rogner les fonds d'or, sinon à y renoncer tout à fait. Pierre Nisart a peint la ville même de Palma, son port, ses bateaux, ses quais où s'agite toute une population ; voici la baie, où venait se jeter une rivière, aujourd'hui comblée, dont il ne reste que le ravin profond séparant la ville proprement dite de Porto Pi. Voici l'Almudaina dominant les puissantes murailles. Si l'on n'aperçoit point la Cathédrale c'est qu'en 1470 elle était encore loin de son achèvement ; en outre, du point de vue qui commande la perspective, elle n'était pas visible, cachée par l'Almudaina.

Ce ne sont là que de brèves indications sur un sujet qui reste tout entier à approfondir. Il pourrait, croyons-nous, apporter beaucoup, soit aux attributions d'œuvres d'art, soit à l'histoire des cités, soit à l'archéologie : prenons-en seulement à témoin l'usage qu'en a fait M. Puig i Cadafalch lui-même dans ses belles études sur l'Architecture civile catalane.

PIERRE LAVEDAN

Université de Paris.

4. *La peinture catalane à la fin du Moyen Age*, 57.