

Encore la Vierge au papillon

Deux publications récentes ont fait singulièrement progresser notre connaissance de cette œuvre marquante.

Pascal Heins¹ a fait le point pour tout ce qui en concerne les tenants matériels et technologiques non moins qu'historiques et iconographiques. Son déchiffrement est complet et des plus soignés ainsi que l'insertion du panneau peint dans le genre de l'épithaphe en image. On savait déjà, mais on le sait mieux aujourd'hui, qui était Petrus de Molendino (alias Pieter Van der Meulen) doyen du chapitre de Saint-Paul, décédé en 1459, et quelles furent ses volontés testamentaires². Ce que l'on continue

1 « La Vierge au Papillon du Trésor de la Cathédrale de Liège. Étude d'une Bildepitaph », dans Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Arts, 2008, p. 215-273. Voir aussi B. Lhoist-Colman, « La Vierge au papillon » dans Feuilles de la Cathédrale de Liège, nos 2-6, 1992, p. 12-15 ainsi que la notice de D. Allart, dans Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux quinzième et seizième siècles, t.6, Collections publiques de Liège, 2008, p. 18-34.

2 De Winter M., « Peter van der Moelen alias Petrus de Molendino. Portrait d'un chanoine au Trésor de la Cathédrale de Liège et dans les archives », dans Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège, t. XIII, no 285, 1999, p. 889-893.

d'ignorer, c'est le nom du peintre actif à Liège en ces années-là, comme l'école qui fut la sienne, s'il en eut une, comme les influences précises qu'il aurait subies et qui permettraient de situer son œuvre atypique dans l'une ou l'autre travée de cette voie royale que se prétend, parfois, l'Histoire de l'art.

Paul Bruyère³, pour sa part, s'est livré à une véritable exégèse des allusions scripturaires dont on peut suivre la trame sur tel ou tel détail iconographique généralement négligé par le regard toujours un peu superficiel de l'historien. L'œil du théologien vient ainsi approfondir et densifier notre intelligence d'une œuvre dont le commanditaire a parfaitement pu suggérer à l'artiste ses principaux linéaments symboliques : ils étaient dans l'air du temps, au moins pour un docteur en droit canon, grand connaisseur de la dogmatique.

Loin de s'exclure ou de se contredire, l'un et l'autre point de vue se complètent et se marient heureusement. Ils sont tous deux légitimes, voire nécessaires, comme chez Panofski l'iconologie vient dûment couronner les enquêtes pré-iconographiques et iconographiques.

Et pourtant, tout n'est pas dit. En vertu, précisément, du principe de polysémie de l'œuvre, reste au moins une troisième voie : celle de l'esthétique, c'est-à-dire du « perçu » de l'image.

Pourquoi une œuvre nous émeut-elle ? C'est que, par-delà toute forme de contextualisation historique ou théologique,

3 « La Vierge au Papillon du Trésor de la Cathédrale de Liège (ca.1459), fruit d'une réflexion théologique originale », dans Publication du Centre européen d'études bourguignonnes (XIV^e-XVI^e) », no 50, 2010, p. 303-327.



Anonyme, *La Vierge au papillon*, vers 1459, huile sur bois, 100 cm x 92 cm, Liège, Trésor de Liège.

elle nous touche. Si toute peinture est un document, qui mérite à cet égard les investigations multiples qu'on a vues, il en est qui font parfois qu'on s'y arrête et qu'on y entre en les contemplant, par pur plaisir.

Assurément, notre Vierge au papillon est de celles-là. On ne peut rester froid devant cette scène étrange où la mère, au lieu de pomme, approche de l'enfant, en la tenant par une aile, une sorte de psyché zoologiquement indécise (papillon ? libellule ?) dont le petit semble s'effaroucher. Elle coule vers lui pourtant un regard tendre et, de l'autre main, lui tient le corps avec douceur, tandis qu'agenouillée sainte Madeleine lui masse des deux mains la plante des pieds avec une délicatesse extrême. Contrairement à ce qu'on croit, elle se retient d'y porter les lèvres, et se concentre, comme avec gourmandise, sur l'amoureuse caresse. Foin de l'anachronisme ! C'est un enfant incarné, et il est Dieu. Et nous ne sommes pas chez Simon !

En effet, c'est bien d'une Sainte Conversation qu'il s'agit. Improprement nommée, comme toujours, car le silence y est de rigueur, n'étaient les trois anges chanteurs juchés derrière le dossier du trône comme sur un jubé. À part cela, – encore que l'ingrédient musical soit fréquent dans les scènes de ce genre, – tout tient dans le geste des personnages et l'échange des regards. Pierre et Paul, en symétrie inverse, tiennent en mains chacun, un livre fermé dans l'une, et dans l'autre leur attribut : la clef brandie pour l'un et l'épée au fourreau pointe en bas pour l'autre. Pour ce qui est des regards, si la Vierge et Madeleine se concentrent sur l'enfant, le donateur comme en un rêve éveillé se perd dans le lointain. Des deux

apôtres, ou plutôt, « fondateurs », le seul qui nous interpelle du regard, sourcils froncés, c'est Pierre, qui semble marquer quelque inquiétude. Paul, détaché de la scène d'épiphanie qu'il pourrait contempler, fixe un point hors-champ, un peu halluciné, comme s'il regardait sans voir. Il est vrai que, malgré le « miracle » occasionnel et factuel présenté au spectateur anonyme et anachronique, la gestion de l'humaine institution ecclésiale doit leur donner encore beaucoup de soucis. Les quatre prophètes, statufiés et nichés dans leurs pinacles sur les montants du trône, sont bien plus tranquilles : ils ont fait leur temps et achevé leur besogne. L'Alliance Nouvelle a bien eu lieu, mais avec Elle tant d'autres tribulations, passées et à venir

À présent, quelques détails formels qui prouvent chez leur auteur un grand souci de composition. D'abord, les verticales : les deux montants du trône flanqués de Pierre et Paul organisent l'espace : le montant, à dextre surtout, que souligne le fond pastillé d'or longeant la chasuble de l'apôtre et que prolonge, comme suivant un fil à plomb, le parement d'or du manteau bleu de Madeleine, avant qu'il s'infléchisse mollement vers le bas jusqu'à la pyxide. Ici, elle est bien close. Il n'y aura pas de parfums répandus.

De l'autre côté, une autre verticale, certes latéralisée – il ne s'agit pas d'un dessin d'épure – celle du vêtement de Paul complétée par la chute de l'aumusse canoniale soigneusement repliée sur le bras du donateur. Ajoutons le mouvement embrassant des accoudoirs du trône, qui ouvrent l'espace d'avant-plan, et dont l'un semble prendre affectueusement

par l'épaule le haut du dos incliné de sainte Madeleine. L'autre recueille, plus désinvolte, le repli du pan de la superbe chape rouge de la Vierge. Ce sont autant de variations dans l'uniformité verticalisante qui font rythme et enlèvent à l'image ce qui aurait pu passer pour un excès de rigidité. Archaïsme, certes, mais dûment assoupli.

Restent les pieds : les dix petits bouts d'orteils de l'enfant, légèrement écarquillés sous la caresse, sont une merveille de douceur. Quant à ceux des apôtres, toujours en chiasme, ils sont posés nus sur l'herbe, comme sur un tapis. De quoi, pourtant, les rassurer. Mais, comme on l'a dit, ils ont d'autres soucis.

Enfin, il faut noter une belle trouvaille, qui est à la fois plastique et sémantique : c'est le papillon d'or aux ailes déployées qui vient doter les anges chanteurs de leur attribut manquant et tout à la fois les auréoler. Redite du sujet central quelque peu énigmatique : papillon-âme, papillon-musique, image fragile de la possible survie et de l'au-delà, cet apparent détail deux fois dit en des formes si différentes n'affecte aucune redondance, mais constitue plutôt ce que Soreil se plaisait à appeler une « rime plastique ». Ils sont d'ailleurs l'un à l'exacte verticale de l'autre, ces papillons, et le segment de droite virtuel qui les joindrait – en allant même jusqu'au nombril de l'enfant – constitue l'axe médian de la composition. Cette « normale » abaissée depuis le sommet jusqu'au centre de gravité de ce carré magique passe également par l'exact milieu de la couronne comme du visage de la Vierge. C'est à n'en pas douter le vrai tracé matriciel autour duquel les autres verticales de l'œuvre, visibles celles-là, viennent s'organiser.

Ainsi, rétif à toute autre forme de classement, ce tableau-épitaphe, archaïsant peut-être par la rigidité géométrique de certains drapés, d'influence rhénane et/ou mosane, reste, quoi qu'il en soit, une perle rare. Perle unique en tout cas, rescapée⁴ du grand malheur historique de 1468, qui se présente comme un produit pictural survivant de ce pays des « trois frontières » : Allemagne, Flandre et Principauté.

4 Sur la restauration de l'œuvre, cfr Verheyden O., « Une intervention à La Vierge au papillon », dans Bloc-Notes, no 10, 2007, p. 10-15 : <ftp://ftp2.tresordeliege.be/tresordeliege/bloc-notes/bloc-notes-10.pdf>

Un ivoire byzantin
« des environs de l’an mil »

*À la mémoire de Marcel Laurent, à l'historien
de l'art, à l'esthéticien et à l'esthète.*

Il y a dans les collections du Trésor, à mon avis et parmi d'autres fleurons, deux œuvres majeures : la Vierge au papillon et cet ivoire byzantin représentant une Vierge à l'Enfant. De la première j'ai déjà parlé dans ces colonnes. Voyons donc la seconde.

Je dirai d'emblée que le christianisme est une des seules religions au monde à avoir fait de la tendresse maternelle une image de culte. La chose est assez rare pour mériter d'être soulignée. Image de piété aussi, avec tout ce qu'elle peut véhiculer de sens théologique. « Je vous salue, Marie Mère de Dieu ». Théotokos en effet, tant byzantine que romane. Encore que, dans le monde grec, une typologie particulière la rendra tantôt douce et proche (glyco-philousa, celle du « tendre amour »), tantôt plus impérieuse et plus lointaine (*hodighitria*, « celle qui montre le chemin »).

En l'occurrence c'est à cette dernière que nous avons affaire : elle nous désigne celui qui dira « je suis la voie, la

vérité et la vie » présenté ici sous les espèces de l'Enfant bénissant, serrant de l'autre main le rouleau des Écritures. La plaque qui fait un peu moins de vingt centimètres de haut nous est sans doute parvenue lors d'un retour de croisade (la quatrième ?) à moins qu'elle soit le résultat d'un « échange » plus correct.

Toujours est-il, pour la petite histoire, qu'on la retrouve dans le courant du XIX^e siècle reléguée dans un tiroir de l'Évêché, brisée en trois morceaux. D'où cette triple paire d'agrafes qui la reconstitue dans sa somptueuse verticalité. Peut-être était-ce la partie centrale d'un triptyque aux deux volets disparus, voire d'un diptyque, orphelin de sa moitié. Quoi qu'il en soit, elle se suffit à elle-même, œuvre grandiose à part entière malgré la modestie de son format.

Souvent datée du tout début du XI^e siècle suite à divers recoupements comparatifs, je la vieillirais volontiers d'un demi-siècle et même davantage, selon le critère d'un classicisme de style sévère rappelant le « premier hellénisme » (prôtos hellinismos) de l'époque macédonienne, juste après la Querelle des images. Donc, fin IX^e, début X^e.

Classicisme, disions-nous : par l'extrême pureté de la ligne qui fait de ce corps très élongué, en son élan, comme un fût de colonne dorique, et de notre Vierge, une sœur analogique de l'Aurige de Delphes, jusqu'aux plis croisés du vêtement au niveau du torse et à ce regard presque fixe, perdu dans le lointain. L'architecture classique n'en est pas moins évoquée par le festival de denticules et de palmettes ornant le cintre du haut, d'oves et de perles qui supportent

le pose pied du bas. D'autres détails relèvent davantage d'une sorte d'alexandrinisme byzantin : la doublure rayée de la cape entrouverte, les petits nœuds à pendeloques qui en marquent les extrémités, les chaussures souples de la Vierge et la sandale de l'Enfant aux petits orteils. Dans le même ordre, on peut relever encore le soin apporté aux deux nimbes cerclés de denticules, l'un crucifère, l'autre simple disque vertical, à la sous-coiffe de la Vierge frappée de deux croix de Saint-André et à la coiffe, au-dessus du front, percées de cinq délicats coups de trépan en forme de croix. Enfin, les visages : oblong celui de la Mère, aux narines bien dessinées, aux yeux en amandes, aux lèvres minces, et celui de l'Enfant, joues rondes, lèvres minces lui aussi, le regard sérieux, les cheveux ramenés sur le devant et les oreilles gentiment décollées. Incarnation oblige.

J'allais oublier la dentelle au poignet droit de la Vierge, écartant un pan de la cape pour conduire la main droite, doigts légèrement écartés, vers la poitrine, en guise de signe de fidélité qui tout à la fois désigne l'Enfant afin de nous « montrer la voie ». De l'autre côté, la main gauche sort à peine de dessous la cape et en un geste caressant soutient l'Enfant, lui infléchissant doucement la jambe gauche.

Triangle isocèle inscrit dans un rectangle long, dressé sur son petit côté, l'ensemble dégage une impression de force et de stabilité, non moins que d'élégance et de parfait équilibre.

C'est du monumental en réduction : classicisme de style sévère. La taille ne fait rien à l'affaire. Le sublime n'est pas de l'ordre du quantitatif.

D'ailleurs, couverte par l'ombre du Très Haut, comment s'étonner que la Vierge, sous les espèces d'une grande dame byzantine, nous entraîne ainsi vers la pureté des cimes ?

Or, nous l'avons sous la main si l'on peut dire, dans la première salle du musée à gauche en entrant, dans sa vitrine éclairée qu'elle partage avec un autre ivoire sculpté, celui des « Trois résurrections ». Nous en parlerons peut-être une autre fois, mais pour l'heure, restons en sa Présence : comme par un miracle permanent, elle attend notre regard, posé sur elle et sur l'Enfant. Arrêtons-nous-y pour un moment de grâce.



La Vierge à l'Enfant, Ivoire byzantin, vers l'an mil,
18 cm x 6 cm, Liège, Trésor de Liège.