



Retable de Saint Martin, Saint Martin adorant la Vierge à l'enfant.
Vers 1514, huile sur chêne, 69,7 x 75,7 cm. Collection privée, Amsterdam.

BERNARD VAN ORLEY, SÉIDE DU RÉALISME SUBLIME

LA MÉMOIRE DE BERNARD VAN ORLEY, PRÉDÉCESSEUR ET PRÉCURSEUR DE PIERRE BRUEGEL, S'EST EN PARTIE PERDUE DANS UNE RENAISSANCE NORDIQUE FOISSONNANTE. CE MAÎTRE CAPITAL, POUR LA PREMIÈRE FOIS RÉVÉLÉ EN GRAND À BRUXELLES, DRESSE UN PORTRAIT FIER OU BONHOMME DES HABSBOURG ET DE LEURS SUJETS.

PAR VINCENT QUÉAU

1515, Marign... Faux départ... 1515, c'est également la date du contrat passé entre la confrérie de la Sainte-Croix et Bernard van Orley pour un retable, aujourd'hui perdu, qui ornait la chapelle éponyme de l'église Sainte-Walburge à Furnes. Souvenir de la libéralité d'Éléonore de Poitiers, morte en 1509, figurante de haute naissance au sein de la cour d'une Lotharingie régénérée restée à l'état de songe, parure féminine aussi d'Isabelle de Bourbon puis de Marie de Bourgogne sa fille, il marque surtout l'entrée de notre peintre dans l'histoire documentée de cet entre-deux. Charles le Téméraire et Charles Quint : la pleine floraison des fastes de la Toison d'or, celle aussi du monopole des villes drapières, ensuite l'épicentre d'un empire à échelon mondial dirigé depuis le Coudenberg... Au mitan, une période de troubles : guerres de contestations des rois de France soldées par des pertes de territoires, crise des exportations textiles, révoltes, jacqueries, épidémies, pestes se déchaînent et provoquent le suspens dans le style ogival d'une école si brillamment initiée par les frères van Eyck.

PEINTRE DES RÉGENTES

Ainsi les œuvres du fils de Valentin, maître-peintre bruxellois qui selon toute vraisemblance lui lègue sa pratique (comme à ses trois autres garçons), vont-elles tout bonnement chausser les codes archaisants hérités des patriarches et y mêler certaines



BERNARD VAN ORLEY.
BRUXELLES ET LA RENAISSANCE
BOZAR, BRUXELLES
DU 20 FÉVRIER AU 26 MAI 2019
COMMISSARIAT : VÉRONIQUE BÜCKEN
ET INGRID DE MEÛTER



modernités empruntées au passage. Virtuose de cette méticulosité technique à l'huile, il reçoit le titre de premier peintre de la cour le 23 mai 1518, consécration d'une réussite précoce qui n'a laissé trace ni de la date de sa naissance, à situer autour de 1488, ni d'aucune inscription pouvant attester son apprentissage. Contrairement à son père, admis à la guilde de Saint-Luc d'Anvers, Bernard n'est mentionné dans aucun registre corporatif et, dans ce flou des hypothèses, seul l'âge supposé de son premier portrait de Charles Quint nous ramène à 1515, tandis qu'on estime ses premières peintures dater des environs de 1510. Bourgeois prospère appartenant à la confrérie des archers de la ville, il entreprend des travaux dans sa maison aux abords de Saint-Géry onze ans plus tard. Appointé par Marguerite d'Autriche, il n'apparaît dans ses livres de comptes qu'en 1521, pour le renouvellement augmenté d'un subsidie indument retiré, et s'y retrouve jusqu'en 1531, peu après la mort de cette dernière. Fin du premier acte. Aussitôt, Marie de Hongrie, la nièce qui lui succède, s'empresse de lui continuer ses grâces, consignées au 13 octobre 1532. Suite et fin : deux femmes, Agnès Seghers décédée en 1539 et Catherine Hellinck épousée la même année, un banquet organisé en l'honneur de Dürer (1520), les actes d'ennuis judiciaires en 1527, une famille nombreuse qui reprend le flambeau, la mort, enfin, survenue en 1541. Voilà pour les pièces tangibles de la vie du maître.

Au-delà, les légendes abondent, à la fois utiles à une jeune Belgique en construction et commodes pour mieux expliquer l'évolution vers cette esthétique renaissante. Foin des voyages à Rome. Ses contacts avec l'Italie, il les doit à Jacopo de Barbari, présent à la cour de Malines jusqu'à la fin de sa vie, et Tommaso Vincidor venu superviser le tissage des *Actes des apôtres* de son maître Raphaël. Pas de second séjour non plus, intéressant pour minimiser la disgrâce. Ses causes : la réforme qu'il embrasse de

toute sa ferveur d'humaniste. Et, si les apparences de la comptabilité princière ne font état d'aucun paiement entre 1526 et 1531, elles éclairent effectivement d'une froideur de la régente qui, toutefois, semble lui épargner le bûcher échu à d'autres pour crime semblable... Mouillé jusqu'au cou dans une affaire de prédications interdites, il est inquiété avec toute la bourgeoisie bruxelloise cultivée et passe par les prisons de Louvain. Surtout, premier maître incontestable de l'aurore romaniste, il forme dans son atelier une génération qui, de Peeter van Kempeneer à Pieter Coecke van der Aelst (maître de Pieter Bruegel) et Michel Coxcie, oublie allègrement les grâces du pinacle à flammèches et du pli de serviette. Démodée dans ses oripeaux de trans-trouvère à l'heure de la chlamyde néo-platonicienne, son œuvre devait sombrer dans l'oubli, au point que sa grande contribution à l'histoire du portrait princier de la maison de Habsbourg se réduisait, à l'orée du XX^e siècle, à une ou deux copies repérées...

LE CREUSET D'UNE MODERNITÉ

La forte imprégnation italienne qui paraît dès ses premiers essais a voyagé avec la gravure qui diffuse alors bien des modèles... Son air de famille avec Mantegna s'entrevoit ainsi dans l'ornementation composite de ses scénographies citadines. Il lave, dès l'origine, le fini absolu de ses devanciers d'un parfum d'Italie qui, du Pérugin à de Vinci, s'exhale de la tapisserie comme de l'estampe. L'Antique, réapparaissant pour de bon, s'apprêtait à déferler et tout emporter sur un mode vandale. Il soutint pourtant le gothique de ses pères, cette esthétique de stylisation du monde qui détermine jusqu'à l'implantation des cheveux des femmes, et y plaqua les théories de Vitruve, réincarnant aussi la figure de l'homme. À la pensée scolastique qui ne voit que par Dieu, il préféra cet humanisme de la raison en passe d'être conquise. Entre-deux elle aussi, son œuvre s'ancre très fortement dans la tradition locale et ses *Vierges* ne dépareraient pas le corpus d'un Rogier van der Weyden, encore que le paysage, par quelques silencieuses variations, rappelle qu'en toute l'Europe ne retentit plus que la mélodie des muses redescendues du Parnasse. Sans doute reposent-elles toutes encore dans le jardin clos tapissé de mille fleurs, mais leurs lointains bleuissent, s'embaumant du *sfumato* acclimaté aux visions panoramiques de Patinir. Van Orley sait aussi accorder les opposés, comme dans ce *Triptyque Haneton* où, sur le fond byzantin scandé de hachures surnaturelles, se détache l'humanité poignante d'une *Déploration*. Là, des êtres de caractère, profondément affligés : un saint Jean un peu ovin, le cheveu laineux, un Joseph d'Armathie à profil de médaille, *Mama Roma*, déjà, dans le rôle de la mère de douleur, les joues emperlées, le geste enveloppant, une Madeleine, enfin, la frisure retenue par une résille chipée aux courtisanes de la Lagune, le profil à la serpe, digne d'une *Sibylle*



Polyptyque de Job et de Lazare (verso des volets), à gauche : Lazare devant la porte du riche, à droite : La Mort d'un riche et son châtimeut en Enfer. 1521, huile sur chêne, 174 x 80 cm (chaque volet). Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

de Michel-Ange, un voile à la Fomarina dépassant du corsage. Tout réside chez van Orley dans ce savant mélange, retenant de chacun de ses contemporains majeurs certaines innovations qu'il enchâsse dans son propre langage. Ses inspirations divaguent de la Rome du corps triomphant, comme dans ce supplice du *Mauvais Riche*, citation à peine voilée de quelque *Ignudo*, revu et corrigé par son contemporain Gossart, plongé dans l'enfer de contorsions bandant chaque muscle — sauf, par charité pour la pudeur, le plus essentiel qui, pourtant, n'est pas même caché! —, à la Venise des couleurs du temps et même aux rives du Danube et du Rhin dont il adopte les fontaines en dentelle de pierre. À Dürer surtout, cet ami qui en fit le portrait, il emprunte cette manière ironique et féroce de détailler les visages. Hyperacuité qui s'accorde au tempérament légué par l'école brabançonne, il interroge la figure d'un homme au canon nouveau, moins gonflé et anguleux, ascétique, gisant voire transi, mais bel et bien animé du désir de vivre. Le génome proprement

flamand de son œuvre se rencontre dans ces silhouettes qui figuraient déjà, devisant entre deux créneaux, dans les plans secondaires de la *Vierge au Chancelier Rolin* ou du *Saint Luc* de Rogier van der Weyden, et pulluleront bientôt chez Bruegel. Surtout, avec Bernard van Orley, l'exquis s'humanise; se jouant de l'anatomie, il se plaît à désarticuler ses pantins soumis à l'ordre du Très-Haut, annonçant déjà les kamasutras maniéristes d'un Frans Floris et d'un Goltzius.

DU PINCEAU À L'ÉCHEVEAU

Portraitiste de cour, il sait saisir la part proprement humaine des astres dont il doit magnifier la gloire, celle de cette lignée des Habsbourg qui ne compte plus personne au-dessus d'elle. Il répond ainsi à l'art difficile qu'est la commande officielle, imposant des effigies inoubliables, portraits d'une famille quasi-divine mais dont la gaucherie rappelle le commandement d'humili-



lité chrétienne. Parfait courtisan, il maquille de bonhomie ces grandesses (souvenons-nous qu'on les remettait comme cadeaux à des proches ou au service de la diplomatie) qui devaient certainement trouver très politique, vu de leur altitude, de n'exprimer ni fougue, ni morgue, ni superbe, au risque de voir refluer quelque soubresaut féodal. Ainsi, de *Marguerite d'Autriche* on se souvient la lippe mutine et le bombé de joues adolescentes sous son béguin marmoréen de veuve, de *Charles Quint*, le port d'Imperator dans la construction quasi géométrique d'un visage en angle et la constellation d'épingles d'or piquée à son bonnet de velours, ailleurs, son air interrogateur, mal assuré, presque mélancolique... En regard, quelle assurance dans le portrait de son voisin *Georges de Zelle*, manifeste de profondeur où vibre toute une vie intérieure guidée par une pensée autonome. Aux bourgeois, il réserve une gravité recueillie soutenue par un regard en fuite dans un port superbe (*Marie Haneton*, l'*Inconnu* en brocard bleu de Vienne ou un *Secrétaire de Charles V*) quant, à la noblesse – *Mary Tudor*, *Isabelle d'Autriche* et, même *Henri III comte de Nassau* –, il prodigue inlassablement cette même affabilité engageante.

Enfin, délaissant la peinture de chevalet qu'il délègue de plus en plus à ses aides, il va inventer des cartons pour la tapisserie et le vitrail (à Sainte-Gudule principalement), arts qu'il embrasse en expert, y magnifiant les spécificités de chacune. Aux *Belles Chasses de Charles Quint* (anciennement Maximilien), chef-d'œuvre des liciers de Bruxelles, s'ajoutent entre autres les sept pièces de la *Bataille de Pavie*, tout imprégnées des précédents de Raphaël, ou celles de l'*Histoire de Jacob*. Bernard Van Orley signe surtout (et à plusieurs reprises blasons et monogrammes!) la peinture la plus singulièrement complexe et érudite de la renaissance nordique, le *Polyptyque de Job et de Lazare* décrivant les affligeantes tribulations de ce pauvre fou de fidélité, derrière les volets fermés sur la *Parabole du mauvais riche*. Paradis? Pas pour tous! Et encore, seulement après un lot d'épreuves les plus âpres. ■



Portrait du médecin Joris van Zelle.
1519, huile sur chêne, 39 x 32 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Portrait de Marie Haneton.
1518-19, huile sur chêne, 75,2 x 56,2 cm.
National Galleries of Scotland, Edinburgh.



La Sainte Famille.
Vers 1521, huile sur chêne, 107 x 89 cm.
Musée du Louvre, Paris.