

ADRIAN BREMENKAMP
Ars nova translata
 Altniederländische Malerei
 in Neapel und der
 Krone Aragon

Munich: Hirmer Verlag, 2021

Frédéric Elsig

En 1953, Erwin Panofsky applique l'expression « *ars nova* », jusqu'alors réservée au domaine musical du XIV^e siècle, au renouveau de la peinture flamande des années 1420 (Jan van Eyck et Robert Campin), une acception aujourd'hui largement admise. Au même moment, l'esprit européen, qui se concrétisera dans le traité de Rome (1957), aiguille la recherche sur les unités irréductibles de la géographie naturelle telles que la Méditerranée, comme en témoignent les travaux de l'historien Jacques Heers (depuis sa thèse sur Gênes au XV^e siècle, soutenue en 1958¹) et ceux de l'historien de l'art Ferdinando Bologna². Dans un deuxième souffle amorcé par le traité de Maastricht (1993), il déterminera d'importantes expositions qui, comme celles de Madrid/Valence en 2001 et de Bruges en 2002, analyseront l'impact de l'*ars nova* sur des foyers tels que Valence, Barcelone, Gênes et Naples, en accordant une attention soutenue au réseau des commanditaires et à la réception des œuvres flamandes par les artistes locaux.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit le livre d'Adrian Bremenkamp, issu d'une thèse de doctorat menée à Berlin entre 2012 et 2016 [Fig. 1]. Imprimé de manière impeccable par Hirmer Verlag, il inclut 127 illustrations intégrées à une mise en page élégante. Introduit par un bref survol de

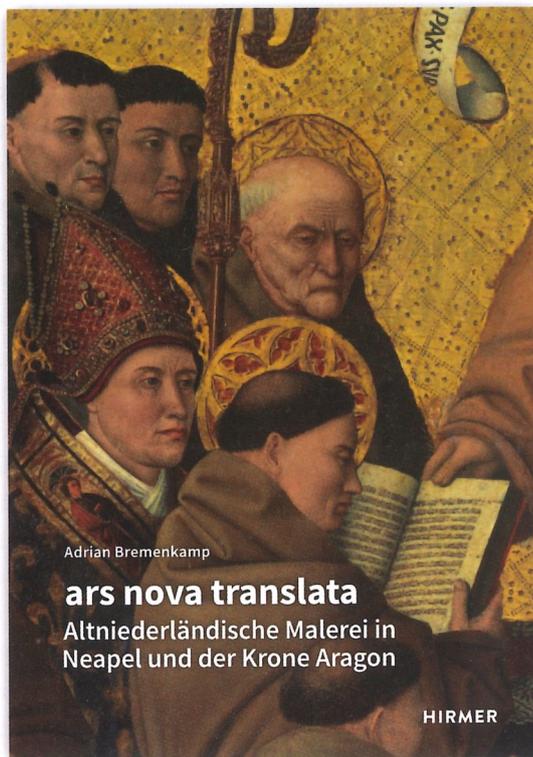
l'historiographie, il se propose de réfléchir sur la notion de traduction stylistique (« *Übersetzung* ») à travers trois dossiers exemplaires : d'abord, le *Retable des Conseillers* peint par Lluís Dalmau pour la Maison de Ville de Barcelone en 1443-1445 (aujourd'hui au mnac) ; ensuite, la réception humaniste des peintres flamands à Naples à travers les écrits de Bartolomeo Fazio (1455-1457) et la lettre de Pietro Summonte à Marcantonio Michiel (1524) ; enfin, l'activité de Colantonio à Naples. Conclu par une brève synthèse, il comprend en annexe la transcription et la traduction allemande du contrat du *Retable des Conseillers* (1443), des *Vies* de Bartolomeo Fazio (1455-1457) et de la description d'un tableau de Rogier van der Weyden par Cyriaque d'Ancône (1449).

Le premier dossier a suscité une vaste littérature depuis les travaux de Carl Justi (1886)³ et dans laquelle on peut, entre autres, relever l'article fondamental de Charles Sterling⁴, absent de la bibliographie. Adrian Bremenkamp en propose une synthèse soignée qui met en évidence la destination et le contexte de l'œuvre ainsi que le profil de son auteur, le peintre Lluís Dalmau. Celui-ci, attaché à la cour valencienne d'Alphonse V d'Aragon dès 1428 et envoyé par lui à Bruges en 1431, fréquente l'atelier de Jan van Eyck au moment de l'achèvement du *Retable de l'agneau mystique* (1432) et assimile ainsi le nouveau langage (ainsi que l'art du portrait illusionniste), associé au prestige de la cour du Duc de Bourgogne et qu'il contribue à diffuser à partir de son retour à Valence en 1436. Sa production, récemment enrichie par plusieurs propositions (par exemple, nous avons attribué au peintre un fragment du musée de Copenhague dans notre monographie *Antoine de Lonhy*⁵) mériterait une étude approfondie qui la replacerait dans la dynamique des échanges artistiques, en relation avec d'une part les Flamands actifs à Valence (comme l'auteur de la *Crucifixion Thyssen*, à identifier selon nous avec la main k des *Heures de Turin-Milan*, ou Lluís Alimbrot, présent à Bruges avant de s'établir à Valence dès 1439), d'autre part les Valenciens et Catalans marqués par le modèle flamand (Jacomart Baço, Joan Rexach et, dans une moindre mesure, Jaume Huguet).

Le deuxième dossier a également généré une abondante littérature, dans laquelle il convient

de mettre en évidence les travaux de Michael Baxandall⁶ et l'exposition milanaise *Le Muse e il Principe* (1991)⁷, centrée sur Ferrare et qui apporte des éléments essentiels pour comprendre la réception humaniste de la peinture flamande au milieu du xv^e siècle. Réexaminés, les cas de Bartolomeo Fazio et de Pietro Summonte démontrent la continuité de l'importance accordée à Jan van Eyck et à ses suiveurs entre le milieu du xv^e siècle, c'est-à-dire le moment où Alphonse v d'Aragon réunit à Naples l'une des plus remarquables collections de peintures flamandes, et le premier quart du xvi^e siècle, importance liée à plusieurs facteurs : d'abord, le *topos* antique du trompe-l'œil et de l'illusionnisme pictural (véhiculé notamment par Pline l'Ancien) ; ensuite, la technique à l'huile, considérée comme plus fine et plus durable que la détrempe (ce qui hisse les peintres flamands au rang des hommes de lettres, voués à la postérité) ; enfin, le prestige de la cour du Duc de Bourgogne.

Depuis l'ouvrage fondamental de Ferdinando Bologna⁸, le troisième dossier, consacré à Colantonio, s'est considérablement étoffé, notamment en marge des ouvrages sur Antonello da Messina ou dans des synthèses relatives à la production napolitaine, comme le livre de Claire Challéat⁹ et l'article de Pierluigi Leone de Castris dans l'exposition *Rinascimento visto da Sud*¹⁰. Adrian Bremenkamp en donne là aussi une synthèse équilibrée, en mettant en évidence le contexte et la structure du *Retable de saint François*, destiné à l'église franciscaine de San Lorenzo et dissocié du *Saint Jérôme* du Museo di Capodimonte (lequel serait destiné à une bibliothèque), et du *Retable de saint Vincent Ferrier*, structurellement inspiré par l'*icona* de saint Dominique et destiné à l'église de San Pietro Martire. Rappelons que Colantonio, considéré comme le maître d'Antonello, ne nous est connu que par la lettre de Pietro Summonte qui souligne sa capacité à imiter le modèle de Jan van Eyck, tant apprécié d'Alphonse v d'Aragon. Dans le catalogue de l'exposition *El Renacimiento mediterráneo*¹¹, nous avons proposé d'une part de lui attribuer (ou à son cercle) une copie de la *Stigmatisation de saint François* par Jan van Eyck (collection particulière), d'autre part de relier à la *Crucifixion* de Bucarest certains des bienheureux franciscains qui ornaient les pilastres du *Retable de saint François*



1/ Book cover

- 1 Jacques Heers, *Gênes au xve siècle. Activité économique et problèmes sociaux*, Paris 1961.
- 2 Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura : da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Naples 1977.
- 3 Carl Justi, « Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal », *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXI (1886), pp. 93–98.
- 4 Charles Sterling, « Jan van Eyck avant 1432 », *Revue de l'art*, XXXIII (1976), pp. 7–82.
- 5 Frédéric Elsig, *Antoine de Lonhy*, Milan 2018, pp. 38–39.
- 6 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971 ; *Idem, Painting and Experience in 15th century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.
- 7 *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogue d'exposition (Milan, Museo Poldi Pezzoli, 20 septembre – 1 décembre 1991), Alessandra Mottola Molino, Mauro Natale éd., Milan 1991.
- 8 Bologna, *Napoli e le rotte* (n. 2).
- 9 Claire Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli : committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Rome 2012.
- 10 Pierluigi Leone de Castris, « Un altro Rinascimento : Colantonio, Antonello e gli artisti meridionali alla scoperta della cultura fiamminga e "ponentina" », in *Rinascimento visto da Sud : Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, Dora Catalano éd., Naples 2019, pp. 79–93.
- 11 *El Renacimiento mediterráneo : viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo xv*, Mauro Natale éd., Madrid 2001.

et dont l'écriture nerveuse pourrait trahir les débuts d'Antonello da Messina. Il nous paraît ainsi intéressant de noter que Colantonio réagit aux modèles de Jan van Eyck des années 1430 et à ceux de Barthélemy d'Eyck, formé précisément dans l'atelier brugeois de Jan van Eyck au début des années 1430 avant de séjourner à Naples de 1438 à 1442, tandis qu'Antonello da Messina semble particulièrement fasciné par la main G des *Heures de Turin-Milan*, identifié tantôt avec le jeune Jan van Eyck, tantôt avec un collaborateur talentueux des années 1430. De telles distinctions auraient été pertinentes dans une réflexion sur la manière dont on traduit un modèle dans un milieu déterminé.

Au final, le livre d'Adrian Breenkamp fournit de bonnes synthèses sur ces trois dossiers, relativement peu abordés dans la littérature germanophone, et quelques bonnes observations sur la structure et l'iconographie des retables. Mais il laisse le lecteur perplexe, en n'apportant aucun élément (ni œuvre, ni document ou texte) susceptible de renouveler le regard que l'on porte sur ces sujets. Par ailleurs, tout en s'appuyant sur des questions de géographie artistique, il néglige paradoxalement l'analyse stylistique des œuvres, laquelle aurait pourtant permis de lier davantage ces trois dossiers. De ce fait, il reflète une tendance « nominaliste » qui, développée depuis quelques décennies au sein de l'histoire de l'art, cherche tantôt à déconstruire des catégories dont elle n'a pas l'usage (étant trop éloignée des œuvres), tantôt à relire ou réinterpréter des notions en se limitant à modifier les termes qui les désignent : en l'occurrence, le concept d'« *Übersetzung* », s'il met l'accent sur le récepteur plutôt que le producteur, ne change en rien la perception que l'on a de l'impact exercé par les peintres flamands à Barcelone et à Naples et ne saurait constituer un outil pour appréhender plus finement ces productions.

Frédéric Elsig

Université de Genève
 frederic.elsig@unige.ch

CONVIVIUM

Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean

Seminarium Kondakovianum
Series Nova

IX^{1/2}

edited by Julian Gardner
& Serena Romano



2022