

Le texte de l'article à imprimer

*« Ces violentes joies ont des violentes fins
Et meurent dans leur triomphe comme feu de poudre »¹*

Analyse du tableau : *Pyrame et Thisbé*, appartenant aux collections du musée de l'Échevinage de Saintes, prenant en compte la recherche formelle et la signification du sujet, dans le contexte de l'histoire politique et artistique de l'époque.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

Le XVI^{ème} siècle a été marqué par les guerres de religion qui ont bouleversé toute l'Europe occidentale, remettant en cause les pratiques religieuses et les valeurs héritées de l'époque médiévale. L'Église catholique, à la fois pour lutter contre le développement du protestantisme et pour réformer son institution défailante, a initié la Contre-Réforme à partir des consignes du concile de Trente. Ce mouvement, effectif au début du XVII^{ème} siècle, s'applique différemment selon les pays et les mentalités. En Espagne, royaume gouverné par une main de fer, la Réforme s'appuie sur la « Compagnie de Jésus » fondée par Ignace de Loyola dont les « exercices spirituels » ont été largement diffusés, de même que les écrits de sainte Thérèse d'Avila. Tous deux canonisés en 1622, ils ont développé un mysticisme exigeant qui imprègne fortement la société espagnole, encore marquée par l'Inquisition.

Aux Pays-Bas, le nord s'est libéré du joug de l'Espagne pour pouvoir devenir protestant, mais la guerre ne s'arrêtera vraiment qu'en 1648. Les Pays-Bas du sud, autrement dit : la Flandre, restent encore entièrement sous domination espagnole et la censure y est sévère.

Le mysticisme espagnol se répand en Occident de manière plus ou moins atténuée, notamment en France. Il a favorisé le développement de l'art baroque, né en Italie et qui va se diffuser dans tout l'Occident au cours du XVII^{ème} siècle, avec des différences selon les pays. C'est un « *art d'imagination, d'invention, de somptuosités et de contraste, il est différent de la recherche d'équilibre et d'harmonie qui forme l'idéal classique* ». ²

Il se situe à un moment de transition où les idéologies traditionnelles sont bouleversées, il est à même de refléter les excès, les souffrances et l'inquiétude.

La réforme catholique n'a pas donné de consigne précise aux artistes, mais l'Église, qui veut détourner les fidèles de l'austérité protestante et des traditions païennes encore très

¹ - Shakespeare, Roméo et Juliette, Acte II, traduction : Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, Flammarion, 1992, P.143.

² -Victor-Lucien Tapié, *Baroque*, Encyclopédie Universalis, 2004.Tome 1, P.661

vivaces, cherche à frapper les imaginations pour exalter la foi populaire et enflammer les élites. Elle revendique pour cela la représentation de Dieu et des saints, encourage l'émotionnel, le sensible et toutes les images ou créations qui magnifient Dieu, alimentent la foi, portent vers le mysticisme. L'art baroque s'adapte à ces recommandations de l'Église, principal commanditaire des artistes et au mysticisme des Jésuites.

« *Pyrame et Thisbé* », œuvre d'un peintre anonyme, (collection des musées de Saintes) datée du premier quart du XVII^{ème} siècle, évoque une tragédie qui témoigne des conceptions de la passion amoureuse et de ses conséquences dans la société occidentale du début du XVII^{ème} siècle, marquée par les doctrines de la Contre-Réforme catholique. Il est plausible de situer ce peintre dans l'entourage ou l'atelier de Paul Bril (le tableau lui fut autrefois attribué), peintre flamand qui influença de nombreux créateurs par ses représentations de paysages, notamment Jan Brueghel dit de velours, Cornélius Van Poelenburg ou Rubens, considérés comme des peintres baroques.

L'artiste a représenté l'aboutissement tragique d'une histoire d'amour, sujet d'une légende empruntée à Ovide et extraite des « *Métamorphoses* ».

On ne sait rien sur le commanditaire qui devait être un amateur profane, noble mécène ou riche bourgeois. Le peintre a choisi de représenter le dénouement d'une histoire, dont le récit devait être connu du grand public ou au moins de la société cultivée.

Quand la Renaissance a revalorisé l'Antiquité, les auteurs grecs et latins ont été réactualisés, puis traduits en langue vernaculaire et plus largement diffusés ; ils ont été une source abondante pour les artistes, écrivains et philosophes qui ont développé les idées humanistes. Les peintres se sont emparés des sujets mythologiques qui constituaient un réservoir narratif important, permettant de sortir des sujets exclusivement religieux et de peindre les passions humaines.

Ovide en particulier avec ses *Métamorphoses* a connu une énorme popularité et dans ce recueil qui relate des mythes d'origine grecque, la fable de Pyrame et Thisbé est sans contexte la plus célèbre. On n'est pas avec ce conte dans la mythologie pure ; la notion de métamorphoses en est quasiment absente, sinon par le mûrier blanc qui devient noir du sang de Pyrame. C'est une élégie, tant par la forme que par le fond et elle donne lieu à de nombreuses traductions et interprétations dans toute l'Europe occidentale à partir des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles. Le sujet est profondément romantique, c'est une fable simple, très humaine qui est en phase avec l'un des principes fondamentaux de l'humanisme : la question de l'individu et de ses libertés.

L'histoire est ainsi racontée par Ovide : « *Pyrame, le plus beau des jeunes gens et Thisbé, qui éclipsait toutes les beautés de l'Orient, habitaient deux maisons contiguës, dans cette ville superbe que Sémiramis entoura dit-on de remparts... Le voisinage favorisa leur connaissance (...) leur amour s'accrut avec le temps et ils auraient allumé le flambeau d'un hymen légitime, si leur parents ne s'y étaient opposés... Une fente légère existait (...) dans le mur qui séparait leurs demeures. Souvent Thisbé d'un côté et Pyrame de l'autre, s'arrêtaient près de cette ouverture pour respirer tour à tour leur haleine (...) quand la nuit venait, ils se disaient adieu. Le lendemain (...) ils reviennent au rendez-vous accoutumé. Après de longues plaintes, ils décident qu'à la faveur du silence de la nuit, ils essaieront de tromper leurs gardes et de fuir leur demeure... Ils conviennent de se réunir au tombeau de Ninus... Là, en effet, chargé de*

fruits plus blancs que la neige, un mûrier à la cime altière, s'élevait, sur les bords d'une fraîche fontaine. Thisbé (...) sort, elle échappe à ses gardes, et, couverte d'un voile, arrive au tombeau de Ninus, et s'assied sous l'arbre désigné.

Voilà qu'une lionne, la gueule encore teinte du sang des bœufs qu'elle a dévoré, vient se désaltérer... Aux rayons de la lune (...) Thisbé, l'aperçoit au loin ; d'un pas tremblant elle fuit dans un antre obscur ; et dans sa fuite, elle laisse tomber son voile sur ses pas. La farouche lionne (...) trouve par hasard ce voile abandonné et le déchire de ses dents sanglantes. Sorti plus tard, Pyrame voit la trace du monstre (...) et la pâleur couvre son visage. Mais bientôt à la vue du voile ensanglanté de Thisbé : « la même nuit s'écrit-il verra mourir deux amants (...) le coupable c'est moi... ». Il prend le voile de Thisbé et l'emporte sous l'arbre où Thisbé dut l'attendre... Alors il plonge dans son sein le fer dont il est armé, et, mourant, le retire aussitôt de sa blessure fumante. Il tombe renversé sur la terre, et son sang jaillit avec force... Arrosés par cette pluie de sang, les fruits de l'arbre deviennent noirs...

Cependant Thisbé, tremblante encore (...) revient et le cherche et des yeux et du cœur... Elle reconnaît le lieu... Elle voit un corps palpitant sur la terre ensanglantée... Elle presse dans ses bras les restes chéris de Pyrame, pleure sur sa blessure, mêle ses larmes avec son sang... Elle reconnaît alors son voile, elle voit le fourreau d'ivoire vide de son épée : « c'est donc ton bras dit-elle, c'est ton amour qui t'a donné la mort, infortuné ! Et moi aussi je trouverai dans mon bras le courage de t'imiter... Je te suivrai dans la nuit du tombeau » (...) Elle dit et se laisse tomber sur la pointe de l'épée qui traverse son cœur, toute fumante encore du sang de Pyrame. Les dieux exaucèrent sa prière : les parents l'exaucèrent aussi : le fruit de l'arbre, arrivé à sa maturité, prend une couleur sombre, et leurs cendres reposent dans la même urne ».

Traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier (1876)

Cette légende d'origine grecque a inspiré de nombreux artistes au cours de la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle. À la Galerie des Offices de Florence, l'œuvre la plus ancienne sur ce thème est celle d'Andrea Boscoli, peintre maniériste de la fin du XVI^{ème} siècle.

Au XVII^{ème} siècle, le français Théophile de Viau écrit un drame en cinq actes qui aura beaucoup de succès ; par ailleurs, la fable est traduite et interprétée dans tout l'Occident. En Angleterre, elle fait partie des sources qui ont inspiré le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

En peinture les formes allégoriques sont très répandues et mieux acceptées par l'Église ; plusieurs artistes du XVII^{ème} siècle vont représenter ce drame, presque tous centrant leur œuvre sur la scène finale, notamment les hollandais Bartholomeus Breenbergh (collection Musée de Brou), Nicolaus Knüpfer, (collection musée de Pau), Abraham Hondius, ou encore Léonard Bramer (musée du Louvre), sans compter des sculptures et de nombreuses gravures. Ils font tous de cette tragédie populaire un sujet en soi. Il n'en est pas de même pour le tableau de Nicolas Poussin: *paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, (musée de Francfort) : l'artiste en fait une description dans une lettre qu'il envoie à son ami le peintre parisien Jacques Stella, où il montre que le sujet n'est pas l'histoire même des deux amants,

mais « *il explique seulement cette idée maîtresse, en faisant correspondre à l'absurde déchaînement des forces de la nature, l'absurde et sanglante méprise des humains* ». ³

L'EXPRESSION DRAMATIQUE

Notre peintre anonyme représente la scène finale de la légende : Pyrame s'étant enfoncé son épée dans le cœur est découvert par Thisbé allongé sur le sol, un flot de sang s'échappe encore de sa blessure. La jeune fille désespérée, s'apprête à imiter son amant ; s'emparant de l'épée, elle la dresse contre son cœur et se laisse tomber sur la pointe acérée. Le peintre a placé la scène au petit matin, le jour se lève à peine. Nous sommes dans une clairière, et par une percée dans la masse sombre des arbres, l'aube éclaire le théâtre des événements et laisse apercevoir dans le lointain la ville d'où viennent les deux jeunes gens, Babylone, selon la légende.

Toute la tonalité chromatique du tableau est agencée pour focaliser le regard sur le drame qui se joue. Des camaïeux de bleus et de verts, couleurs couramment utilisées dans la peinture de paysages flamands à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème}, sont employés pour donner de la profondeur à la composition, d'une part et accentuer la valeur très symbolique du ton rouge qui est au cœur de la narration, d'autre part. L'objectif du peintre est de raconter une tragédie en action sur fond de paysage. La composition et le dégradé de tons mettent l'accent sur la scène centrale et en font ressortir les éléments les plus poignants. Les frondaisons qui apparaissent de loin comme une masse presque uniformément brune et opaque, sont en fait composées de diverses nuances ton sur ton et savamment travaillées dans la touche. Sur la droite du tableau, tapi dans l'ombre sur une branche de l'arbre, un petit dieu Amour veille sur les deux adolescents. Il symbolise la passion qui les emporte jusque dans la mort. Les teintes sombres renvoient à la scène centrale et focalisent le regard vers le manteau écarlate étalé de Pyrame ainsi que son chapeau. Le panache du chapeau et la fraise de couleur blanche mettent en valeur ce rouge et surtout attirent l'attention sur le sang qui s'écoule de la plaie de Pyrame et sur le voile taché de Thisbé, objet de la terrible méprise. L'image de Thisbé est dramatisée par un jeu de contrastes colorés : sa masse de cheveux d'un roux flamboyant et sa cape rouge s'opposent à la teinte froide de sa robe bleue. On notera, l'harmonie entre les fleurs piquées dans sa chevelure et les petites taches ocre plus claires dans les frondaisons. Son visage et sa gorge d'un blanc laiteux renvoient au voile blanc ensanglanté.

Les lignes marquantes du tableau qui participent de la composition sont d'abord des courbes : celle de la percée lumineuse vers le lointain, celles du corps de Pyrame au sol : la courbe de son bras gauche qui se prolonge par le chapeau et son panache, celles dans l'autre sens faites par le manteau étalé et à côté par le voile de Thisbé, les frondaisons qui entourent la scène s'organisant en masses arrondies. Ces courbes s'opposent à l'angle aigu, formé par le corps de Thisbé, debout et s'appuyant sur l'épée dressée, la pointe contre son cœur.

Cette composition concentrique des lignes en opposition avec l'angle créé par les diagonales de Thisbé et de l'épée focalise le regard sur le point le plus dramatique de la scène.

³ - Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p.453

La trouée de lumière au fond du tableau d'une tonalité vert bleu plus claire permet au peintre de situer l'histoire dans l'espace en montrant au loin la ville. Ce principe de trouée derrière des frondaisons vers un paysage lointain est une manière de donner une profondeur au tableau, introduisant une ligne de fuite avec une ébauche de perspective. C'est un registre formel souvent employé dans les peintures flamandes, à la fin du XVI^{ème} et début XVII^{ème} siècle ; on le trouve en particulier chez Jan Brueghel de Velours.

L'œuvre peut être assimilée au style baroque, par son utilisation des couleurs chaudes, son thème dramatique, ses lignes courbes. Certes on est loin du baroque flamboyant, plein de chair, d'allégories et de lyrisme de Rubens qui est le peintre baroque le plus percutant de l'époque. Cependant la maîtrise de la couleur avec son opposition de teintes chaudes et froides, son emploi du clair obscur développé par le précurseur Caravage, l'utilisation des lignes courbes et de timides arabesques et surtout l'action dramatique représentée comme si elle était en train de se produire devant les spectateurs, permettent de positionner ce tableau dans les débuts de la peinture baroque. Le peintre a traité cette tragédie antique comme un sujet actuel de son époque. Les personnages sont vêtus à la mode du temps et il met le spectateur en face d'une action en train de se faire, au terme de son aboutissement dramatique.

LE SENS DU THÈME DE PYRAME ET THISBÉ

Dans la Contre-Réforme, l'amour est un thème central pour l'édification des fidèles. L'Église catholique s'appuie sur les passions humaines et, plutôt que de les nier, propose de les transcender dans l'oubli de soi, vers l'amour de Dieu. Elle s'oppose à l'idéologie protestante pour qui la passion amoureuse fusionnelle entre un homme et une femme est une situation qui ne peut aboutir qu'à sa destruction. L'amour venant du désir charnel n'est pas un gage de bonheur durable, toute union basée sur cette notion du désir ne peut qu'être éphémère, donc destructrice. L'Église catholique ne nie pas la passion, mais préfère s'en servir pour la transformer en passion divine : elle espère ainsi mettre fin aux abus de mœurs, contrôler et canaliser les passions terrestres, tout en impressionnant les esprits ; la mort par exemple ne représente pas une souffrance morale, mais plutôt une évidence métaphysique. Elle est utilisée comme métaphore du temps qui passe, de l'irréversible, et de l'éphémère. Avec Pyrame et Thisbé, on est dans le drame de l'amour passionnel et absolu dont l'aboutissement est tragique. Ce conte, qui rappelle certains thèmes de l'amour courtois de l'époque médiévale, est tout à fait acceptable pour la hiérarchie catholique, d'où sa large diffusion au XVII^{ème} siècle. Tous les artistes qui l'ont figuré en gravure, en sculpture ou en peinture ont représenté la scène finale : le suicide de Thisbé. Le public à qui étaient destinées ces œuvres était sans doute familier des diverses péripéties de l'histoire ; cette fable devait être une référence connue, comme l'est actuellement le thème de Roméo et Juliette.

Le double suicide des amants peut être interprété comme une condamnation de l'amour passion qui pour l'Église, malgré les contradictions apparentes, conduit au libertinage qu'elle voulait combattre. La mort n'est en fait qu'un passage pour aboutir à une union qui s'inscrit dans l'au-delà céleste. En clair, la passion amoureuse fusionnelle, qui va à l'encontre des interdits sociaux, ne peut se résoudre que dans l'amour de Dieu.

L'amour de deux jeunes gens ainsi donné en exemple est pur, absolu, platonique. Ils ne se sont jamais touchés, ont entretenu leur flamme par des échanges de paroles chuchotées de part et d'autre d'un mur, mais avec une souffrance de plus en plus grande, jusqu'au paroxysme de la passion qui au lieu de se résoudre dans l'étreinte corporelle, s'est réalisé dans la mort. Dans le *Banquet* de Platon qui a pour sujet un hommage à Éros, le philosophe grec définit plusieurs gradations dans la notion de l'amour personnifié par le dieu Éros, allant de l'amour purement charnel à l'amour « céleste ». Écrivant une forme de dialogue entre plusieurs philosophes et savants de l'époque, Platon fait dire à une certaine Diotime : « *C'est en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas, de s'élever toujours comme au moyen d'échelons...(pour aller)...vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître finalement la beauté en soi* »⁴. Cette conception platonicienne qui hiérarchise l'amour en partant du désir charnel qui se transcende jusqu'à la contemplation du beau en soi, se retrouve dans le mysticisme. Le christianisme reconnaît les passions humaines et la manière de lutter contre ce qu'elles ont de dangereux pour la morale chrétienne, c'est de les sublimer dans un amour qui s'approche du divin.

Sainte Thérèse d'Avila qui, après avoir vécu dans le siècle, se retire au couvent et met sa nature passionnée au service de Dieu est l'exemple même de ce mysticisme qui anime l'esprit baroque. L'amour fusionnel, pur et passionné de Pyrame est Thisbé rappelle ses extases mystiques qui étaient à la fois souffrances extrêmes et plaisir suprême. Ne dit-elle pas : « *Je voyais entre les mains de l'ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe de fer portait à son extrémité un peu de feu, il me semblait qu'il me passait ce dard au travers du cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles. Quand il le retirait, on eût dit que le fer les emportait après lui, et je restais tout embrasée du plus ardent amour de Dieu* ».⁵

La similitude est frappante entre cette vision de sainte Thérèse et l'épée s'enfonçant dans le cœur de Thisbé. Thérèse est dans un amour de Dieu fusionnel qui lui procure à la fois souffrance et plaisir. Elle ne craint pas la mort.

Pour nos deux amants, leur suicide est cependant empreint d'une dimension érotique, à travers le symbole de l'épée que Thisbé s'enfonce dans le cœur.

Le geste de Thisbé est à la fois le comble de la souffrance et l'acmé du plaisir, elle rejoint enfin son amant. Ce suicide renvoie à ce que dira plus tard Freud : « *Or, il semble précisément que le principe du plaisir soit au service de l'instinct de mort* »⁶

N'est-on pas devant cette tragédie dans le même paroxysme que les extases mystiques ? L'art baroque qui agit sur la pluralité, la contradiction, montre parfois les deux versants d'un même état : le réel est indissociable du rêve, comme la vie l'est de la mort.

Pour l'Église, la mort est la rencontre avec Dieu, l'ultime but de la vie, à la fois souffrance suprême et délivrance. À travers cette légende antique réactualisée, c'est cette contradiction profonde que le peintre veut exprimer. Il en fait une image propre à frapper les imaginations.

⁴ - Platon, *Le banquet*, traduction Luc Brisson, Flammarion, 2007

⁵ - Thérèse de Jésus, *Vie de Sainte Thérèse écrite par elle-même*, Tome I : citée par Laurence Follézou dans *La fureur et l'éblouissement*.

⁶ - Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, p. 58

BIBLIOGRAPHIE

Gérard de Cortanze, *le Baroque*, MA Editions, 1987

Denis de Rougement, *L'amour et l'Occident*, réédition de 1956, Plon, bibliothèque 10/18, 1972.

Chroniques, Autour de « l'Amour et l'Occident », Revue Esprit 1932.

Laurence Follézou, *La fureur et l'éblouissement*, Actes : Libertés, Pour Ainsi dire, 2010

Pierre Charpentrat, *L'art baroque*, Presses Universitaires de France, 1967

Yves Bottineau, *L'art baroque*, Citadelles Mazenod, 1986

Jean Queniart, *La vie religieuse du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle*, Université de Rennes 2, 1980, (non publiés).

CRÉDITS

CONSEILLER SCIENTIFIQUE ET TEXTE : GABY SCAON, conservateur honoraire

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE : VINCENT LAGARDÈRE

REMERCIEMENTS

SÉVERINE BOMPAYS : directrice des musées de Saintes et tout le personnel des musées de Saintes.

Le personnel scientifique des musées de Niort, La Rochelle et Poitiers.