

Vierge à l'Enfant

par Fra Filippo Lippi

Par Régis Burnet

Professeur à l'université de Louvain-La-Neuve (Belgique)

Il est des tableaux qui condensent toute la manière de voir le monde d'une époque et celui-ci en fait partie. Pour l'historien de l'art Michael Baxandall, Fra Filippo Lippi savait montrer ce que les Florentins du XV^e siècle s'attendaient à trouver dans une image.

Le plus frappant est la *composition*. Le peintre est l'un des premiers à choisir la forme ronde, le *tondo*; il connaîtra de nombreux imitateurs. Cela lui permet d'exprimer sa virtuosité, car l'intérieur est construit avec une rigueur géométrique : les diagonales du plafond, des escaliers, des fenêtres, de l'armoire du fond se croisent sur l'œil droit de la madone, tandis que les horizontales délimitent quatre plans successifs.

À LIRE

- **L'œil du Quattrocento.**
L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance
Michael Baxandall, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1985, rééd. 2020 coll. « Tel 427 », éd. Gallimard.
- **Fra Filippo Lippi: Life and Work**
Jeffrey Ruda, éd. Phaidon, 1999.
- **Fra Filippo Lippi the Carmelite Painter**
Megan Holmes, Yale University Press, 1999.

Cette rigueur est corrigée par la *variété* et l'*ornement*. On est bien loin de l'austérité du maître Masaccio. Lippi multiplie les personnages et les détails, comme l'enfant qui se cramponne à la robe de la femme de droite, les deux femmes portant un panier, l'incroyable fauteuil à dossier de Marie aux volutes presque baroques.

Mais ce foisonnement est à son tour corrigé par le *coloris*, qui participe à l'architectonique de l'ensemble. Les tonalités rouges rythment la composition, tandis que l'omniprésence des teintes gris-bleu est contredite par la magnificence des carrelages.

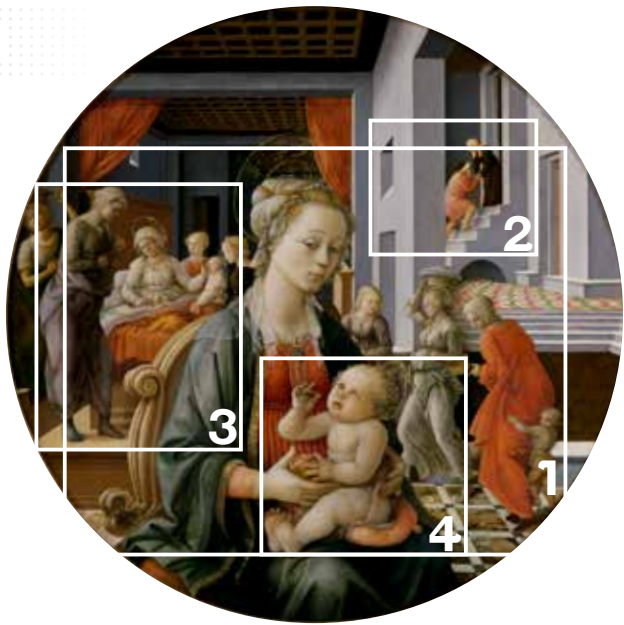
Enfin, concept plus difficile à définir, même s'il revient en permanence dans les écrits des contemporains, la *grâce*. Elle se dégage du fin visage de Marie, du délicat maintien de la femme qui se hâte un panier sur la tête comme si elle était sur les pointes, qui annoncent les attitudes instables d'un élève de Lippi, Botticelli, de la douceur des étoffes qui épousent les corps avec une légèreté jusqu'ici inconnue. Tout cela est tellement harmonieux que le tableau possède une sorte d'évidence qui masque une question essentielle : à quoi sert-il ? ●



Vierge à l'Enfant avec des scènes de la naissance de la Vierge (Tondo Bartolini)
Fra Filippo Lippi, vers 1452 ou 1465-1470, tempera sur bois, D 135 cm. Florence, palais Pitti (galerie Palatine).
© Domingie & Rabatti/La Collection

L’auteur

Fra Filippo Lippi (1406-1469) traîne derrière lui une réputation sulfureuse expliquée par le fait, plutôt rare pour l’époque, d’avoir quitté les ordres. Orphelin très tôt, il est placé à l’âge de huit ans chez les Carmes de Florence. Il devient religieux et est même nommé sous-prieur du couvent de Sienne en 1428. Mais, dès 1430, des documents attestent de son goût pour la peinture et, à partir de 1439, il semble être sorti du couvent, avoir installé son atelier à Florence et enchaîné les aventures féminines. Malgré sa vie dissolue, son talent est reconnu, il travaille pour les grandes familles florentines, puis réalise les fresques du chœur de la cathédrale de Prato (1452-1465) puis celles d’une chapelle de la cathédrale de Spolète (1466-1469).



1… UNE MÉDITATION SUR LA MATERNITÉ ?

Les personnages centraux de ce tableau sont des femmes, et des femmes enceintes. La grande figure vêtue de gris près du lit d’Anne l’est clairement, mais aussi la petite servante qui se presse, avec un panier sur la tête. L’une et l’autre semblent porter une ceinture très haut, qui est la coutume de l’époque en cas de grossesse. Les seins de la figure de droite sont du reste mis en valeur par la légèreté de l’étoffe de sa robe, pour évoquer sa montée de lait. Il y a donc deux futures mères et trois mères, si l’on veut bien compter la femme vêtue de rouge fermement maintenue par son tout jeune enfant. Celle-ci paraît d’ailleurs inviter son garçon – et à travers lui le spectateur – à réfléchir à ce mystère de la maternité, car elle semble à la fois pointer son index vers la servante enceinte et vers l’Enfant Jésus.



2… UNE GLORIFICATION DU CARMEL ?

Le livre de Megan Holmes (voir bibliographie) entend réhabiliter l’influence de l’ordre du Carmel dans l’œuvre de Filippo Lippi. Elle montre qu’il n’a jamais fait rupture avec son éducation carmélitaine. Or la figure mariale est rattachée depuis la fondation de l’ordre en Terre sainte aux ermites du mont Carmel. Des chroniques carmélitaines du XIV^e siècle, comme *Universis Christifidelibus*, associaient l’ordre de manière plus ou moins légendaire à un certain nombre de lieux. Les tout premiers frères étaient ainsi censés habiter un couvent à la Porte dorée, précisément à l’endroit où se rencontrèrent Joachim et Anne. L’embrassade des parents de Marie (que Lippi a peinte plusieurs fois) constitue donc tout à la fois comme le point de départ de la vie de Marie et celui de l’ordre qui lui était dévot. Dans la mesure où la basilique Sainte-Anne est toute proche, certains prédicateurs prétendaient aussi que l’ordre possédait ce lieu, où l’on situait traditionnellement la naissance de Marie. Cela explique qu’Anne semble plus accueillir Joachim à la porte d’une maison qu’à celle de Jérusalem.



Le contexte historique

À quand remonte l’œuvre ? Naguère, on se servait de documents conservés à Prato pour dater la peinture du début du séjour de Lippi dans cette ville (1452-1453). Leonardo Bartolini Salimbeni (1404-1479), un membre d’une des plus riches familles florentines, lui a en effet acheté le tableau d’une Vierge à l’Enfant, probablement pour commémorer la naissance d’un de ces enfants. Cependant, au dos du panneau de bois se trouve l’ébauche d’un emblème représentant un griffon, que

Jeffrey Ruda (voir bibliographie) a identifié avec celui de la famille Martelli. Il a pu ainsi faire le lien avec une autre commande dont on a aussi les traces, plus tardives (entre 1465 et 1470). Cette datation ultérieure n’est pas anecdotique : elle permet d’esquisser des parallèles avec les dernières œuvres de Lippi, les fresques de la cathédrale de Spolète. Elle doit également rendre prudent quant à l’interprétation qui verrait dans cette œuvre une célébration intimiste du bonheur familial.

3... UN TABLEAU POUR PROMOUVOIR L'IMMACULÉE CONCEPTION ?

même si le dogme de l’Immaculée Conception n’est formulé dans l’Église catholique qu’en 1854, les discussions entre ceux qui estiment que la Vierge a été préservée du péché originel dès son engendrement et ceux qui n’y croient pas remontent au moins au XII^e siècle et firent rage au XIII^e. Dans la Florence du XV^e siècle, les ordres religieux sont les héritiers de ces controverses. Les Franciscains, à la suite de Jean Duns Scot (1266-1308), sont «immaculistes» et s’opposent aux Dominicains, qui suivent Thomas d’Aquin (1225-1274). Dans ce débat, les Carmes, dont Filippo Lippi est proche, sont du côté des Franciscains, car ils écoutent John Baconthorp (1290-1347), le «docteur résolu», ainsi que le patriarche latin de Jérusalem, le carme Pierre Thomas (1305-1366).

Or le récit de la traduction-adaptation latine du *Protévangile de Jacques*, l’*Évangile du Pseudo-Matthieu*, fournit des arguments aux immaculistes. Marie y est présentée comme l’enfant du miracle, elle est voulue par Dieu, après une longue stérilité qui chagrine tellement son futur père, Joachim, qu’il s’est retiré loin de la ville. La rencontre avec son épouse Anne à la Porte dorée, fixée par deux songes, témoigne du caractère exceptionnel de la naissance de Marie.

Les attitudes des différentes femmes qui entourent Anne ne servent d’ailleurs pas qu’à charmer le spectateur ; elles prennent un sens théologique. Lippi emprunte en effet aux naissances du Christ des détails qui témoignent que l’enfantement a été rapide. Il convient de se souvenir que l’annonce «tu accoucheras dans la douleur» intervient après le péché originel. Anne, vive et fraîche, assise dans son lit, désigne de la main un bébé déjà emmaillotté à une femme qui paraît enceinte et qui montre avec incompréhension son propre ventre. Quant au détail charmant des femmes qui se hâtent, elles préfigurent les sages-femmes de la Nativité: elles n’ont pas pu arriver à temps, car l’accouchement a été bref et sans souffrance.



L’histoire de la représentation

Les représentations de la Vierge à l’Enfant proviennent toutes de quelques modèles primitifs préservés dans l’art des icônes orientales. Deux types coexistent : ou bien la Vierge est assise en majesté telle une impératrice byzantine et désigne le trône de la Sagesse (*Sedes Sapientiae*) sur lequel le Fils de Dieu se tient, ou bien elle est debout dans la position de la prière (Vierge orante). Diverses attitudes viennent préciser l’un et l’autre type. Si les visages se rapprochent et que l’Enfant appuie sa joue contre celle de sa mère, on parle de Vierge de Miséricorde (*Eleousa*), comme la Vierge de Vladimir où l’icône traduit l’amour infini ; si

Marie désigne son rejeton au spectateur, on la nomme Vierge *hodigitria* (qui montre le chemin) et l’icône intime le conseil de se tourner vers le Fils. Ce dernier modèle est parfois baptisé Blachernitissa, du nom d’un quartier de Constantinople qui aurait conservé l’icône peinte par saint Luc. Les Occidentaux assouplissent ces formules, mais gardent souvent le sens ancien. Ici, Marie est bien assise sur une chaise à haut dossier et si elle ne désigne pas son fils, mais le protège de ses deux mains, elle pose sur le spectateur un regard un peu énigmatique, comme pour l’inviter à la contemplation.

4... UNE ANNONCE DE LA PASSION OU DE LA RÉSURRECTION ?

La grenade est un symbole très ambigu dans le christianisme. Ses petits grains prêts à jaillir du fruit et leur grand nombre représentent souvent la fécondité, la puissance de vie, et le surgissement du Christ hors du tombeau. Ce serait donc l’annonce de la Résurrection. Mais on voit Jésus se saisir d’un grain pour le presser entre ses doigts en regardant sa mère, comme s’il voulait la prévenir. Le jus d’un rouge persistant qui va en sortir rappelle le sang. N’est-ce pas alors une annonce de la Passion qu’évoque la présence de ce fruit que partagent la mère et le fils, comme pour dire qu’elle sera aussi associée à la douleur de sa mort ?



LA SOURCE

Un ange du Seigneur apparut à Anne, qui était en prière, et lui dit: «Va à la porte qu’on appelle Dorée à la rencontre de ton mari, car il reviendra aujourd’hui.» Et elle, en toute hâte, se mit en route avec ses servantes et debout, à la porte, elle attendit longtemps, tout en priant. Et alors que, par suite de cette longue attente, elle en défaillait presque, élevant son regard, elle vit Joachim qui arrivait avec ses troupeaux. Anne courut vers lui et se suspendit à son cou en rendant grâces à Dieu et en disant: «J’étais veuve et voilà que je ne le suis plus, j’étais stérile et voilà que j’ai conçu.» Et toutes leurs connaissances et voisins se réjouirent, de sorte que tout le pays et les gens d’alentour les félicitaient de cette bonne nouvelle.

Évangile du Pseudo-Matthieu 5