

Tempêtes : de la philosophie morale à la foi catholique

Depuis *L'Odyssee* d'Homère jusqu'au chef-d'œuvre de Shakespeare en passant par le Déluge biblique, la tempête n'a eu de cesse d'être utilisée par les poètes comme une métaphore de la relation entre Dieu et l'homme. Perdu au sein des éléments déchaînés, son Salut ne doit plus rien ni à l'action ni à la raison, mais à la foi qui l'habite. Les paysages de tempêtes que réalisèrent Paul Bril et Jan Brueghel à Rome, à la fin du XVI^e siècle, *Jonas et la baleine* (fig. 1 et 2, cat. n° 65 et n° 66) et *Jésus sur la mer de Galilée* (fig. 3, cat. n° 64), comptent parmi les plus importants du genre et eurent une influence décisive sur la production postérieure, tant dans les Flandres qu'en Italie¹.

Les deux artistes organisent leurs compositions autour d'une puissante diagonale opposant, au premier plan, le navire pris dans la tourmente, prêt à s'abîmer, aux solides rochers qui dominent la mer depuis la côte. Les nuages noirs que cherche à percer un soleil éclatant renforcent la dualité dramatique du paysage oscillant entre ténèbre et lumière, tempête et calme, danger et sûreté, terreur et espoir. Bril et Brueghel repropoisaient, en somme, l'articulation antithétique du paysage flamand de la génération précédente telle que l'avaient popularisée Joachim Patinir et Herri Met de Bles : une composition de type panoramique qui permettait tout à la fois de faire des éléments naturels du paysage de véritables protagonistes et de visualiser la place dérisoire et fragile de l'homme dans le monde. Comme les tableaux de tempêtes de Pieter Bruegel l'Ancien, dont elles sont profondément redevables, telle la célèbre *Tempête* du musée de Vienne aujourd'hui attribuée à Joos de Momper (vers 1595), les œuvres de Bril et de Brueghel possédaient cependant un lyrisme dramatique, absent chez Patinir et Bles, qui se prêtait admirablement à l'interprétation philosophique, morale et symbolique, sans qu'il soit nécessairement possible de déterminer une signification précise au-delà du contenu iconographique².

La composition de Bril illustre un passage de l'Ancien Testament (Jonas 1, 3-15) fréquemment représenté dans l'art paléochrétien, dans lequel Jonas, fuyant la mission que lui avait confiée Dieu, est jeté du navire par l'équipage terrifié, désireux d'échapper à la colère divine. Englouti dans le ventre d'un gros poisson, il y reste trois jours avant d'être recraché sur le rivage et d'accepter de poursuivre le dessein du Seigneur. Ce thème de Jonas et la baleine possède une riche tradition exégétique, étant unanimement reconnu comme une image du sacrifice du Christ et, après trois jours symboliques passés dans les entrailles de la terre, de la Résurrection (Matthieu 12, 39-41). Il signifie aussi que la colère et le châtement de Dieu ne sont pas d'abord destinés à punir, mais plutôt à inciter l'homme au rachat dans la perspective du Salut. L'épisode de Jésus sur la mer de

Galilée, tiré des Évangiles (Matthieu 8, 18, et 23-27 ; Luc 8, 22-25), est directement calqué sur celui de Jonas et sa signification en est proche : « Croyez et vous serez sauvés.³ » Si le personnage de Jonas jeté à la mer est réduit à un petit détail dans la composition de Bril, Brueghel met davantage l'accent sur les réactions des Apôtres effrayés qui, au cœur de la tempête, s'apprentent à réveiller le Christ paisiblement endormi à la proue du bateau. Comme dans le « naufrage » d'Érasme de Rotterdam (*Colloques*, XXVI) qui montre la diversité du comportement humain face à une mort marine imminente, l'agitation des visages et des poses des Apôtres dans le tableau de Bruegel est renforcée par les couleurs brillantes de leurs tuniques qui contrastent avec les tons bleu-vert acidulés du paysage marin.

Chez Érasme, les prières adressées à la Vierge Marie et aux saints par les marins en danger sont assimilées à de la superstition, mais une telle interprétation anti-catholique de la tempête n'était certainement pas de mise dans les œuvres de Bril et de Brueghel. Ce dernier peignit sa composition alors qu'il travaillait pour le cardinal Federico Borromeo, un des champions de la Réforme catholique et le premier mécène des deux artistes. Une version identique, datée de 1595, est toujours conservée dans l'ancienne collection du cardinal à Milan, la Pinacoteca Ambrosiana. Quelques années plus tard, Brueghel réalisera pour le cardinal une autre version d'un naufrage, destinée à orner un bénitier, dans laquelle les marins en prière s'adressent justement à la Vierge protectrice apparue entre les nuages⁴.

Paul Bril, quant à lui, s'inspirant d'un dessin de son frère Matthijs conservé au Louvre, inventa sa composition pour l'une des fresques ornant la voûte de la Scala Santa près de Saint-Jean-de-Latran, la relique de l'escalier du prétoire de Jérusalem que Jésus avait gravi lors de son jugement par Ponce Pilate : en bref, un des lieux de pèlerinage les plus importants de Rome pendant la Contre-Réforme⁵. À la Scala Santa, l'histoire de Jonas comme les autres scènes de l'Ancien Testament renvoyaient à l'histoire de la Passion de Jésus. Placées sur la voûte de l'escalier que gravissaient les pèlerins à genoux jusqu'au Sancta Sanctorum, elles fonctionnaient comme des supports pour la prière et la méditation⁶. Fort du succès de cette commande prestigieuse, Paul Bril réalisa plusieurs autres versions de la composition destinées à alimenter les collections privées. De petit format et souvent peintes sur des supports comme le cuivre ou la pierre, ces œuvres étaient particulièrement appréciées des collectionneurs italiens qui admiraient la minutie de la réalisation et la préciosité des couleurs⁷. De même que dans les grands décors pontificaux, l'appréciation esthétique de ces paysages flamands participait aussi d'une



FIG. 1

PAUL BRIL

Jonas et la baleine, v. 1600

Huile sur toile, 125 x 169,5 cm

Lille, palais des Beaux-Arts



forte dimension religieuse et dévotionnelle et ce sont dans les collections romaines des plus importants cardinaux de la Réforme catholique – Federico Borromeo, Ascanio Colonna, Paolo Emilio Sfondrato, Francesco Maria Del Monte, Odoardo Farnese, Benedetto Giustiniani ou encore Pietro Aldobrandini – qu'ils furent d'abord exposés, tout comme ceux des artistes flamands de la génération précédente comme Herri Met de Bles⁸. Une version du *Jonas et la baleine* de Bril, peinte sur pierre, figurait au verso une image de la Sainte Face ou *Volto Santo*, témoignant de la dimension dévotionnelle que ces peintures sur pierre ou cuivre, souvent conservées dans des coffres ou des armoires, avaient pu prendre dans les demeures aristocratiques italiennes⁹. La qualité dévotionnelle attribuée aux œuvres flamandes, depuis longtemps attestée en Italie¹⁰, avait fait dire à un Michel-Ange hautain qu'elles ne savaient « plaire qu'aux dévots et aux femmes, surtout aux très vieilles, ou aux très jeunes, ainsi qu'aux moines et aux nonnes, et à certains gentilshommes »¹¹ et Giorgio Vasari avait, lui aussi, moqué ce nouvel engouement en déclarant qu'« il n'y [avait] pas de maison de savetier qui ne possède quelque paysage flamand¹² ». Or, ce sont précisément ces qualités dévotionnelles et populaires, sur lesquelles ironisaient les tenants de la « bonne peinture » italienne, qui avaient conquis les réformateurs catholiques. Dans ses écrits, Federico Borromeo louait la minutie des artistes flamands qui, selon lui, traduisaient mieux que les artistes italiens la richesse de la Création divine (« voir Dieu resplendir dans les choses créées »)¹³. Dans son cabinet de Milan, loin de la campagne, les paysages de Paul Bril ou de Jan Brueghel accrochés aux murs fonctionnaient comme des substituts de paysages réels et servaient de support à la prière et à la méditation¹⁴.

L'épisode de *Jésus sur la mer de Galilée* (fig. 3, cat. n° 64) de Jan Brueghel avait eu un précédent célèbre dans la tour des Vents du Vatican, un appartement décoré entre 1580 et 1583 pour le pape Grégoire XIII où prédominait la peinture de paysage et où s'illustrèrent Matthijs Bril et son frère Paul¹⁵. Le choix de la peinture de paysage d'origine nordique dans l'appartement papal attestait la nouvelle importance accordée au genre dans le processus de réforme de la peinture sacrée engagée à la suite du concile de Trente, un genre humble et simple considéré alors, pour reprendre les termes de l'Anglais Edward Norgate, comme « de tous les types de peinture, le plus innocent, et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser ou infecter d'idôlatrie¹⁶ ». Matthijs Bril avait parfaitement su adapter au contexte contre-réformiste romain certaines compositions paysagères flamandes traditionnellement liées à des contenus moralisants et philosophiques. Dans la salle des *Vues imaginaires* de la tour des

Vents, par exemple, un large paysage maritime juxtapose le motif d'un paysan labourant son champ au premier plan avec le panorama d'une immense baie remplie de navires, symbolisant la flotte papale ou « *Navis ecclesiae militantis* ». Cette composition renvoyait à l'idéal du paysage antique décrit par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 116-117), mais aussi, par de nombreux détails, à *La Chute d'Icare* de Pieter Bruegel (cat. n° 78), une œuvre que Matthijs avait sans doute eu l'occasion de voir avant son départ pour Rome¹⁷. Dans la salle principale de l'appartement, la salle de la Méridienne, Niccolò Circignani peignit l'épisode de *Jésus sur la mer de Galilée* ainsi que son pendant, *Le Naufrage de saint Paul à Malte*, dont on connaît plusieurs versions par Jan Brueghel et les artistes flamands travaillant à Rome, comme Adam Elsheimer. À la tour des Vents, ces tempêtes bibliques faisaient explicitement allusion à la lutte de l'Église catholique contre les hérétiques, protestants et turcs, comme l'explique le frère dominicain Egnazio Danti, en charge du programme¹⁸. À Rome, cette signification était sans doute valable pour les petits tableaux de collection qui popularisèrent les grandes compositions officielles. Même avant la Contre-Réforme, le motif de la barque aux voiles gonflées par le vent, omniprésent dans la culture visuelle romaine, était toujours associé à la barque de saint Pierre (Matthieu 14, 24-33), à la fois synonyme de *Ecclesia* attaquée par ses ennemis et allusion au choix de Pierre par le Christ comme chef de son Église. Le prototype le plus important était la célèbre mosaïque dite de la *Navicella* qu'avait réalisée Giotto dans l'atrium de la basilique Saint-Pierre¹⁹.

La dimension politique et symbolique donnée aux peintures de tempêtes n'était cependant pas le seul fait de l'Église romaine : ce sont sans doute les grandes compositions vénitienes, comme la gravure de Titien illustrant *Le Passage de la mer Rouge* (publiée en 1549) ou encore l'immense *Burrasca* conçue pour la Scuola Grande di San Marco par Jacopo Palma il Vecchio et Paris Bordone (vers 1527/1534), qui constituent les précédents les plus importants avant les œuvres des *Fiamminghi* de Rome. Directement liées aux vicissitudes politiques de la *Serenissima*, ces œuvres eurent d'ailleurs une influence non négligeable sur les artistes flamands qui travaillaient alors à Venise dans les ateliers de Titien et du Tintoret, comme Cornelisz Cort ou Ludwig Toepet (cat. n° 70 et n° 98), et dont Matthijs Bril avait, à son tour, pu s'inspirer²⁰.

Les œuvres de Bril et de Brueghel sont symptomatiques des échanges entre la culture du Nord et la culture italienne à la fin du XVI^e siècle, échanges qui, dans le champ artistique, donnèrent lieu à des transferts symboliques manifestes. Le détail de la tour de guet qui surplombe le

FIG. 2

PAUL BRIL

Jonas et la baleine

Huile sur toile, 46 x 60,5 cm

Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts





FIG. 3

JAN BRUEGHEL

Jésus sur la mer de Galilée, 1596

Huile sur cuivre, 26,6 x 35 cm

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

paysage marin dans *Jonas et la baleine* (fig. 1) est un exemple manifeste de la manière dont les significations accordées à la peinture pouvaient subtilement fluctuer en fonction de la culture du spectateur et du lieu d'exposition. Cette tour dérive d'un autre dessin de Matthijs Bril, plus tard copié par Jan Bruegel, représentant une tour antique située le long de la voie Apienne alors identifiée comme la Tour de Scipion²¹. La tour ne symbolisait pas seulement l'élévation de l'âme de par sa position au sein de la composition, dominant le chaotique paysage marin, mais aussi parce que, ainsi liée au personnage célèbre de l'Antiquité, elle renvoyait à toute une cohorte d'associations littéraires intimement liées à la pensée néostoïcienne, depuis l'éloge de la villa du « Grand Scipion » à Linterne par

Sénèque (*Lettres à Lucilius*, XI, 86) en passant par le *De vita solitaria* de Pétrarque ou le *De la consolation* de Boèce. La Tour de Scipion, que l'on retrouvera par la suite dans d'innombrables tableaux et gravures, signalait, à l'intérieur de la scène biblique, un niveau proprement philosophique d'interprétation lié à la place de l'homme dans le monde et à la poursuite de l'*otium* comme idéal de vertu philosophique et morale²². C'est le génie de Matthijs Bril que d'avoir adapté ce symbole de la philosophie néostoïcienne à la pensée religieuse romaine en introduisant pour la première fois le motif dans les décors de la tour des Vents du Vatican, un monument qui lui-même dominait le panorama de Rome et symbolisait un nouvel idéal de la pensée chrétienne s'élevant au-dessus des tempêtes de la Réforme²³.

1 Sur le succès du genre en général, voir Goedde, 1989 (ici, p. 77), et à Rome en particulier, Cappelletti, 2008. Sur le thème de la tempête dans la peinture de la Renaissance, voir également Brunon, 2006. Sur les rapports entre Paul Bril et Jan Bruegel, voir Ertz, 1979, p. 92-94, et Gerszi, 1982, p. 164-171.

2 Sur la *Tempête* de Vienne, voir Roberts-Jones, 1997, p. 283-286. Sur l'influence de Pieter Bruegel sur les frères Bril et sur Jan, voir Goedde, 1989, p. 70-76.

3 Boismard, 1996, p. 78.

4 Milan, pinacothèque Ambrosienne, inv. 74, e-19, cuivre, 25 x 35 cm (Ertz, 1979, cat. 12, ill. 108), et Milan, pinacothèque Ambrosienne, inv. 217 (3), cuivre, ovale, 3,5 x 5 cm (Ertz 1979, cat. 139, ill. 114). Voir aussi Londres, 1998, p. 113-115, et désormais Ertz, Nitze-Ertz, 2008-2010.

5 Cappelletti, 2006, p. 208, 211, cat. 6 (avec bibliographie précédente). Sur le dessin de Matthijs (Louvre, inv. 19.819), voir notamment Louisa Wood Ruby dans Hendriks, 2003, p. 74-77.

6 Zuccari, 1992.

7 Cappelletti, 2006, cat. 10-13 ; Cappelletti, 2001.

8 Jones, 1988, 1994, 2004 ; Salomon, 2011.

9 Cappelletti, 2006, cat. 10, p. 213 ; Cropper, Panofsky-Sörgel, 1984. Sur la fonction dévotionnelle des paysages flamands chez Federico Borromeo, voir Jones, 1993, p. 78-84.

10 Nuttall, 2004.

11 Francisco de Holanda, *Dialogues sur la peinture* (v. 1548) ; cité dans Deswartes-Rosa, 1997, p. 277-278.

12 Barocchi, 1960-1962, I, p. 133-134.

13 Jones, 1993, p. 189, n. 63.

14 *Ibid.*, p. 64 ; Jones, 1988, p. 268.

15 Courtright, 2003.

16 Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning* (1648), cité dans Gombrich, 1983, p. 15. L'adéquation du paysage flamand aux idéaux artistiques des réformistes catholiques avait déjà été soulignée par Vaes, 1928, p. 292.

17 Sur cette fresque, voir Courtright, 2003, p. 155-156, fig. 146, cat. F-3, p. 212 et p. 291 ; Cappelletti, 2008, p. 111, fig. 120.

18 Egnazio Danti, *Anemographia* (1583), fol. 15v-r, dans Courtright, 2003, p. 73, 227 : « At in Occidentali pariete, naufragium D[ivi] Pauli depingere iudicavi, ut pote in Orientalibus partibus successum, ut ostendatur, quod non solum ab Aquilone, sed etiam a Ventis haereticorum Orientalium, pandetur omne malum, quippe qui ab inde Apostolorum illis temporibus coepta tumultuatione conati sunt, ac indes magis conantur, ut paenitus sacram navicula fluctibus obruerent in sacrosanctae, ac catholicae fidei mare tempestates, et procellis innumeras obducere, ut per imaginem subtus Orientales illos Ventos depictum demonstratur [Sur le mur occidental, j'ai décidé de dépeindre le naufrage de saint Paul, puisqu'il se produisit dans l'est, afin que soit démontré que tout mal ne viendra pas d'un vent du Nord, mais aussi des vents des hérétiques orientaux. Ceux-ci, en effet, semèrent le trouble, essayèrent depuis le temps des Apôtres et essaient toujours de plus en plus d'amener tempêtes et orages vers la mer de la sainte foi catholique, afin que le navire sacré soit coulé à fond parmi les flots, comme il est montré par l'image en dessous de ces vents de l'Est.]. » L'épisode de *Jonas et la baleine* est aussi figuré dans la salle : *Ibid.*, p. 80, cat. G-12, p. 217, fig. 52, 59.

19 Sur la symbolique de la barque à Rome, voir Hibbard, Jaffé, 1964 et Tchikine, 2011. Sur la *Navicella*, voir notamment Köster 2003.

20 Sur l'interprétation politique de ces œuvres, voir Olivato, 1980 et Sohm, 1980. Sur leur influence sur les artistes flamands travaillant à Venise et de ces derniers sur Matthijs Bril, voir Russell, 1983, p. 20 ; Goedde, 1989, p. 63. On pense notamment aux paysages allégoriques d'après Cornelisz Cort et Pieter Bruegel gravés par Simon Novellanus et publiés par Joris Hoefnagel (v. 1595). Voir Mielke, 1979.

21 Matthijs Bril, *La Tombe de Scipion*, plume et encre sur papier, 20,5 x 27,3 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 20.979 ; Jan Bruegel, *La Tombe de Scipion*, plume et encre sur papier, 20,2 x 26,9 cm, 1593, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 20.973. Voir Bedoni, 1983, p. 31.

22 Prosperetti, 2009, p. 137-149.

23 *Ibid.*, p. 139 ; Courtright, 2003, p. 153, fig. 98, p. 111.

65 **PAUL BRIL (CERCLE DE)**
(ANVERS OU BRÉDA 1553/1554 – ROME 1626)

Jonas et la baleine, v. 1600

Huile sur toile, 125 x 169,5 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P. 1904

Le tableau du musée de Lille constitue un gage important du succès de la composition de Bril pour le décor de la Scala Santa à Rome. Les spécialistes du peintre s'accordent aujourd'hui à considérer qu'il s'agit d'une œuvre exécutée par un élève ou proche collaborateur de Bril, la technique picturale étant sensiblement différente de celle du peintre flamand. L'exécution est plus émaillée, en particulier dans le fond côtier, et moins contrastée si on la compare à celle des autres exemplaires conservés à Venise et à Bruxelles (cat. n° 66). Le fait que la composition soit inversée par rapport au dessin original de Bril indique très probablement que le tableau fut réalisé à partir de la gravure de Justus Sadeler (1583-1620?), dont il reprend pratiquement tous les détails (fig. 2). Cette gravure, faite à partir du dessin de Paul Bril au British Museum (52114-233) (fig. 1) et du dessin de Matthijs Bril au Louvre (19.819), contribua grandement à populariser la composition. L'opposition rhétorique entre le tumulte de la tempête à droite et la solidité des escarpements rocheux à gauche est accentuée par le motif de l'escalier permettant de monter jusqu'à la tour-phare au sommet, une citation de la Tour de Scipion sur la voie Appienne à Rome, riche d'associations littéraires et philosophiques. Selon une polarisation typique du paysage dans la peinture flamande (droite / gauche ; Paradis / Enfer ; vertu / vice), l'idée d'élévation de l'âme est ainsi clairement juxtaposée à celle de la chute, incarnée par Jonas précipité dans la mer, tandis que sur l'axe central de la composition le Léviathan diabolique à la bouche béante, au premier plan, fait contrepoint à la ville idéale figurée à l'arrière-plan, image du havre auquel doit aspirer l'esprit de l'homme. L'allusion à Scipion devait être appréciée à Rome, notamment dans les hauts cercles de l'Église influencés par la personnalité de Philippe Néri, le « nouveau Socrate » qui cherchait à promouvoir un idéal de vie chrétienne s'appuyant pour une large part sur les enseignements de la philosophie stoïcienne. Dans la gravure, le distique qui accompagne l'image s'aligne sur les intérêts de cette culture romaine post-tridentine. Tirée des *Carmen paschale*, un poème latin s'appuyant sur les Évangiles et l'Ancien Testament par le poète chrétien du v^e siècle Coelius Sedulius, la citation réactive l'opposition dramatique entre chute (*cadens*) et Salut (*tutus*) que Bril avait magistralement exprimée dans sa fresque :

« Tombant de son bateau et avalé par une baleine dévorante,
Jonas n'éprouva pas les eaux de la mer, ayant un tombeau vivant
Afin qu'il ne meure pas. Et à l'abri dans le ventre sauvage,
Il fut le dépôt, non la récompense, et à travers l'immense plaine de la mer
Il arriva sur des terres inconnues au moyen de ce rameur ennemi. »

D.R.

BIBLIOGRAPHIE

Brejon de Lavergnée, Scottet De Wambrechies, 1999, p. 58 ; Cappelletti, 2006, p. 215, cat. 13 ; Cologne, Anvers, Vienne, 1992, 23.1, 23.2, 107.1, 107.2 ; Gerszi, 1982, p. 148 ; Goedde, 1989, p. 82 ; Lille, Calais, Arras, 1977, n. 6 ; Mayer, 1910 ; Middendorf, dans Essen, Vienne, 2003, p. 222-223, cat. 78 ; « Nouvelles acquisitions des musées français », La Revue du Louvre, 5/6, 1976, p. 308 ; Oursel, dans Paris, 1977, p. 46-47, cat. 10.



FIG. 1
PAUL BRIL
Jonas et la Baleine, v. 1585/1589

Plume et encre brune, pierre noire avec lavis brun et bleu, 22,6x33,5 cm
 Londres, British Museum

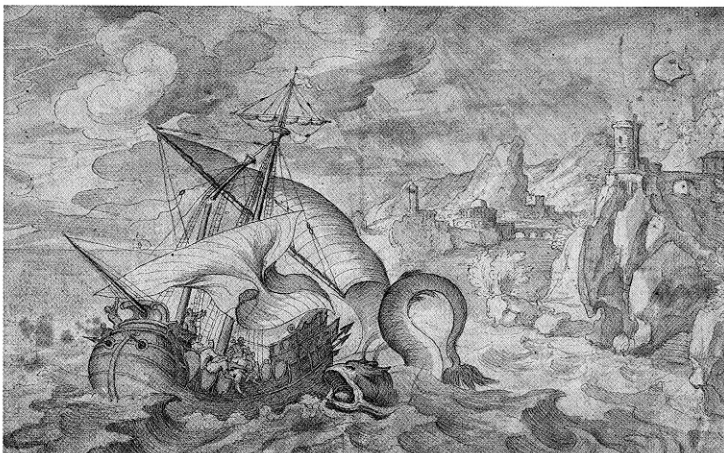


FIG. 2
PAUL BRIL (D'APRÈS) ; JUSTUS SADELER (GRAVEUR)
Jonas et la baleine dans la tempête

Taille douce, burin, 21,8x28,1 cm
 Lyon, Bibliothèque municipale



66 **PAUL BRIL (ATELIER DE)**
(ANVERS OU BRÉDA 1553/1554 – ROME 1626)

Jonas et la baleine

Huile sur toile, 46 x 60,5 cm
Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts, inv. 8727

Le tableau de la collection Delporte, donné au musée de Bruxelles en 1973, compte parmi les copies autographes de la célèbre fresque de la Scala Santa à Rome réalisée vers 1587, dont on connaît aujourd'hui au moins quatre autres exemplaires (Venise, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro ; Cracovie, château de Wawel ; Lille, Palais des Beaux-Arts [cat. n° 65] ; collection privée). Comme pour ces versions, qui témoignent du franc succès de la composition, le tableau fut selon toute vraisemblance réalisé à partir du dessin préparatoire de Paul Bril pour la fresque, aujourd'hui conservé au British Museum (52114-233 fig. 1) et lui-même fortement inspiré par un dessin de Matthijs Bril au Louvre (19.819). L'exécution quelque peu maladroite des détails du fond peut faire penser que le tableau fut en partie réalisé ou terminé par un assistant travaillant dans l'atelier de Bril.

La diffusion de cette composition témoigne de l'intérêt d'une nouvelle clientèle pour les répliques miniatures des grandes compositions religieuses officielles qui en sanctionnaient l'orthodoxie et en garantissaient le succès dans la sphère privée. Les navires pris dans la tempête et plus spécifiquement l'histoire de « Jonas et la baleine », symbole bien connu du Christ de la Résurrection, sont récurrents dans l'art paléochrétien et les décors des catacombes de Rome, un art qui faisait alors l'objet d'un grand intérêt de la part des réformateurs catholiques tels que Philippe Néri, qui s'était souvent retiré dans les catacombes pour prier, ou le jeune cardinal Federico Borromeo, qui était alors le principal mécène de Bril et de Brueghel. On sait que les peintres flamands eux-mêmes se rendaient dans les catacombes. Dans celles de Domitilla à Rome, la signature de Jan Brueghel et la date 1593 sont encore bien lisibles. Il est probable que lui et ses confrères flamands étaient venus voir les peintures dévotionnelles des premiers chrétiens, parmi lesquels des scènes figurant « Jonas et la baleine ». Un cycle remarquable de l'histoire de Jonas se trouve dans les catacombes des Saints-Marcellin-et-Pierre à Rome, un lieu de pèlerinage important au IV^e siècle qui était connu à l'époque où Bril diffusait sa composition. Cet art humble des origines de la chrétienté, lié à la dévotion des premiers martyrs et à l'idée de mort et de Salut, s'était substitué, sous l'impulsion de la Contre-Réforme, au modèle historique de la Rome impé-

riale qui avait marqué la grande période du classicisme raphaélien dans la première moitié du XVI^e siècle. Les scènes de l'Ancien Testament déclinées dans des paysages répondaient parfaitement au nouvel idéal de la pensée religieuse catholique et les peintres flamands étaient les plus aptes à développer ce type de compositions. Le succès de la composition de Bril atteignit son point culminant en 1599 lorsque le pape Clément VIII lui demanda de réaliser le tableau principal du décor de sa nouvelle salle d'audience au Vatican (la salle Clémentine) figurant le martyr de saint Clément, le quatrième évêque de Rome, jeté à la mer depuis une barque prise dans la tempête.

D.R.

BIBLIOGRAPHIE

Bruxelles 1963, p. 65, n. 44, ill. 256 ; Cappelletti 2006, cat. 12, p. 214 ; Middendorf dans *Essen, Vienne*, 2003, p. 222-223 ; Russell 1983, p. 22.



FIG. 1
PAUL BRIL
Jonas et la baleine, v. 1585/1589
Plume et encre brune, pierre noire,
avec lavis brun et bleu, 22,6 x 33,5 cm
Londres, British Museum

64 **JAN BRUEGHEL I**
(BRUXELLES 1568 – ANVERS 1638)

Jésus sur la mer de Galilée, 1596

Huile sur cuivre, 26,6 x 35 cm
Dans le coin inférieur droit : « BRUEGHEL 1596 »
Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, inv. 66 (1979-66)

Le thème du bateau pris dans la tempête pour exprimer l'idée de Salut divin fit l'objet d'un réel engouement dans l'Europe du xvi^e siècle¹. Jan Brueghel réalisa son tableau *Jésus sur la mer de Galilée* alors qu'il était entré au service du cardinal Federico Borromeo à Rome. Une première version, conservée à la Pinacoteca Ambrosiana à Milan, est datée de 1595, tandis que celle-ci l'est de 1596. On peut difficilement séparer ces œuvres d'autres tableaux déclinant le thème de la tempête réalisés lors du séjour romain, notamment *La Tempête en mer avec des naufragés*, une œuvre dramatique qui, privée de contenu religieux, a été souvent interprétée comme une allégorie du destin prévisible de l'homme².

Si la composition panoramique doit beaucoup au *Jonas et la baleine* de Paul Bril que fréquentait alors Jan (fig. 1 et 2) et à l'influence de son père Pieter, le Flamand développe ici un langage personnel en portant une grande attention à la variété des expressions des Apôtres dans la barque. Leur agitation marquée contraste avec le sommeil paisible dans lequel est plongé le Christ, au visage fortement illuminé, contraste formel et tonal que Jan repropose entre le premier plan sombre de la mer balayée par les vents et l'arrière-plan paisible illuminé par le soleil après la tempête. Sur la diagonale autour de laquelle s'organise cette tension symbolique, on reconnaît la forteresse de Castel dell'Ovo dont Jan a laissé un croquis réalisé lors de son séjour à Naples, aujourd'hui au musée Boijmans-Van Beuningen de Rotterdam³. Comme la citation de la Tour de Scipion dans les paysages de Paul Bril, la forteresse napolitaine était porteuse de prestigieuses associations historiques puisque c'est là que, selon une antique légende, reposaient les restes de Virgile. De Pétrarque à Chateaubriand en passant par Érasme de Rotterdam, tous les lettrés de passage à Naples visitaient avec révérence les lieux associés à l'auteur de *L'Énéide*. Une version légèrement différente de la légende raconte que les restes du poète avaient été enterrés près d'une haute montagne située sur la côte (Posillipo, littéralement « Sans souci »), montagne que Jan a figurée dans le tableau, derrière le Castel dell'Ovo. En outre, plusieurs chroniques médiévales relayées par les croyances populaires rapportent que ces lieux associés au poète étaient à l'origine de fortes tempêtes sur la baie de Naples⁴. Le tableau de Jan combinerait donc avec subtilité l'ico-

nographie vétérotestamentaire de *Jonas*, qui satisfaisait le goût de son mécène Federico Borromeo pour le paysage et l'art paléochrétien, et l'évocation des légendes virgiliennes flattant son érudition et sa culture littéraire.

D.R.

BIBLIOGRAPHIE

Borghero 1986, p. 55 ; Ertz 1979, cat. 31, p. 108-109, 562 ; Gaskell 1990, p. 470-473 ; Goedde 1989, p. 84 ; Londres 1979, n. 7 ; Hoff 1983, p. 58 ; Naples 1990 ; Pita Andrade, Borobia Guerrero, 1992, cat. 66, p. 406-407, 667 ; Stuttgart 1988-89, n. 8 ; Watteville 1989, p. 57.

¹ Judson, 1964 ; Goedde, 1989 ; Cappelletti, 2008.

² *La Tempête en mer avec des naufragés*, vers 1595-1596, huile sur cuivre, 25,5 x 34,5 cm, collection privée. Voir Anvers, 1998, p. 113-115, cat. 31.

³ *Vue du Castel dell'Ovo à Naples*, Boijmans-Van Beuningen Museum, Rotterdam, plume, encre et lavis, 12,6 x 17,3 cm, inv. n. 3, daté 18 février 1591. Voir Winner, 1972, p. 126-128 ; Bedoni, 1983, p. 19-20.

⁴ Sur Virgile à Naples, voir Trapp, 1984, en particulier p. 5-8.

