CIVILISATION CHRÉTIENNE

« La civilisation n'est plus à inventer, ni à bâtir dans les nuées. Elle a été, elle est : c'est la civilisation chrétienne, la cité catholique. Il s'agit de la restaurer sur ses fondements naturels et divins : *omnia instaurare in Christo*. »

Saint PIE X.
Lettre sur le Sillon.

L'Adoration des Mages

Peinture de frère Jean-Baptiste Maíno O.P.

par Julio Melones

IL EST RARE dans l'histoire de la peinture qu'un artiste en pleine ascension professionnelle ait quitté le monde pour entrer dans la vie religieuse. Ce fut le cas de Jean-Baptiste Maíno, peintre espagnol du 17e siècle, qui, à trente-et-un ans, fit profession dans l'Ordre de saint Dominique et, sa thématique étant déjà presque exclusivement religieuse, continua comme religieux l'œuvre artistique entreprise dans le siècle.

On trouve un autre cas similaire au 17e siècle avec le peintre Sanchez Cotàn, fameux pour ses natures mortes, qui entra à la Chartreuse de Grenade, où il entreprit la grande série de tableaux de l'histoire de son ordre. On peut également établir un certain parallèle avec Alonso Cano, lequel, bien qu'il n'entra dans aucun ordre religieux, fut bénéficiaire de la cathédrale de Grenade [1].

Maíno, peintre très apprécié à son époque, tomba par la suite dans l'oubli, surtout après la spoliation des biens ecclésiastiques opérée au 19e siècle par les libéraux car une grande partie de ses œuvres fut détruite ou dispersée.

Récemment, le Musée National du Prado a réalisé, à Madrid, une exposition monographique dans le but de faire connaître sa vie et son œuvre. Quant à moi, j'ai l'honneur de commenter une de ses peintures les plus connues, qui fait partie de la collection permanente de ce musée, et qui fait vraiment les délices visuels de ses nombreux visiteurs.

Le frère Jean-Baptiste Maíno : sa vie

Le 15 octobre 1581 fut baptisé le fils du milanais Jean-Baptiste Maíno et de la portugaise Ana de Figueredo, dans la paroisse de la bourgade castillane de Pastrana (province de Guadalajara). L'enfant reçut le nom de Jean-Baptiste, comme son père. Bien que Milan et le Portugal fissent alors partie de la monarchie hispanique, il n'en demeure pas moins quelque peu sur-

1 — voir le *Le Sel de la terre* n° 63, p. 90-100.

prenant que des personnes de régions si éloignées aient formé une famille dans une petite localité située au centre géographique de la péninsule ibérique. En fait, au 16e siècle, la ville jouissait d'une grande prospérité économique, due à l'impulsion que les ducs de Pastrana avaient donnée à l'industrie de la soie, favorisant l'établissement des marchands, particulièrement des maîtres soyeux flamands et milanais, ainsi que des ouvriers de l'industrie textile portugaise. La famille dans laquelle naquit et fut éduqué le petit Jean-Baptiste travaillait à la production et au commerce de la soie. En 1591, la famille déménagea à Madrid, et l'année suivante à Lisbonne, d'où le père embarquera pour l'Angola, à la recherche d'une prospérité commerciale. Le futur peintre et sa mère retournèrent alors à Madrid.

A la fin du 16e siècle, Maíno se déplaça en Italie, demeurant d'abord en Lombardie. Il y connut la peinture de l'école de Brescia. Par la suite, il partit pour Rome, où il restera jusqu'à la fin de 1610. Là, il compléta sa formation artistique sous l'influence du grand maître du moment : le Caravage. Il fut aussi influencé par le classicisme de Bologne représenté par Anibal Caracci. D'autres grands peintres contribuèrent à sa formation pendant cette étape romaine : Guido Reni – avec lequel il gardera une étroite amitié – et Horacio Gentilleschi, chez qui il prit l'élégant « caravagisme ».

A peine rentré d'Italie, en 1611, on retrouve Maíno à Tolède, où il commence à introduire les nouveautés artistiques apprises dans la cité du Tibre ; celles-ci furent du goût du grand maître de la cathédrale qui le chargea de la restauration de différentes toiles, ainsi que de l'exécution de nouvelles œuvres. En février 1612, les dominicains du couvent de Saint-Pierre-Martyr de Tolède passèrent commande à Maíno d'une série de dix peintures pour le retable majeur de leur église conventuelle. Alors qu'il travaillait à la réalisation de cette œuvre, notre peintre décida d'entrer dans l'Ordre de Saint-Dominique. Il fit profession en ce même couvent de Saint-Pierre-Martyr, le 27 juillet 1613, après avoir satisfait aux exigences canoniques concernant la pureté de sang. Le couvent était à l'époque gouverné par le frère Antonio de Sotomayor [1]. Le retable fut terminé en décembre 1614. La vocation religieuse n'éloigna pas l'artiste de sa carrière de peintre, mais ralentit certainement sa production, surtout si l'on tient compte du fait qu'il devait être ordonné prêtre. Grâce à l'intervention du frère Antonio de Sotomayor, le frère Jean-Baptiste fut nommé professeur

1 — Le frère Antonio de Sotomayor (1557-1648) fit profession au couvent de Saint-Etienne de Salamanque en 1574. Il fut nommé directeur du Collège Saint-Grégoire de Valladolid (1601), représentant du Saint-Office en Galice (1602) et Provincial de Castille (1615-1619). Philippe III le nomma confesseur des Infants (1616) ; il gagna ainsi l'amitié du futur Philippe IV, sous le règne duquel il fut nommé archevêque de Damas (« *in partibus infidelium* ») et Inquisiteur Général (1632-1643). Il mourut à Madrid. Ses restes furent transférés à l'oratoire du noviciat de Saint-Etienne de Salamanque, dont il avait ordonné la construction.

de dessin du futur Philippe IV à la cour madrilène, avec résidence à la maison collégiale du couvent de Saint-Thomas, où il mena une vie tranquille toute consacrée à sa condition de religieux, mais sans négliger totalement ses liens avec la Cour, gardant l'estime du roi ainsi que celle d'autres artistes et écrivains comme Lope de Vega. Le lien du frère Jean-Baptiste avec Philippe IV trouva son expression artistique la plus importante en 1635 quand il réalisa une des grandes toiles qui ornèrent le Salon des Royaumes du Palais du Buen Retiro : « La récupération de la Baie de tous les Saints [1]. » Par le biais de références symboliques, il y montre simultanément la victoire militaire obtenue sur les calvinistes hollandais, comme un triomphe de la charité chrétienne et une exaltation de la magnanimité du Roi à l'égard des vaincus.

Dans son propre couvent, il peignit la première représentation en Espagne de « Saint Dominique à Soriano », qui fut détruite plus tard dans un incendie. Mais il nous reste actuellement trois reproductions faites par lui [2]. Le frère Jean-Baptiste Maíno mourut dans la nuit du 30 au 31 mars 1649, et fut enterré le jour suivant, 1er avril, au couvent de Saint-Thomas, dans la chapelle de la Vierge dont il avait lui-même peint le portrait, poursuivant de là son chemin vers le salut éternel.

Frère Jean-Baptiste Maíno : son style artistique

Comme nous l'avons déjà mentionné, la formation artistique de Maíno se fit à Rome. Les deux influences fondamentales reçues là-bas furent le réalisme du Caravage et le classicisme des paysages de Carracci. L'influence de ces deux styles se manifeste par une peinture au dessin vigoureux et descriptif, où les figures ont une envergure sculpturale. On y trouve un intense contraste lumineux et un goût pour le paysage, ainsi que des teintes vives et saturées avec une profusion de jaune, de vermillon, d'ocre et de bleu de cobalt. Sur cette base stylistique se superpose et s'ajoutent l'influence de Guido Reni – chez qui il prend la grâce des per-

1 — A la demande du comte-duc d'Olivares, les meilleurs artistes du moment (Velasquez, Zurbaran, Maíno, Leonardo, etc.) mettront sur la toile les victoires militaires du règne de Philippe IV pour décorer ce qui est appelé le Salon des Royaumes. La peinture de Maíno fut placée en un lieu distingué, à cause de sa composition originale et parce qu'il représentait ensemble, sur la toile, les figures du Roi et du comte-duc.

2 — Les « Sorianos » représentent l'apparition de Notre Dame en 1530 à un frère dominicain, en compagnie de sainte Catherine de Sienne et de sainte Marie Madeleine, pour lui remettre une peinture de saint Dominique au couvent de Soriano (alors dans le royaume de Naples). La diffusion de cette dévotion, réputée vraiment miraculeuse, fit que Maíno en fera plusieurs copies (toutes différentes). Il nous reste celle du Musée National du Prado, celle du Musée de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg et celle de l'église de Sainte-Eulalie (Ségovie).

sonnages, particulièrement des femmes et des anges – et l'élégance de Gentilleschi. Ce dernier, formé au style du Caravage, utilise un coloris intense et une luminosité claire, qui tout en adoucissant l'impression des ombres, se plaît à se recréer dans l'expression de riches étoffes au tomber ondulant. Le jeune peintre et futur frère dominicain sut synthétiser harmonieusement toutes ces tendances et ces styles pour les appliquer, avec sa propre personnalité, dans des toiles d'une claire dévotion religieuse et d'un grand contenu symbolique, comme celui de « l'adoration des Mages ». Le tableau fut peint pour être inséré avec neuf autres toiles dans le retable principal de l'église Saint-Pierre-Martyr.

Les peintures du retable principal de l'église Saint-Pierre-Martyr

A peine s'était-il installé à Tolède que les dominicains de Saint-Pierre-Martyr, nous en avons déjà fait part, lui commandèrent dix peintures pour le retable principal de leur nouvelle église conventuelle, terminée en 1610 [1]. L'exécution matérielle de l'ensemble revint à l'assembleur Juan Muñoz, qui suivit la composition classiciste de Jean-Baptiste Monegro, à deux étages et trois travées, surmontée d'un attique pour la travée centrale. Giraldo de Merlo et son atelier se chargèrent de la partie sculpturale. Maíno exécuta la peinture des histoires ou sujets demandés par le prieur du couvent, alors Frère Félix de Plaza. Son travail dura deux ans (1612-1614) et il le conclut étant déjà religieux, sa vocation s'étant révélée entre-temps. En janvier 1836, suite à la persécution déployée par les libéraux, la communauté fut chassée et ses biens confisqués ; c'est ainsi que les peintures du retable principal se retrouvèrent au musée du Prado. L'inventaire de la confiscation dit textuellement : « Maître-autel : quatre tableaux, la Nativité, l'Adoration des Rois Mages, la Résurrection, la Descente du Saint-Esprit, trois verges de hauteur pour une et demie de largeur. Sur la prédelle, deux scènes des deux saints Jean, le Baptiste et l'Évangéliste, de sept quarts de largeur pour trois de hauteur. A l'étage supérieur, deux autres scènes de thèmes inconnus de sept quarts de largeur pour trois de hauteur, une sainte et un saint dominicains de figures irrégulières, de petite taille [2]. »

Des recherches postérieures ont éclairci le contenu de cet inventaire et permis la reconstitution de la disposition des tableaux dudit retable prin-

1 — La construction de l'église se fit grâce au legs testamentaire de Doña Blanca de la Cerda, sixième comtesse de Cifuentes.

2 — Julio PORRES MARTÍN CLETO, *La Desamortización del siglo XIX en Toledo*, Tolède, 1965, p. 439- 440.

cipal. Des dix toiles de Maíno, quatre ont un format paysage de 74 sur 163 cm et représentent la vie contemplative. Saint Jean-Baptiste dans un paysage et saint Jean l'Évangéliste à Patmos se situent à la base du premier étage, tandis que « Saint Antoine, abbé dans un paysage » et « Sainte Marie Madeleine pénitente dans la grotte de la Sainte-Baume » se trouvent au-dessus du deuxième étage (ce sont les deux scènes inconnues citées dans l'inventaire). Dans chacun de ces quatre tableaux, le saint respectif apparaît entouré d'un paysage paisible et solitaire, d'une grande délicatesse et douceur, où dominent les tons bleus et ocre. De leur côté, les quatre peintures de grand format (3 mètres de haut sur 1,75 de large), qui s'incrustaient dans la zone centrale des deux travées latérales, sont dédiées à quatre fêtes du Christ, la Nativité (l'adoration des bergers), l'Épiphanie (l'adoration des Rois Mages), la Résurrection et la Pentecôte. Ce sont des scènes avec des personnages en mouvement, avec un coloris plus varié et intense. Elles représentent la vie active telle que la conçoit l'Ordre de Saint-Dominique, c'est-à-dire avec une activité vouée à la prédication et à la propagation de la foi.

Enfin, bordant l'attique du retable, sont représentés saint Dominique de Guzman, avec la maquette d'une église à la main, et sainte Catherine de Sienne, représentée orante, avec une couronne d'épines, les stigmates du Christ de façon visible à sa main gauche. On retrouve de nouveau la personnification respective de la vie active et de la vie contemplative comme synthèse des autres tableaux du retable et manifestation de l'esprit de l'Ordre : « *contemplari et contemplata aliis tradere* ». L'Adoration des Mages est un élément de plus de tout un discours théologique et sa richesse picturale mérite bien une analyse particulière et détaillée.

L'Adoration des Mages : les personnages et la scène

L'éclat, le coloris, et encore l'exotisme de l'œuvre firent qu'elle fut décrite par l'historien d'art Diego Angulo comme « un plaisir authentique pour la rétine [1] ». Au centre de celle-ci apparaît Notre-Seigneur Jésus-Christ sous les traits du divin Enfant, soutenu et couvert tendrement par sa mère, la très sainte Vierge Marie. Les doigts de la main gauche de celle-ci s'enfoncent légèrement dans le bras du petit, l'aidant ainsi à se redresser pour bénir les royaux visiteurs venus de terres lointaines. La Vierge s'assoit sur une imposante pierre de taille et une autre, plus petite, lui sert de repose-pieds. La disposition des pierres de taille tient lieu à la fois de

1 — Diego ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura española del siglo XVII*. Vol. XV de *Ars Hispana, Historia universal del arte hispánico*. Madrid, 1971, p. 33.

simple trône mais solide, montrant la royauté des deux personnages, évoquant et annonçant cette affirmation que Notre-Seigneur exprimerait à son propre sujet au cours de sa vie publique : « Je suis la pierre angulaire. » Le visage de Notre-Dame est d'une grande finesse et délicatesse, sa tête n'est pas couverte du voile traditionnel que portaient les femmes juives, mais sa chevelure est représentée découverte, avec une coiffure de style romain. Sa robe est de soie rouge, exprimant la vertu de charité, et son manteau bleu ciel, symbole de sa pureté immaculée [1]. Toute sa personne exprime une grande attention et concentration due à sa mission de mère du Verbe Incarné.

Au second plan, à côté de la Vierge et de l'Enfant-Jésus apparaît la figure de saint Joseph, avec une longue barbe châtain, formant ainsi le groupe compact de la sainte Famille. Saint Joseph montre l'Enfant-Dieu du doigt dans un geste d'une claire influence caravagiste avec laquelle l'auteur crée une intéressante ligne spatiale dans la composition. Elle converge avec d'autres lignes que nous commenterons plus tard, orientées vers l'Enfant-Jésus.

Les trois Rois Mages, Melchior, Gaspard et Balthazar, sont dépeints dans une attitude d'adoration et vénération envers le divin Enfant, tenu de manière royale par sa mère. Leurs caractères, les plus usuels depuis la moitié du 15e siècle, associent chacun des rois à un continent – Melchior à l'Europe, Gaspard à l'Asie, Balthazar à l'Afrique – afin de souligner artistiquement la dimension universelle de la fête liturgique de l'Épiphanie.

Ainsi au premier plan nous voyons la figure du roi Melchior, représenté comme un vieillard vénérable, vêtu de riches soies de style italien, s'agenouillant devant l'Enfant Jésus, objet de sa vénération. L'artiste profite de la cascade d'ondulations de la luxueuse tunique mauve et du manteau doré aux motifs végétaux, pour donner au roi Melchior des proportions sculpturales d'un réalisme intense grâce au jeu d'ombres et de lumières. A côté de lui se trouve la coupe d'or, riche présent qu'il joint à son geste d'adoration.

Au second plan, à genoux également, apparaît le roi Gaspard. Son jeune visage s'illumine face à la présence du divin Enfant, esquissant un sourire sympathique alors qu'il remet sa coupe d'encens. Sa tête est couverte d'un volumineux turban de style turc et il porte un voyant caftan de soie aux impressions chinoises afin d'accentuer son caractère oriental.

Au troisième plan, debout, nous trouvons le roi Balthazar qui, avec un large sourire où le blanc ivoire des dents contraste avec le noir de la peau, regarde l'Enfant Jésus suivant l'index susmentionné de saint Joseph. Aidé par un page de sa suite, il porte un exotique « nautilus » nacré en or, qui

1 — Elle couvre partiellement de son manteau bleu ciel son divin Fils. Le peintre semble vouloir nous faire comprendre que sa pureté immaculée (symbolisée par la couleur du manteau) est associée au mystère de l'Incarnation rédemptrice du Verbe.

contient la myrrhe. Il est vêtu d'un discret turban blanc coiffé de plumes et d'étoffes de soie de style mauresque [1].

Au dessus des trois Rois Mages, dont les têtes se trouvent alignées, le peintre place l'étoile qui leur servit de guide [2]. Elle projette un cône de lumière qui attire notre attention sur la scène de l'adoration, tout en unifiant ces trois personnages si différents physiquement.

Un détail étonnant : l'Enfant Jésus bénit les trois rois de sa main droite, pendant que, de sa main gauche, il montre le roi Melchior (associé à l'Europe). Derrière le roi Balthazar, sur le côté gauche, nous observons la présence d'un jeune homme, semblant appartenir au cortège, au regard dirigé vers l'extérieur de la scène, et qui montre de son index l'Enfant-Jésus, créant ainsi une nouvelle ligne spatiale qui converge sur le Verbe Incarné, tout comme les autres axes susmentionnés. Ce jeune homme est un autoportrait du peintre, qui comme d'autres maîtres du baroque (le Greco, le Caravage, Velasquez ...) a voulu apparaître dans son œuvre.

Comme paysage de fond, nous trouvons les ruines du Colisée de Rome, et la scène de l'adoration paraît ainsi se déplacer de Bethléem à Rome. Le Colisée est toujours un champ de martyrs, et le symbole païen sur lequel s'élèvera la foi chrétienne, personnifiée en Notre-Seigneur Jésus-Christ. Pour rendre la scène plus forte et vivante, l'artiste ajoute d'autres détails comme la représentation de la plante grimpante et celle du rocher du premier plan, devant la pierre de taille, qui tient lieu de trône à la Vierge à l'Enfant. Et c'est sur cette pierre de taille, justement, que l'artiste appose sa signature, comme gravée dans la pierre, utilisant le F. de Frère devant son nom. Unique peinture sur toile du retable, nous comprenons qu'il s'agit ici du sommaire de tout l'ensemble.

Conclusion : la royauté sociale de Notre-Seigneur Jésus-Christ

L'Adoration des Mages n'est pas seulement un plaisir pour la rétine : c'en est aussi un pour l'esprit. Le tableau, sans perdre une pointe de réalisme, est chargé de symbolisme catholique. A travers l'analyse faite précédemment, nous avons apprécié de quelle manière tous les éléments se trouvant dans l'œuvre (personnages, lumière, couleur, etc.) centrent la scène sur l'Enfant-Jésus, ce nouveau-né qui, comme le chante la liturgie de

1 — Dans son Pastrana natal, Maíno avait connu quelques soyeux mauresques, amenés là depuis Grenade, suite à la déportation décrétée par Philippe II après la guerre des Alpujarras (1570).

2 — Saint Thomas d'Aquin, en III, q. 36, a. 5, consacre un article à l'analyse de cette étoile comme instrument de manifestation de la naissance de Notre-Seigneur aux gentils.

Noël, porte la souveraineté sur ses épaules [1]. La société païenne de cette époque, avec le désordre propre du péché, va secouer le joug de son erreur et tomber à genoux devant lui, puisqu'il vient rétablir l'amitié avec Dieu, et donc l'ordre voulu par son Créateur pour l'homme. De là, la bénédiction que le divin Enfant va accorder aux trois rois, prémices de cette conversion. Les pouvoirs politiques de toute la terre, représentés par ces trois rois, iconographiquement associés aux trois parties du monde alors connues, se prosternent devant le pouvoir divin du Verbe fait chair. Cette obéissance s'élargira tout au long de l'histoire, à travers la soumission dans l'ordre spirituel, des pouvoirs temporels à l'Église. La translation de la scène de Bethléem à Rome le suggère, en employant comme décor de fond celui du Colisée, expression visible de cette lutte sanglante entre l'Église et le paganisme, lutte qui mènera à la ruine ce dernier. De tête d'un empire temporel, Rome deviendra la tête d'un empire spirituel qui donnera lieu à la civilisation chrétienne. Toute une leçon de vibrante actualité, quand, aujourd'hui, même les ecclésiastiques remettent en question la royauté sociale de Notre-Seigneur. Le résultat ne se fait pas attendre : la ruine morale et matérielle de notre civilisation.

Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat !

J.-B. Maino

1 — « *Puer natus est nobis, et filius datus est nobis : cujus imperium super humerum ejus.* » Introït de la messe du jour de Noël.