Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Philippe Lorentz

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/3127>

DOI : 10.4000/ashp.3127

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2019

Pagination : 314-317

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 150 | 2019, mis en ligne le 12 juin 2019, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/3127> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3127>

HISTOIRE DE L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

Directeur d'études : M. Philippe LORENTZ

Programme de l'année 2017-2018 : *Les retables monumentaux au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles).*

Les séminaires de cette année ont porté sur les retables monumentaux au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge. Nous n'avons pas approfondi la question de la genèse de ces structures placées verticalement à l'arrière des tables d'autel durant une bonne partie de la période médiévale. Il a en revanche été question des grands retables tels qu'ils se présentent entre la fin du XIV^e siècle et le XVI^e siècle, au terme d'une évolution complexe et dans leur développement le plus considérable. Ce sont alors d'imposants dispositifs scéniques permettant, dans les chœurs des églises, un déploiement d'images sculptées et peintes équivalent à celui qui caractérise, depuis le XII^e siècle, les grands portails occidentaux, auxquels ils font écho à l'autre extrémité de l'édifice. En nous appuyant sur un certain nombre de cas exemplaires, nous avons interrogé le contexte et le processus de réalisation de ces ensembles, afin de réévaluer les intentions de leurs commanditaires.

Le retable au service de l'image du prince : le triptyque de la Vierge glorieuse à Moulins. — Certains retables, comme le polyptyque de l'*Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon), ont exercé un rayonnement considérable dans les décennies qui ont suivi leur réalisation¹. Son prestige, qui se manifeste dès son installation en 1432, est encore intact près de soixante-dix ans plus tard, lorsque le duc de Bourbon Pierre II et son épouse Anne de France, fille du roi Louis XI, confient à leur peintre flamand Jean Hey l'exécution d'un triptyque solennel pour le maître-autel de la collégiale Notre-Dame de Moulins (1498)². Le contexte de cette commande est très particulier. Le duc et la duchesse se sont fait représenter sur ce retable tels des souverains, adressant leurs prières à la *Vierge glorieuse* et accompagnés de leur enfant unique, Suzanne, seule héritière de leur immense principauté. La position de cette toute jeune fille est fragile, car le duché de Bourbon est un apanage et ne peut à ce titre être transmis qu'à un homme, faute de quoi ces territoires doivent faire retour à la couronne. En 1498, Anne de France a justement obtenu du nouveau roi Louis XII que l'héritage reviendrait bien à Suzanne. En choisissant d'être représentés avec éclat, paraissant bénéficier des grâces octroyées par le Christ et sa mère, les Bourbons veulent gommer les incertitudes pesant sur l'avenir de leur lignée. Pour magnifier son ouvrage, l'artiste chargé du retable a également utilisé les ressources de son métier. À l'extérieur des volets du triptyque, où figure une *Annonciation* en grisaille, Jean Hey fait deux citations appuyées au retable de Van Eyck à Gand : il encadre d'une part la

1. Stephan Kemperdick et Johannes Rößler (dir.), *Der Genter Altar der Brüder Van Eyck. Geschichte und Würdigung*, catalogue d'exposition, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 2014.
2. Philippe Lorentz, « La grandeur des Bourbons. Le triptyque de la *Vierge glorieuse*, retable du maître-autel de la collégiale Notre-Dame de Moulins par Jean Hey (1498) », dans *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud*, Paris, 2018, p. 118-127.

Vierge et l'archange par deux arcades d'architecture feinte qui reprennent celles du registre inférieur du polyptyque de l'*Agneau mystique* (retable fermé), où Jan van Eyck a placé les commanditaires Joos Vijd et Élisabeth Borluut, ainsi que les statues des deux saints Jean qu'ils vénèrent. D'autre part, le peintre des Bourbons projette sur le sol, aux pieds de l'archange, la forte ombre portée du cadre et de la colonnette engagée de l'arcade, un procédé illusionniste qui suggère une incidence de la lumière extérieure sur l'éclairage de l'œuvre et que Jan van Eyck a brillamment introduit dans l'*Annonciation* du retable de Gand (retable fermé).

En citant l'*Agneau mystique*, Jean Hey montre qu'il s'inscrit dans la tradition picturale des Pays-Bas instaurée par Jan van Eyck. En tant que peintre du duc Pierre de Bourbon, il se réclame de l'illustre peintre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne et oncle de son patron. Le recours à un dispositif spatial et illusionniste déployé sur un grand retable devenu une référence contribue en outre à solenniser le triptyque de Moulins, à en faire une œuvre exceptionnelle. Ce retable exaltant la souveraineté des Bourbons était destiné à la collégiale Notre-Dame, dont la reconstruction a été engagée en 1468 par la duchesse douairière Agnès de Bourgogne et le duc Jean II (1426-1488), respectivement mère et frère aîné de Pierre de Bourbon. Olivier Mattéoni a montré que ce sanctuaire occupait une place éminente dans la géographie sacrale que Jean II a mise en place dans ses territoires³. Au milieu des années 1470, celui-ci fait don à l'église d'une Épine de la Sainte Couronne, songeant probablement à l'ériger en Sainte-Chapelle ; avec son épouse, Jeanne de France, il y élit sépulture et y fonde, le 15 mars 1475, une messe quotidienne en l'honneur de la « Sainte Conception Nostre Dame la glorieuse Vierge Marie. » Pierre et Anne de Bourbon poursuivent l'édification et l'embellissement de la collégiale. En 1495, ils affermissent la fondation de messe de leurs prédécesseurs et font faire, quelques années plus tard, le triptyque de la *Vierge glorieuse* pour le maître-autel, sous la grande verrière axiale de la *Dormition de la Vierge*, que les ducs de Bourbon commandent vers 1500 pour la fenêtre haute du chœur, une œuvre fortement remaniée mais dont le cartonnier pourrait être Jean Hey. Ainsi, Pierre de Bourbon et Anne de France ont fait du grand retable de la *Vierge glorieuse*, probablement commandé en 1498 à leur peintre Jean Hey, un manifeste de leur grandeur et de leur indépendance. Encore puissants, mais ô combien menacés, ils ont misé sur cette œuvre pour s'assurer une renommée « digne de perpétuelle mémoire »⁴.

L'élaboration d'un retable : un projet d'emblée cohérent ou un chantier long-temps interrompu ? Le retable des Antonins d'Issenheim. — Réalisé vers 1515 dans le Sud-Ouest de l'Empire germanique pour un établissement de l'ordre des Antonins, le retable d'Issenheim appartient à une toute autre catégorie, celle des grands polyptyques à doubles volets se refermant successivement sur un coffre sculpté et permettant trois configurations : retable fermé pour tous les jours ; première ouverture pour les fêtes carillonnées et seconde ouverture dévoilant les sculptures pour les besoins spécifiques des utilisateurs (en l'occurrence, la célébration de saint Antoine,

3. Olivier Mattéoni, *Un prince face à Louis XI. Jean II de Bourbon, une politique en procès*, Paris, 2012, p. 178-192.

4. Alphonse-Martial Chazaud (éd.), *Les enseignements d'Anne de France, duchesse de Bourbonnois et d'Auvergne à sa fille Suzanne de Bourbon...*, Moulins, 1878, p. 11.

patron de l'ordre, dont la statue trône, telle une idole, au centre de la caisse). Pour cet ambitieux projet, les Antonins d'Issenheim se sont tournés vers Nicolas de Haguenau, sculpteur à Strasbourg, et vers le Franconien Mathis Gothart Nithart (connu depuis le xvi^e siècle sous le nom de Grünewald), peintre de l'archevêque de Mayence Uriel von Gemmingen. Ces deux artistes ont porté le retable à doubles volets à un sommet. Ils ont en effet supprimé l'encadrement médian des volets jointifs, afin de donner l'illusion que les scènes centrales – en position fermée et lors de la première ouverture – ne sont pas peintes sur deux panneaux distincts mais forment un seul grand tableau.

Faute de documents, les circonstances de la commande de ce monumental ensemble demeurent mystérieuses. En 1911, Heinrich Alfred Schmid, en même temps qu'il attribue les sculptures du retable à Nicolas de Haguenau, dissocie radicalement l'exécution de la caisse de celle des volets⁵. Se fondant sur l'identification de l'effigie sculptée placée aux pieds de saint Augustin avec Jean d'Orlier, précepteur des Antonins d'Issenheim de 1463 à 1490, il met les sculptures sur le compte d'une commande passée par ce prélat avant la résignation de sa charge en 1490. Ce n'est là qu'une hypothèse, qui ne résiste pas à la confrontation de ce visage sculpté avec le portrait du même personnage peint par Martin Schongauer sur le retable dit de Jean d'Orlier, provenant également de l'église des Antonins d'Issenheim⁶.

La proposition de Schmid a pourtant fondé le scénario adopté par la plupart des historiens au cours du xx^e siècle⁷. L'exécution de l'ouvrage se serait déroulée en deux temps. Confiée d'abord à Nicolas de Haguenau, elle aurait débuté à la fin du préceptorat de Jean d'Orlier (vers 1490) par le corps central comportant les sculptures, et se serait conclue un quart de siècle plus tard (vers 1512-1516) par l'intervention de Grünewald, peintre des volets, sollicité par Guy Guers, successeur de Jean d'Orlier (1490-1516). L'ancrage d'une telle vision a même généré des appréciations discriminantes, mettant en avant « la grande différence de style et de qualité entre les sculptures – plutôt traditionnelles, tant sur le plan du style que sur celui de l'iconographie, et somme toute modestes – et les peintures, d'une beauté sublime et d'un caractère fortement novateur et désacralisant, tant du point de vue de l'exécution que du point de vue iconographique⁸. » L'hypothétique processus d'élaboration du retable d'Issenheim en deux étapes séparées par au moins deux décennies est bien peu conforme au mode d'exécution d'un grand retable à l'époque du gothique tardif. Elle est même en totale contradiction avec le contexte financier de la commanderie d'Issenheim à l'époque de Jean d'Orlier et de Guy Guers. Les revenus annuels de la préceptorie, qui s'élèvent à 600 florins lorsque Jean d'Orlier quitte ses fonctions en 1490, ont diminué de moitié un quart de siècle plus tard, à la mort de Guy Guers (1516). Ce dernier s'est en effet vu contraint de céder nombre de biens et de rentes pour faire

5. Heinrich Alfred Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strasbourg, 1911, p. 95-96 et 98.

6. Colmar, musée d'Unterlinden, Inv. 88. R.P. 452.

7. Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525)*, Strasbourg, 1987 ; Christian Heck et Roland Recht (dir.), *Le Retable d'Issenheim avant Grünewald. Les sculptures de Nicolas de Haguenau*, Colmar, musée d'Unterlinden, 1987 ; Christian Heck (dir.), *Le Retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, actes du colloque de Colmar, 1987, Colmar, 1989.

8. Caterina Limentani Viridis et Mari Pietrogiovanna, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, Paris, 2001, p. 222.

face aux nombreuses dépenses engagées. Les témoignages concernant l'activité du précepteur attestent que le décor intérieur de l'église de la commanderie a occupé une place importante dans ces débours⁹. Si, enfin, on interroge la production conservée de Nicolas de Haguenau, force est de constater que nous manquons d'éléments pour établir une chronologie de l'œuvre du sculpteur. La carrière officielle de l'artiste à Strasbourg ne débute qu'en 1493 – l'année même de la disparition de Jean d'Orlier –, lorsqu'il acquiert le droit de bourgeoisie. Ce n'est qu'après être devenu citoyen de la Ville qu'il lui est possible d'y diriger un atelier, d'y vendre des œuvres sous son propre nom et d'y assumer des commandes telles que le grand polyptyque voulu par Guy Guers pour la préceptorie d'Issenheim. Au cours des années 1510, l'officine strasbourgeoise de Nicolas « Hagnewald » est des plus florissantes, comme en témoigne l'exécution, en 1516, d'un retable destiné à la confrérie des serruriers strasbourgeois, pour lequel il ne reçoit pas moins de 52 florins.

Si l'exécution de la caisse et des volets peints du retable d'Issenheim s'est déroulée de manière concomitante, comment peut-on envisager les termes de la collaboration entre le sculpteur et le peintre ? Il n'est pas possible, en l'état de nos connaissances, de déterminer lequel des deux artistes a joué le rôle de maître d'œuvre. La balance semble toutefois pencher en faveur de Nicolas de Haguenau, qui travaille à Strasbourg, où sont également implantés les Antonins. Grünewald a ses bases à Aschaffenburg, dans le diocèse de Mayence, bien plus loin d'Issenheim. Les circonstances de son intervention ne sont pas faciles à cerner. Il a été associé à plusieurs reprises à d'autres artistes – notamment à Dürer pour le retable Heller à Francfort-sur-le-Main –, avant même d'entrer dans l'équipe chargée du retable d'Issenheim. On a supposé que les volets peints du polyptyque auraient été réalisés à Aschaffenburg, puis expédiés vers l'Alsace, ce qui est envisageable : aux ^{xiv}^e, ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, les œuvres d'art voyagent parfois sur de longues distances depuis l'atelier où elles voient le jour jusqu'à leur lieu de destination. Nous avons émis l'hypothèse que Grünewald aurait pu travailler aux côtés de Nicolas de Haguenau dans l'atelier de ce dernier à Strasbourg. Guy Guers serait entré en contact avec l'artiste à Francfort-sur-le-Main, où il passait lorsqu'il allait inspecter les maisons antonines dépendant de la préceptorie générale d'Issenheim. C'est justement dans cette ville que Grünewald complète vers 1511 le retable de Jacob Heller destiné à l'église des dominicains. D'autre part, il y avait à Strasbourg un réseau d'ecclésiastiques de haut rang entretenant des relations permanentes avec le diocèse de Mayence, à commencer par l'évêque Guillaume de Honstein (1506-1541), chanoine de la cathédrale depuis 1485. Dans ses jeunes années – entre 1498 et 1504 –, le prélat avait séjourné à Mayence, auprès de son grand oncle, l'archevêque Berthold de Henneberg (1484-1504), qui le forma à la politique et à la diplomatie. De tels liens entre Mayence et Strasbourg peuvent expliquer, par le jeu des recommandations, la venue dans le Rhin supérieur d'un artiste mobile tel que Grünewald pour répondre à une importante commande¹⁰.

9. Élisabeth Clementz, *Les Antonins d'Issenheim. Essor et dérive d'une vocation hospitalière à la lumière du temporel*, Strasbourg, 1998 (Publication de la Société Savante d'Alsace, Recherches & documents, 62), p. 193-195.

10. Pantxika Béguerie-De Paepe et Philippe Lorentz (dir.), *Grünewald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'œuvre*, Paris et Colmar, 2007 (réédition 2015).