Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Le retable peint en Catalogne (vers 1325-1500)

Rafael Cornudella

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/3131>

DOI : 10.4000/ashp.3131

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2019

Pagination : 318-322

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Rafael Cornudella, « Le retable peint en Catalogne (vers 1325-1500) », *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/3131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.3131>

LE RETABLE PEINT EN CATALOGNE (VERS 1325-1500)

Conférences de M. Rafael CORNUDELLA,
Universitat Autònoma de Barcelone,
directeur d'études invité

Les conférences de Rafael Cornudella ont été consacrées à l'histoire du retable peint en Catalogne à la fin du Moyen Âge. La combinaison de plusieurs axes d'analyse a permis une approche globale, afin d'identifier d'une part les courants européens qui se sont croisés sur ce territoire, tout en mettant en évidence le développement de solutions indigènes qui ont eu pour corollaire la cristallisation, au milieu du ^{xiv}^e siècle, d'un type canonique de « retable catalan ». Cette forme s'est d'emblée répandue dans les autres territoires ibériques de la Couronne d'Aragon, c'est-à-dire les royaumes d'Aragon, de Majorque et de Valence, mais aussi, plus loin, la Sardaigne, alors sous domination catalano-aragonaise. Le directeur d'études invité a présenté une vision synthétique de ses recherches sur la peinture en Catalogne des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, à travers un examen intégral du retable catalan et une analyse comparative pour expliquer les traits structurels et fonctionnels de ces objets qui les distinguent des diverses solutions typologiques développées et diffusées dans d'autres régions d'Europe occidentale.

Pendant les décennies centrales du ^{xiii}^e siècle, on assiste à la grande expansion catalano-aragonaise vers le sud, avec la création des royaumes chrétiens de Majorque et de Valence, et au début d'une expansion méditerranéenne avec l'intervention en Sicile. Mais ces exploits militaires coïncident avec un climat conservateur et une attitude presque atone à l'égard de l'art et l'architecture. L'adoption de l'*opus francigenum* pour l'architecture a été ainsi très tardive, infiltrée par les expériences préalables du Languedoc, en formant en Catalogne une nouvelle variante régionale du « gothique méridional » qui donna des fruits originaux le long des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. En tout cas, l'introduction et le développement de l'architecture gothique en Catalogne, ainsi que la résurgence de la sculpture monumentale, ont précédé puis accompagné le développement du retable, qui adopte une structure de dimension et de complexité remarquables, tant par sa composition architecturale que par la densité iconographique.

Si les maîtres-autels concentrèrent, logiquement, la plus grande richesse d'ornements et furent dotés, au fur et à mesure, de retables ambitieux, l'extraordinaire prolifération du retable n'est pas étrangère à la multiplication des chapelles secondaires dans les églises agrandies ou bien entièrement construites aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. Cela répondait sans aucun doute à la croissance démographique, au dynamisme de l'économie et à l'accumulation des richesses, et était aussi étroitement lié à une tendance croissante à la création de bénéfices ecclésiastiques simples, non seulement par les hiérarchies ecclésiastiques et par l'aristocratie, mais aussi, et de manière progressive,

par les membres des classes urbaines les plus favorisées et dynamiques. Rappelons que, si l'initiative de la commande du retable du maître-autel incombait presque toujours aux hiérarchies et aux communautés ecclésiastiques, le nombre logiquement très supérieur de chapelles et retables secondaires était, dans sa majorité, le fruit des initiatives des laïcs les plus opulents, bien que les religieux n'aient pas non plus négligé de parrainer à titre individuel des autels secondaires. Et en ce qui concerne les confréries de métiers, nous observons, au cours du *xiv^e* siècle, les premières initiatives, mais c'est surtout dans le siècle suivant que se multiplient leurs commandes de retables.

Cela dit, il faut souligner aussi le rôle fondamental des initiatives du roi Pierre le Cérémonieux qui, au cours de la première étape de son long règne, dota ses plus importantes chapelles palatines de retables qui furent commandés à Ferrer Bassa. Certains, inachevés à la mort du peintre et de son fils Arnau, furent achevés par Ramon Destorrents. Tout porte à croire que l'apport de Ferrer et Arnau au développement en Catalogne d'un nouveau type de retable monumental a été décisif. Certes, le retable de Saint Marc peint par Arnau pour la chapelle du métier des cordonniers dans la cathédrale de Barcelone est un meuble de dimensions moyennes, avec un format encore essentiellement horizontal malgré des scansions verticales. Mais il est possible que les dimensions monumentales, et peut-être même une accentuation de verticalité, aient été testées au moins dans quelques-uns des retables que le roi Pierre le Cérémonieux a commandés à Ferrer pour ses chapelles palatines de Saragosse, Barcelone, Perpignan, Majorque, Lérida et Valence. Aujourd'hui, nous n'avons que des fragments de celui du château de l'Almudaina de Majorque – achevé par Destorrents après la mort des Bassa – qui nous permettent de déduire pour l'ensemble une hauteur d'au moins environ 3,5 m et probablement plus, de sorte que ce retable pouvait déjà être plus haut que large ou présenter un format plus ou moins carré.

Il faut signaler, d'autre part qu'en Catalogne, outre le retable peint sur bois, qui fait l'objet de ces séminaires, les retables sont réalisés sur d'autres supports et avec d'autres techniques, associant par exemple des structures architecturales et des sculptures de bois avec de la plate peinture sur bois. La production et la demande de retables en pierre, parfois de dimensions monumentales, étaient quant à elles concentrées dans certaines régions. Rappelons par exemple l'ensemble des retables de Sant Joan de les Abadesses, ou encore la préférence pour les grands retables en pierre qui a prévalu dans la région de Lérida. D'un autre côté, la diversité des techniques, des matériaux et des typologies est particulièrement évidente en ce qui concerne les grands retables des maîtres-autels, en particulier dans les cathédrales, dans de grandes églises paroissiales et dans les principaux monastères.

Cela dit, Rafael Cornudella souligne un phénomène marquant sur lequel, jusqu'à présent, l'historiographie n'a pas mis l'accent, et qui semble être lié surtout aux contraintes aussi bien qu'aux potentialités des différents espaces qui abritent les retables. En effet, dans le cas des grandes églises avec déambulatoire, il est clair que le cadre architectural lui-même, avec sa distribution spatiale, détermine le choix d'un retable avec une structure autoportante, tout en décourageant le format monumental trop invasif, de hauteur et de largeur excessives. Le fait est que les grands chœurs à déambulatoire ont favorisé en Catalogne une gamme remarquablement diversifiée

de solutions (ont été étudiés les cas des maîtres-autels des cathédrales de Gérone, Tortosa et Barcelone, mais aussi de la collégiale Santa Maria de Manresa), tandis que le retable « classique » catalan avec sa forme d'écran et son développement vertical eut un champ inépuisable dans les sanctuaires sans déambulatoire et sans chapelles rayonnantes, mais aussi dans les chapelles secondaires des églises voire dans les cloîtres, notamment dans celui de la cathédrale de Barcelone qui contient une imposante série de chapelles édifiées sur trois des quatre ailes.

Si la création de ce retable classique catalan pourrait être, tel que nous l'avons suggéré, une contribution des Bassa et pas, comme on le prétend couramment, des frères Serra, il faut avouer que la contribution de ceux-ci a dû être également déterminante. Certes, au cours de sa première étape, l'atelier des Serra a encore eu recours à des typologies traditionnelles, incluant des formats horizontaux, mais sa production ultérieure est déjà dominée par le type de retable que nous pouvons reconnaître comme classique catalan : c'est-à-dire un écran format vertical (ou au moins approximativement carré), avec un corps principal constitué d'au moins trois registres verticaux et encadré par le *guardapols* et au-dessous la prédelle ou *bancal*. En ce sens, le cas du retable, documenté mais non conservé, que Jaume et Pere Serra ont peint pour le maître-autel de l'église monastique de Pedralbes semble fondamental. Le prix-fait, signé le 24 novembre 1368, décrit une structure de dimensions gigantesques, qui devait comporter une travée centrale de 53 pans de hauteur et une largeur de 46 pans, « sans compter le *guardapols* », et dont le prix total, comprenant l'exécution de la structure en bois, était de 8 000 sous, une somme très élevée, de sorte qu'il devait s'agir d'un jalon important dans l'histoire des retables catalans. Bien que l'interprétation du texte ne soit pas évidente, la clause dans laquelle on parle d'un *tabernacle* ne semble pas renvoyer au type de structure destinée à abriter une sculpture, dont rien n'est dit, mais à une armoire ou « tabernacle » eucharistique, destiné à accueillir l'hostie consacrée. C'est impossible de déterminer avec précision le moment où est apparu ce type de tabernacle eucharistique, incorporé au centre de la prédelle, et par conséquent au centre de la table d'autel. Quoi qu'il en soit, il faut souligner comment, en Catalogne, les retables des maîtres-autels assumèrent une charge liturgique toute particulière dans la mesure où un tabernacle eucharistique était intégré dans sa structure. Cela fut d'ailleurs une caractéristique du retable catalan, et progressivement du retable hispanique, par opposition à l'option prédominante dans d'autres régions occidentales qui était de dissocier le retable et la réserve eucharistique comme deux objets ou structures indépendantes.

La période correspondant approximativement au second tiers du XIV^e siècle ne représente pas seulement un moment d'expérimentation intense en ce qui concerne les structures et les formats du retable, au cours de laquelle la diversification des solutions semble finalement être presque étouffée par un processus d'unification autour du type catalan classique du retable-écran de format vertical. C'est aussi la période au cours de laquelle ont eu lieu la diffusion, l'enracinement et la « domestication » d'un italianisme particulièrement intense dans le domaine de la peinture (alors que, dans le domaine de la sculpture, les courants d'ascendance française ont continué à être déterminants). À cet égard, le directeur d'études invité a repris son hypothèse selon laquelle c'est probablement le Maître de Baltimore qui, en se rendant en Catalogne, a

apporté la source à partir de laquelle est né, autour des années 1330, le courant principal de l'italianisme catalan, qui a trouvé d'abord en Ferrer et Arnau Bassa ses représentants autochtones les plus influents. Par ailleurs, l'activité d'autres peintres italiens en Catalogne – comme le Maître de Pedralbes ou le Maître du Couronnement de Bellpuig, tous deux sans doute formés dans l'atelier ou le cercle des Lorenzetti – reste plutôt en marge du *mainstream* de l'italianisme catalan, qui trouva sa continuité grâce à plusieurs peintres locaux, parmi lesquels se distinguent Ramon Destorrents et les frères Serra (Francesc, Jaume, Pere), dont l'atelier fut pleinement actif jusqu'au décès de Pere au début du xv^e siècle. Mais le problème de la personnalité de Destorrents autant que celle de Francesc Serra exigeait une profonde révision qui a été entreprise par C. Favà et R. Cornudella.

En revanche, vers 1400 ce fut l'affluence des artistes et des modèles provenant de la France septentrionale et des anciens Pays-Bas qui entraîna la crise du style italianisant et la réception, toujours sélective, des courants compris dans ce qu'on appelle le « style gothique international ». Les innovations en ce qui concerne le langage figuratif ont été néanmoins adaptées à la typologie autochtone des retables déjà fixée et qui a subi seulement de légères transformations, incorporant par exemple des éléments flamboyants, sans toutefois altérer ses traits structurels. Les variantes les plus visibles se rencontrent surtout dans le cas de grands retables destinés à des maîtres-autels, où l'on a pu prendre le parti du grand format horizontal et la combinaison de sculptures en bois et de peintures, comme dans le cas de Santes Creus. Ou encore, on a pu opter pour un grand ensemble en pierre, comme celui de la cathédrale de Tarragone, dû au sculpteur Pere Joan. Ce dernier retable est flanqué de deux portes permettant le passage vers l'espace situé en arrière, correspondant à l'abside du chœur. Là encore, il est impossible de préciser le moment de l'apparition de ce type de portes, mais, depuis le début du xv^e siècle, elles se sont répandues en s'intégrant à la structure des retables d'une façon plus évidente que dans le cas du retable de Tarragone.

Pour offrir une vision représentative de la production du xv^e siècle, Rafael Cornudella s'est concentré sur les peintres les plus prestigieux de l'époque, tels que Lluís Borrassà, Bernat Martorell, Lluís Dalmau et Jaume Huguet, en étudiant aussi bien quelques-uns des retables conservés – bien que souvent démembrés et dispersés – que les contrats concernant ces mêmes retables ou d'autres qui ont disparu. En outre, une digression a été proposée sur le rôle de la broderie comme genre pictural et son application aussi bien sur les vêtements liturgiques que sur les ornements de l'autel. En effet, la broderie vécut alors une période de splendeur et bénéficia de la contribution indispensable des peintres, comme Martorell, qui sans doute (comme l'ont démontré G. Macias et R. Cornudella) a fourni les modèles (*mostres*) pour les broderies de l'ensemble des vêtements liturgiques et du devant d'autel de la chapelle Saint-Georges du Palau de la Generalitat (Barcelone), réalisées par le brodeur Antoni Sadurní. Comme on peut le voir dans ce cas, la commande d'un ensemble de broderies impliquait un processus en tout point comparable à celle d'un retable. Semblable en ce qui concerne la définition d'un programme iconographique et son exécution, bien que dans ce cas un peintre et un brodeur à la fois soient intervenus. Rappelons que rien que le prix du devant d'autel fut établi à 1 552 florins, comprenant le travail du brodeur ainsi que les fils d'or et de soie, mais certains éléments des ornements du cheval et la ceinture

de la princesse n'étaient pas inclus dans ce coût. Ce prix est très élevé et dépasse largement celui de pratiquement tous les retables de l'époque, sauf les plus gigantesques d'entre eux. Enfin, contrairement à ce qui est parfois affirmé dans le cadre de la théorie du *joint up*, les devants d'autel n'ont pas été en voie de disparition aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. Bien au contraire il y eu une véritable floraison des « frontières » textiles à broderies figuratives souvent très ambitieuses.

Une fois de plus, il faut souligner que, selon un schéma bien connu, l'adoption de la nouvelle peinture eyckienne fut généralement sélective, voire réductrice dans la Couronne d'Aragon, et que ce parti fut le plus souvent adapté au type du retable autochtone. Dans ce cas-là ce fut à Valence qu'un précoce courant eyckien s'est développé qui avait un de ses fondements dans le voyage que le valencien Lluís Dalmau fit en Flandre par ordre du roi Alphonse le Magnanime, qu'il servait comme peintre de chambre. Mais Dalmau a peint son célèbre *Retable des « Consellers »* (1443-1445) pendant son étape barcelonnaise. Toutefois, ce parti littéralement eyckien, avec un format très différent par rapport au standard catalan, demeura un épisode isolé. Et ce fut l'interprétation du nouveau réalisme par Huguet – certes conservatrice mais en même temps plus personnelle –, ce qui marqua la ligne principale de la peinture catalane jusqu'à la fin du siècle. Le retable géant destiné au maître-autel de l'église des augustins de Barcelone signale ainsi une apothéose du grand retable catalan et révèle aussi bien les difficultés de tous ordres pour matérialiser un projet si ambitieux, dont la menuiserie a été confiée à Macià Bonafè en 1452, tandis que, pour la peinture, on a recruté d'abord Dalmau, qui n'a rien entrepris, et plus tard Huguet (1463) qui n'a terminé l'œuvre que longtemps après et avec une large collaboration de son atelier. Mais, à côté de cette préférence pour la typologie autochtone, il restait toujours la possibilité d'adopter des formats liés aux modèles flamands, comme le *Retable des « Consellers »* de Dalmau et la *Pietà du chanoine Desplà* de Bermejo (1490), sans oublier des essais singuliers comme celui du *Retable de la Trinité* (1489) provenant de la Loge de Mer de Perpignan. Toutes ces réalisations correspondent à des commandes exceptionnelles pour lesquelles on a eu recours aux compétences hors normes de certains peintres, tout au moins par rapport aux traditions régionales.