Histoire de l'art du Moyen Âge occidental

Problèmes du gothique international en Europe

Michele Tomasi

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/732>

DOI : 10.4000/ashp.732

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 260-265

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michele Tomasi, « Problèmes du gothique international en Europe », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/732> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.732>

PROBLÈMES DU GOTHIQUE INTERNATIONAL EN EUROPE

Chargé de conférences : M. Michele TOMASI

Programme de l'année 2007-2008 : *Le retable autour de 1400 : matériaux, typologies, fonctions.*

Les retables, peints ou sculptés, sont une présence familière dans les églises en Europe occidentale, depuis plusieurs siècles. Pourtant, ce type d'objet n'est nécessaire ni au déroulement de la liturgie chrétienne, ni à l'entretien de la dévotion des fidèles. Néanmoins, dès le ^{xiv}^e siècle au moins, la production d'un retable est un événement marquant dans la vie d'une paroisse ou même dans celle d'une ville toute entière, comme en témoignent les festivités solennelles qui accompagnent, en 1311, l'installation de la *Maestà* de Duccio, alors placée sur le maître-autel de la cathédrale de Sienne. À la fin du Moyen Âge, les communautés urbaines sont prêtes à investir des sommes considérables dans la fabrication d'un retable : entre 1477 et 1489, à Cracovie, le retable sculpté par Veit Stoss pour l'église Sainte-Marie coûte l'équivalent du budget annuel de la ville. Entre le ^{xiii}^e et le ^{xv}^e siècle, un retable pouvait donc constituer l'un des objets les plus chargés de significations (religieuses, civiles, identitaires) pour une communauté, occupant une place centrale à la fois dans l'imaginaire et dans la vie quotidienne. Conscients de cet état de choses, depuis quelques décennies, les historiens de l'art accordent une place grandissante, dans leurs recherches, à cette typologie. Dans ce domaine, un rôle pionnier revient à Jacob Burckhardt, qui consacra une contribution ambitieuse aux retables italiens entre le ^{xiii}^e siècle et l'époque baroque, dans le cadre de son histoire de l'art « selon les tâches » (*nach Aufgaben*). Publiée en 1898, cette étude n'a été traduite en anglais que dans les années 1980, à une époque où elle rejoignait des préoccupations vivantes de la recherche. Dans ces années-là, Henk Van Os et Barbara Lane publiaient des travaux centrés sur des ensembles homogènes d'un point de vue géographique (les retables siennois et flamands respectivement), mais qui eurent un large impact sur la recherche dans ce domaine. Ces deux auteurs soulignaient l'importance du mystère eucharistique dans la naissance et l'évolution des retables. Le premier suggérait que l'affirmation de la doctrine de la transsubstantiation au Concile Latran IV, en 1215, et l'imposition de la pratique de l'élévation, le prêtre célébrant la messe le dos tourné vers l'assemblée, entraînèrent la généralisation du retable, qui aurait dû servir d'écran mettant en valeur les saintes espèces. Barbara Lane souligne en revanche la centralité des thèmes plus ou moins ouvertement eucharistiques dans l'iconographie des retables. Ces positions, accueillies d'abord avec enthousiasme, ont été largement nuancées depuis. On a notamment précisé que le changement de position du célébrant, par ailleurs souvent attesté dans quelques contextes précis bien avant 1215, rendit possible le développement des retables ; on a souligné toutefois que cette position dépendait souvent du contexte architectural spécifique et non d'un change-

ment général de la manière de célébrer la messe (Paul Binski, Sible de Blaauw). On a aussi justement reconnu que si certaines iconographies prenaient en compte le mystère eucharistique, il ne fallait pas sous-estimer l'importance du culte des saints et des pratiques dévotionnelles dans la définition des programmes des retables. Surtout, on prend désormais mieux en compte les variables individuelles, en considérant que le retable est le produit de négociations complexes entre les demandes du clergé, les compétences des artistes, les exigences des donateurs, les attentes des fidèles, etc. Les travaux les plus récents rappellent en outre que, si la présence du retable se généralise à la fin du Moyen Âge, celui-ci n'est pas le seul objet qui peut surmonter l'autel : *ciborium* ou statues isolées peuvent en effet être préférés. Les historiens insistent aussi sur l'importance des relations qui se tissent entre les retables, les petits panneaux dévotionnels, les peintures murales.

Si ces enquêtes récentes ont largement renouvelé l'approche de la question, elles ont privilégié certaines périodes et certaines aires géographiques : les Pays-Bas, l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, surtout pendant la Renaissance, ont suscité les études les plus brillantes. D'autres régions, comme la France, sont restées dans l'ombre. Les recherches comparatistes sont aussi rares, qui analyseraient les évolutions en rapprochant des contextes différents, d'un point de vue chronologique ou géographique. Dans ce cadre, une réflexion sur les retables en Europe entre 1370 et 1430 a tout son intérêt, et permettra de faire ressortir à la fois des éléments d'unité de la culture européenne et des écarts sensibles et révélateurs.

En Allemagne, par exemple, nous trouvons encore autour de 1400 des retables d'une typologie qui est alors rare : ils abritent en effet dans leur corps central des trésors de reliques, protégés par leurs volets mobiles. L'exemple le plus insigne en est la *Goldene Tafel* provenant de l'église abbatiale bénédictine de Saint-Michel à Lüneburg, datant des années 1415-1425. Les volets sont conservés au Niedersächsisches Landesmuseum à Hanovre, tandis que la partie centrale n'est connue aujourd'hui que par des sources et des documents graphiques anciens. Le programme iconographique, qui s'étale sur les doubles volets, en partie peints, en partie sculptés, est d'une grande richesse. Quelques-uns des reliquaires qui prenaient place dans le corps central autour de l'ancien *antependium* de l'abbaye, remontant à 1179 environ, notamment les objets qui n'étaient pas en métal précieux, sont abrités au Kestner Museum de Hanovre. Les historiens allemands ont voué un intérêt particulier aux retables contenant des reliques. Joseph Braun avait en effet émis l'hypothèse que les retables seraient dérivés de la pratique de poser, les jours de fêtes, des armoires à reliques sur les autels ; Hans Wentzel et Harald Keller développèrent plus tard cette suggestion, qui eut un retentissement considérable Outre-Rhin. Les recherches les plus récentes sur les retables servant aussi de réceptacle pour des reliques, comme ceux de Loccum (v. 1245), Doberan (v. 1300), Cismar (v. 1310) ou Sainte-Claire à Cologne (v. 1350) ont permis de réviser en profondeur cette hypothèse, qui doit désormais être abandonnée. Donald Ehresmann a en revanche mis en avant surtout l'importance de la liturgie, suggérant que les volets mobiles permettaient de scander, en s'ouvrant ou en se refermant, le rythme de l'année liturgique. Néanmoins, la *Goldene Tafel* nous rappelle que les fonctions et les formes des retables pouvaient être encore autour de 1400 bien plus variées que nous ne l'imaginons, à partir des œuvres les plus célèbres de France ou d'Italie.

Si la *Goldene Tafel* représente tout de même une exception, le retable exécuté en 1379-1383 par Maître Bertram pour l'église Saint-Pierre de Hambourg (aujourd'hui Hambourg, Kunsthalle) est plus représentatif des choix dominants dans les pays germanophones autour de 1400. Cette œuvre incarne au mieux les caractères « internationaux » de l'art de cette époque : on y décèle en effet des iconographies d'origine anglaise, comme dans le *Meurtre d'Abel*, des compositions de source avignonnaise, comme dans la *Chute des anges rebelles*, des traits stylistiques (expressivité, plasticisme) qui renvoient au milieu bohémien, fondu dans une articulation et une mise en page qui respectent les traditions locales, telles qu'on les retrouve dans les plus anciens retables d'Oberwesel ou de Marienstett. Ces créations allemandes, associant peinture et sculpture, posent aussi le problème du partage des tâches, de la collaboration ou coordination entre ateliers différents, ou encore celle de la polyvalence des artistes. Le *Petrialtar* est aussi révélateur des difficultés de l'interprétation de ces ensembles, auxquels les historiens de l'art prêtent parfois des significations extrêmement complexes et savantes : Christian Beutler donna en 1984 une lecture mariologique et ecclésiologique séduisante, mais qui se fondait sur l'idée, erronée, que la niche centrale du retable était occupé à l'origine par un *Couronnement de la Vierge*. Des analyses techniques ont prouvé depuis que la place centrale était prise par une Crucifixion : une mise en garde salutaire contre la tendance à ne pas suffisamment prendre en compte les données matérielles, notamment celles révélées par les restaurations. Dans le cas du *Petrialtar*, celles-ci ont aussi aidé à mieux apprécier la richesse matérielle du retable, sur lequel on a mis en œuvre plusieurs techniques inspirées de l'orfèvrerie, du pointillage à l'insertion dans les cadres de pierres à cabochon. Cela pose une fois de plus la question des rapports entre les arts. La possibilité de comparer le retable de Hambourg avec d'autres œuvres de la même typologie produite par Maître Bertram aide à cerner le jeu de variations possibles entre ce que l'artiste pouvait proposer et ce que demandaient les commanditaires, en fonction de l'usage et de la destination des objets.

Conservé aujourd'hui dans un musée, le retable de Saint-Pierre nous apparaît aujourd'hui comme une œuvre isolée ; nous savons toutefois que les églises importantes pouvaient abriter jusqu'à des dizaines de retables. Une telle concentration induisait une toute autre perception de ces créations chez les observateurs de l'époque ; des subtiles hiérarchies s'installaient alors entre les autels, matérialisées dans la facture des différents retables. Les œuvres conservées et une riche documentation écrite permettent de restituer de manière nuancée la situation d'origine de la Chartreuse de Champmol, fondée près de Dijon par Philippe le Hardi en 1385. Dans cet édifice, les autels les plus importants, comme celui de la chapelle ducal basse, de la sacristie ou celui derrière le chœur, reçoivent des retables sculptés et dorés, dont l'iconographie tient compte des exigences des chartreux et des souhaits des donateurs. Conservés, les retables de Jacques de Baerze et de Melchior Broederlam sont aussi exceptionnellement intéressants pour ce qu'ils nous apprennent sur leur mode de production, avec les nombreux déplacements entre les ateliers et le lieu de destination final. Les autels moins prestigieux de l'église sont en revanche ornés par des simples panneaux peints, comme celui exécuté par Henri Bellechose, aujourd'hui au Louvre. Cette œuvre rappelle combien il est important d'inscrire l'étude des retables dans la longue durée, puisque sa mise en page, tout à fait singulière dans le panorama européen contempo-

rain, semble redevable de traditions bien plus anciennes : la composition, avec la *Crucifixion* au milieu entourée de deux scènes hagiographiques, est proche de celle des retables du milieu du XIII^e siècle de l'église abbatiale de Saint-Denis.

Même les études les plus récentes consacrées à la chartreuse de Champmol (Sherry Lindquist, Renate Prochno) n'ont pu établir avec certitude quel était le retable placé sur le maître-autel de l'église. Une description datant de 1606 précise que sur l'autel au milieu du chœur s'élevait un retable en ivoire ; puisque l'on sait par les inventaires et les descriptions de la fin du XVIII^e siècle que la chartreuse possédait un triptyque monumental de l'atelier des Embriachi, dont deux compartiments, lourdement restaurés, appartiennent depuis le milieu du XIX^e siècle au musée national du Moyen Âge, il est tentant de supposer que ce triptyque avait été produit justement pour surmonter le maître-autel, dès l'origine. Quoiqu'il en soit, il est sûr que dans les années autour de 1400 les Embriachi surent séduire, avec leurs polyptyques en os et en marqueterie, les commanditaires les plus avertis. Le retable provenant de l'église priorale Saint-Louis de Poissy (Paris, Louvre) fut sans doute exécuté autour de 1397 pour Jean, duc de Berry. Si son programme semble savamment conçu pour satisfaire à la fois la dévotion du donateur et les prédilections des dominicaines de Poissy, sa structure et son style sont typiquement italiens, et notamment toscans. La fabrication de ce retable et de quelques autres du même genre que nous connaissons nécessita une organisation du travail très efficace, à la fois pour la production des composantes et pour leur montage sur place.

La charpente des triptyques des Embriachi est très proche, d'un point de vue formel et technique, de celle des retables peints contemporains en Toscane. Les recherches des trente dernières années ont accordé une attention grandissante aux charpentes des retables italiens : on a réévalué la contribution des menuisiers, on a réfléchi au partage des rôles entre peintres et menuisiers, on a analysé les variétés régionales, on a étudié de manière fine les rapports visuels et matériels entre cadres et surfaces picturales (Creighton Gilbert, Cristoph Merzenich, Andrea De Marchi). La question de la transition du polyptyque à celle qu'on a appelé la *pala quadra* a suscité un intérêt soutenu de la part des chercheurs (Christa Gardner, Andrea De Marchi) ; les travaux récents ont nuancé les conclusions des premières enquêtes sur ce problème central des années autour de 1400, en montrant que l'unification de la surface du retable n'implique pas automatiquement l'adoption du nouveau langage de la peinture renaissante, et en soulignant la variété des expérimentations mises en œuvre dans la phase de transition, en fonction des attentes des commanditaires et des publics, des contextes physiques, des contraintes matérielles.

Les autres genres de retables n'ont pas bénéficié d'un intérêt aussi constant que les retables peints. Pourtant, les retables sculptés produits autour de 1400 sont nombreux et de très haute qualité. Les questions que suscitent ces œuvres ne sont pas tout à fait les mêmes. Le coût de la matière première, par exemple, posait des problèmes différents au niveau du financement, comme l'a montré clairement une étude récente consacrée au retable en marbre sculpté par les frères Dalle Masegne pour l'église des mineurs à Bologne, en 1388-1392 (Helen Geddes). Les polyptyques italiens en marbre du XIV^e et du début du XV^e siècle imitent dans leurs formes leurs équivalents en peinture. Les premiers, comme celui exécuté par Giovanni di Balduccio pour la chapelle

du château de Porta Galliera à Bologne ou ceux réalisés par Tino di Camaino à Naples, semblent devoir leur existence aux désirs de commanditaires imbus de culture française, que ce soit le légat Bertrand du Pouget ou les membres de la cour angevine. Ensuite, l'émulation entre commanditaires ou entre ordres religieux a joué un rôle primordial dans la diffusion de ce genre de retables, comme le montrent les exemples conservés dans l'église dominicaine de Sant'Eustorgio à Milan. Le retable du maître-autel fut offert à cet édifice par Jean Galéas Visconti, qui à son tour entretenait des liens particulièrement étroits avec le milieu parisien ; les frères prêcheurs durent s'enorgueillir de recevoir une œuvre aussi majestueuse que celle que possédaient les mineurs bolonais. Le triptyque en marbre sculpté par Jacopo della Quercia pour le marchand lucquois Lorenzo Trenta, qui possédait aussi un missel enluminé par le Maître de Boucicaut, témoigne une fois de plus de l'importance de cette « French connection ». Les commanditaires et les donateurs italiens n'avaient pas que le choix entre les panneaux peints ou le marbre : même si on a parfois tendance à oublier les autres possibilités, il faut se souvenir que l'on trouve aussi des retables en terre-cuite polychromée, comme celui de la cathédrale de Vicence ou celui de l'Académie des Concordi à Rovigo, ou encore des retables qui associaient des parties peintes à des parties en bois sculpté, comme le polyptyque de Saint-Blaise à Zugliano. Ces typologies semblent avoir joui d'un succès particulier en Vénétie et le long des côtes de la mer Adriatique.

On importait aussi dans la péninsule, comme dans nombre d'autres contrées, des retables anglais en albâtre. Tout retable n'était pas en effet une réalisation individuelle, conçue pour répondre aux besoins précis d'un contexte unique. Dès les premières décennies du *xv^e* siècle, on observe dans la fabrication des retables britanniques en albâtre la mise en place d'une organisation savamment orchestrée, en fonction d'une production de masse. La standardisation des dimensions et des iconographies, la division du travail, la construction modulaire des œuvres permettaient de satisfaire une demande très large. La commercialisation de ces produits profitait des réseaux commerciaux très développés de l'Angleterre. Pourtant, autour de 1400, on produisait aussi des retables qui répondaient à des demandes bien plus précises, comme le montrent les panneaux anglais en albâtre de la région bordelaise. Les recherches de Francis Cheetham, de Nigel Ramsay et d'autres ont beaucoup contribué à éclairer ces phénomènes.

Une autre production de retables en albâtre destinés à l'exportation reste, à bien des égards, beaucoup plus mystérieuse. En effet, les modalités de production et de diffusion des créations que l'on attribue au Maître du retable de Rimini n'ont pas été expliquées de manière entièrement satisfaisante. L'étude magistrale menée par Anton Legner a certes contribué de manière décisive à préciser la chronologie de l'œuvre éponyme du maître (Francfort, Liebieghaus), à définir la culture qui y transparaît, à expliquer son iconographie et son agencement interne. Une étude globale plus poussée du corpus sera en revanche nécessaire pour essayer de mieux comprendre la structure de l'atelier et les voies de la commercialisation des produits. Les quelques documents qui se rapportent à des œuvres de l'atelier achetées à Arras, Venise ou Wrocław indiquent que les marchands durent jouer un rôle non négligeable dans la diffusion de ces ensembles superbes. Qu'un maître de culture flamande ait pu envoyer des œuvres aussi loin que Rimini ou la Pologne, quelques lustres à peine plus tard que les Italiens Embriachi, qui

proposaient leurs créations à Poissy et à Dijon, confirme une fois de plus l'intensité des échanges européens autour de 1400. En même temps, l'observation de la situation au niveau du continent fait ressortir aussi des spécificités locales : les techniques pilotes changent d'un pays à l'autre, ainsi que les typologies adoptées – l'absence de retables à volets mobiles en Italie en est l'exemple le plus connu et le plus frappant. Certains phénomènes, parfois macroscopiques, attendent ainsi toujours une explication satisfaisante, qui ne pourra sans doute pas être fournie sans adopter un point de vue large, qui permette de comparer les diverses situations locales, analysées, quant à elles, de manière minutieuse, en respectant leurs particularités.