STRIEDER, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*

Joseph Morsel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ifha/1894>

DOI : 10.4000/ifha.1894

ISSN : 2198-8943

Éditeur

IFRA - Institut franco-allemand (sciences historiques et sociales)

Référence électronique

Joseph Morsel, « STRIEDER, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550* », *Revue de l'IFHA* [En ligne], Date de recension, mis en ligne le 01 janvier 1995, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ifha/1894> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ifha.1894>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

©IFHA

STRIEDER, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*

Joseph Morsel

- 1 On sait que la ville médiévale était à la fois une réalité sociale (les agglomérations) et une représentation, représentation qui s'inscrivait dans l'espace réel (les murailles et autres constructions, comme on vient de le voir) et dans l'espace iconographique du tableau, du retable ou de la miniature, toutes formes de représentation qui servaient (entre autres) de support aux représentations collectives de la ville. De même que la genèse de la ville est passée par la genèse d'instruments de représentation qui nous paraissent aujourd'hui aller de soi et n'être plus que descriptifs (les murailles, par exemple), elle a aussi impliqué des productions que l'on qualifie aujourd'hui d'« artistiques » et que l'on réduit bien souvent à une fonction décorative au détriment de celle de représentation sociale.
- 2 C'est dans une optique de cet ordre qu'A.v.H.-E. étudie la manière dont l'esprit (ou la philosophie) communal(e) s'exprime à travers les oeuvres d'art produites dans les villes concernées. Ayant choisi le cas de la genèse des communes italiennes au XIIIe s., et notamment celles de Milan et de Vérone (dont le développement communal est rapidement rappelé en tant que condition préalable), elle suit ainsi le développement de l'esprit communal à travers la sculpture romane de ces villes, et notamment deux ensembles spécifiques: les reliefs de la Porta romana de Milan, mis en place lors du retour des Milanais et de la reconstruction de la ville (détruite par Barberousse et vidée de ses habitants en 1161) après 1167, et le tympan de l'abbaye bénédictine Saint-Zénon de Vérone, construit vers 1138. Chacun de ces ensembles est étudié séparément, dans une perspective d'histoire de l'art (comparaison stylistique, reconstitution du cadre monumental, identification des commanditaires, contenu iconologique), qui inclut également les résultats disponibles pour d'autres villes (Pérouse, Crémone, Mantoue, etc.). Une synthèse finale rappelle les points forts de l'étude: la représentation en des lieux-clés de la ville (cathédrale, église du saint patron de la ville, place, porte principale, etc.) de la figure du saint patron de la ville (saint Ambroise à Milan, saint Zénon à Vérone), conçu non plus comme l'ancien maître de la ville qu'il avait bien

souvent été, mais comme pôle de culte urbain commun, qui plus est fondant la continuité chrétienne de la ville et l'ancienneté historique de son autonomie (sans dissociation, donc, du profane et du sacré). Ce nouveau culte du saint en tant que saint patron a joué un rôle déterminant dans la mise en place d'une nouvelle formule iconique, à savoir la définition d'un attribut caractéristique du saint en question afin de le rendre immédiatement identifiable par une communauté large. On observe donc au milieu du XIIe s. l'apparition de nouvelles formes de représentation et de nouveaux programmes iconographiques; on peut toutefois se demander si le raisonnement qui est fait en termes de « reflet » et d'« expression » (sans même parler de celle d'« oeuvre d'art »), qui établissent une relation de succession et de causalité linéaire entre ces images et la genèse d'une philosophie politique urbaine (conçue comme la « condition préalable », *Voraussetzung*, de celles-ci) rend compte de manière adéquate d'un processus vraisemblablement plus complexe, où la représentation a sans doute joué un rôle actif dans la genèse de la communauté urbaine elle-même. Mais c'est là poser le problème de la dimension sociogénétique de toute entreprise de formalisation, qui dépasse le simple cas de l'iconographie et ne peut être réglé qu'en prenant en compte l'ensemble des productions de signes en tant que telles (et non pas seulement leurs produits).

- 3 Ce n'est certainement pas un hasard si Nuremberg est la ville d'Allemagne pour laquelle est conservé le plus riche fonds de tableaux du Moyen Age et du début de la Renaissance: même si l'on peut évoquer, comme le fait d'emblée l'ouvrage de P.S., les circonstances favorables qui ont présidé à la bonne conservation de ces tableaux (par exemple l'adhésion et la fidélité à la Réformation luthérienne moins iconophobe que la calviniste), on ne peut négliger le fait que la ville s'est d'abord caractérisée par une remarquable production, tant par le nombre que par sa qualité, et dont Dürer n'est que le cas le plus visible. Les plus anciennes peintures conservées datent du milieu du XIVe s., c'est-à-dire du début de la période d'expansion économique, politique et sociale de la ville (désormais mieux connue depuis l'Oberdeutsche Hochfinanz 1350-1450 de Wolfgang von Stromer) qui en a fait la métropole de Haute-Allemagne jusqu'à ce qu'elle soit détrônée par Augsbourg au XVIe s. Au coeur d'un réseau de relations couvrant l'Europe centrale et alpine jusqu'en Italie du Nord, mais aussi poussant jusqu'aux Pays-Bas bourguignons, caractérisée par un patriciat puissant et fermé (l'un des rares à se maintenir face aux métiers) soucieux de son image et de la représentation de son activité en faveur du bien commun, Nuremberg s'avère comme un centre de production et d'innovation picturales, recueillant les apports flamands et vénitiens, donnant naissance aux premiers portraits réalisés en terre allemande (et classiquement conçus comme l'expression de l'individualisme caractéristique des grandes bourgeoisies négociantes), puis introduisant la peinture d'histoire et mythologique - qui se substitue ainsi aux thèmes religieux, qui dominaient la thématique à Nuremberg comme ailleurs. P.S. présente ainsi, après un court rappel de l'ascension de Nuremberg, du pouvoir des patriciens et des principes de décoration des églises nurembergeoises, les étapes chronologiques de l'évolution de la production picturale nurembergeoise, ordonnée par peintre, jusqu'au milieu du XVIe s., moment auquel disparaît le dernier des grands peintres nurembergeois (Georg Pencz), auxquels succèdent, y compris dans la ville, des Néerlandais. Le volumineux catalogue (en noir et blanc) des tableaux qui clôture l'ouvrage a la particularité appréciable de recomposer fictivement les ensembles aujourd'hui démembrés entre divers musées et collections. Aucune préoccupation

véritable, toutefois, pour le problème du rapport entre la production iconographique et le système social urbain.

- 4 Le mode de vie aristocratique des patriciens d'Augsbourg - qui ont certes dépassé ceux de Nuremberg d'un point de vue économique, mais pas du point de vue iconographique - au tournant du Moyen Age et de l'époque moderne est, quant à lui, représenté sur les quatre grandes toiles augsbourgeoises composant le cycle des douze mois de l'année (un tableau par saison), aujourd'hui au Musée historique de Berlin. Ces tableaux viennent d'être restaurés et font l'objet d'une belle publication collective, qui commence par replacer ces images, Augsbourg et son patriciat dans leur contexte historique (économique, social, religieux) allemand et dans la tradition médiévale de la représentation des mois de l'année. Le commanditaire de ce remarquable cycle est inconnu mais appartenait certainement à la couche dirigeante de la ville. La cohésion de celle-ci encadre tout le cycle: elle est manifestée par un bloc d'armoiries en janvier et par une sortie en groupe de l'hôtel de ville en décembre; sa puissance municipale est rappelée par les auteurs de l'ouvrage à l'aide d'un organigramme des institutions augsbourgeoises depuis 1368. Le patriciat est en outre représenté comme doté d'un mode de vie qui rappelle fortement celui de la noblesse des alentours de 1500: joutes, chasses (au faucon et à courre), banquets et fêtes, bains et promenades en traîneau, etc.; la récurrence des scènes de chasse (une en avril, deux en juillet, deux en août, une en octobre) est interprétée comme une volonté de représentation aristocratique du patriciat. La richesse en détails de ces grands panneaux (220 x 60 cm) permet une étude thématique non seulement du mode de vie de l'aristocratie urbaine, mais également de la vie quotidienne urbaine: querelles devant les auberges, commerçants et usuriers, arracheur de dents, paysage urbain (bâtiments, fontaine, gibet, cages aux ours, etc.)... Tous ces aspects de mode de vie sont présentés de manière encore plus détaillée dans le catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Augsbourg autour de ces quatre tableaux. Les aspects relevant davantage de l'histoire de l'art (modèles - en l'occurrence une série de dessins et peintures sur verre antérieure à 1521 -, comparaisons stylistiques, essais d'attribution et de datation, analyse matérielle et restauration) font l'objet de contributions finales. L'auteur et la date restent controversés, la comparaison formelle (identification des bâtiments et détails architecturaux, style des costumes, monogrammes) et l'analyse matérielle (support, préparation du fond, pigments) aboutissant à des résultats opposés: 1531 selon l'une, un siècle plus tard selon l'autre... Ceci ne facilite guère l'interprétation précise du cycle.
- 5 Joseph MORSEL