La peinture en Alsace, 1050-1950

Robert Heitz
Alice Bommer

Istra

2
3180
70
22

LA PEINTURE EN ALSACE

1050-1950

4° V
31800

DL - - 9 12 1975 - 2 7 0 1 7

DU MÊME AUTEUR

Petite Histoire de l'autonomisme alsacien. *Ed. Le National d'Alsace 1928*

Le Groupe de Mai. *Ed. La Vie en Alsace 1929*

Suite biblique. *Strasbourg 1935*

Julien l'Apostat, Roman alsacien. *Ed. Sébastien Brant, Strasbourg 1939*

A mort, Souvenirs. *Ed. de Minuit, Paris 1946*

Artistes d'Alsace : *Ed. Dernières Nouvelles de Strasbourg*

Le sculpteur René Hetzel 1946

Le peintre Luc Hueber 1947

Le graveur Brunck de Freundeck 1950

Visages de l'Alsace. *Ed. Horizons de France, Paris 1948*
(en collaboration)

La sculpture en Alsace. *Ed. Alsatia, Paris, Colmar 1949*

Adaptation française de « MATHIS LE PEINTRE » opéra de HINDEMITH, 1950
(En collaboration avec Roger LALANDE)

L'Alsace vue par les artistes. *Ed. Horizons de France, Paris 1952*

Mon Ami Hans, Roman. *Ed. Sutter 1953*

Le douzième Apôtre, Conte. *Ed. Sutter 1955*

Un grand Strasbourgeois, Charles Frey. *Ed. Dernières Nouvelles de Strasbourg, 1956*
(en collaboration)

Strasbourg. *Ed. Hachette, Paris 1961*

Souvenirs de jadis et de naguère. *Chez l'auteur, 1964*

Le peintre Georges-Daniel Krebs. *Ed. Bacchus 1967*
(en collaboration avec Paul AHNNE et Antoine FISCHER)

Armand Ingenbleek, lyrisme et couleurs. *Ed. ISTRA 1971*
(en collaboration avec Paul AHNNE)

Vues cavalières. *Ed. Dernières Nouvelles de Strasbourg*, 1972

170

ROBERT HEITZ

LA PEINTURE EN ALSACE

1050-1950

ÉDITIONS DES DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE
ET LIBRAIRIE ISTRA
SOCIÉTÉ ALSACIENNE D'ÉDITION ET DE DIFFUSION
19, RUE DE L'AIL STRASBOURG

A la mémoire de

RICHARD BRUNCK DE FREUNDECK

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

© 1975 ÉDITION DES DERNIÈRES NOUVELLES DE STRASBOURG

Avant-propos

D'innombrables études ont été consacrées aux trésors artistiques de l'Alsace. Pourtant il nous a semblé qu'il existait dans cette masse de publications une lacune. En effet, si tel ou tel peintre, tels ou tels chefs-d'œuvre font l'objet de biographies ou de monographies, si les histoires de l'art en Alsace réservent à la peinture la place qui lui revient à côté de l'architecture, de la sculpture, des arts décoratifs, il n'existe aucun livre qui traite de l'ensemble de la peinture en Alsace et de son évolution dans le cadre géographique, politique et culturel qui l'ont fortement déterminée.

Sans perdre de vue le développement parallèle des autres arts, auxquels la peinture reste étroitement liée surtout à ses débuts, ce livre étudiera donc la seule peinture en Alsace, à vrai dire au sens large du mot. En effet, pour plusieurs siècles, les seules «peintures» qui subsistent en Alsace sont les vitraux, nombreux et magnifiques, et, plus rares, les enluminures de manuscrits; plus tard, à certaines époques, la gravure aura plus d'importance que l'art de la couleur.

Les limites de notre thème étant ainsi tracées, se posait la question comment résumer les quelque neuf siècles que cela représentait. A vouloir être exhaustif, notre travail se serait réduit à une nomenclature, une sorte de dictionnaire de noms d'artistes, voire même, quand l'artiste restait anonyme, de tableaux.

Nous avons préféré opter pour une autre formule, celle d'une description à peu près chronologique de l'évolution de la peinture en Alsace. Non pas de la « peinture alsacienne », car certains des plus grands

chefs-d'œuvre de notre province ont été créés par des artistes venus du dehors. Ces œuvres majeures, inévitables, nous avons tenté de les voir avec les yeux de notre temps, un peu comme si on les découvrait pour la première fois. Mais, à côté d'elles, nous avons parfois mis l'accent sur des peintures moins connues, voire inédites, qui nous semblent refléter l'esprit de leur époque autant et parfois mieux que les œuvres exceptionnelles d'artistes de génie.

Le choix ainsi fait est forcément subjectif et pourra être taxé d'arbitraire. Mais comment être impartial en matière d'un art dont Poussin a dit que sa fin et sa raison d'être était la délectation ?

Le livre ne contient pas la bibliographie, même sommaire, qui est de coutume. De fait, toute bibliographie serait ou bien faussée par d'inévitables omissions ou alors, si elle prétendait à être à peu près complète, exigerait presque autant de place que le texte même. En effet, elle devrait comporter des centaines de références éparpillées dans les livres, brochures, revues, catalogues d'expositions, articles de journaux, voire renseignements oraux... On trouvera, cités dans le texte, un certain nombre de noms d'auteurs ayant traité tel ou tel sujet ; que les autres veuillent bien excuser notre silence.

Il existe, pour tout historien d'art, une tentation à laquelle l'auteur avoue ne pas avoir su résister totalement : celle de l'attribution de peintures anonymes à tel ou tel artiste dont on connaît mieux le nom que l'œuvre. Péché mignon et jeu passionnant, mais qui doit s'entourer de toutes réserves, les présomptions émises étant généralement fondées sur la qualité de l'œil et de la mémoire, voire sur le goût personnel.

Dans une histoire de la peinture, l'illustration joue évidemment un rôle de premier plan. Nous en dirons ce qui a été dit quant au texte : le choix est subjectif.

Il nous reste à remercier très vivement, pour la grande obligeance avec laquelle ils ont autorisé la reproduction d'œuvres de leurs collections les conservateurs des Musées de Strasbourg, et parmi eux tout particulièrement notre ami *Paul Ahnne*, Conservateur du Cabinet des Estampes, les dirigeants du Musée d'Unterlinden de Colmar,

M. le Bâtonnier *Alfred Betz*, Président de la « Société Schongauer », M. *Pierre Schmitt*, Conservateur et M. *Charles Fellmann*, régisseur, enfin Madame *Alice Bommer*, qui très aimablement, nous a permis de puiser dans son admirable collection d'ektachromes faits d'après les vitraux de la Cathédrale de Strasbourg, des églises de Walbourg et de Saint-Guillaume, ainsi que du Codex Guta-Sintram.

R.H.

LA PEINTURE EN ALSACE

1050-1950

La peinture est le dernier venu des arts qui se sont manifestés en Alsace ou du moins dont subsistent des exemples de quelque importance.

Absolument rien qui, même de loin, puisse correspondre aux émouvants témoignages d'au-delà de l'histoire, tels que les ont miraculeusement conservés les conditions géologiques et climatiques exceptionnelles à Altamira, aux Eyzies, à Lascaux. Au hasard de travaux ou de fouilles, il arrive que voient le jour des objets d'art appliqué préhistoriques. De la période gallo-romaine de notre région, dont nous connaissons relativement bien les conditions de vie et de culture, sont conservés, sinon des bâtiments en surface, du moins des fondations de maisons, des enceintes fortifiées, des sépultures, des sculptures, de la céramique en abondance. Le seul spécimen quelque peu caractéristique de ce que, dans le sens le plus large, on peut classer dans la rubrique de peinture, est une mosaïque décorative de style romain, conservée au Musée d'Unterlinden à Colmar. Ce pavement composé de dessins géométriques a été trouvé en 1848 sur l'emplacement d'une villa romaine, au nord de Bergheim en Haute-Alsace. Relativement bien conservé, il devait atteindre à l'origine une hauteur de 7 m et une largeur de 10 m. Des peintures murales qui certainement ont dû orner les demeures construites au cours des quelque quatre siècles de domination romaine en Alsace, il ne reste rien. Il en est de même, à très peu de chose près, des siècles suivants, où pourtant l'Alsace a connu les résidences des Mérovingiens, où son sol commençait à se couvrir d'églises et de monastères. Le climat humide de la plaine du Rhin, funeste à la conservation des fresques, les innombrables destructions par suite d'événements guerriers, enfin l'incompréhension des générations suivantes ont soit anéanti, soit couvert de couches de badigeon, voire martelé ce qui n'était plus au goût du jour, et en ont eu presque intégralement raison. Parfois aussi, à une époque plus récente, lorsque apparaissaient des vestiges de peintures murales qui, telles quelles, présenteraient de l'intérêt pour les archéologues, des sentiments bien intentionnés les ont restaurées, améliorées, rendu méconnaissables. L'Abbé Joseph Walter, dans deux longues études publiées par les « Archives alsaciennes d'Histoire de l'Art » en a établi le mélancolique inventaire. Les restes quelque peu importants de peintures murales qui subsistaient ou ont été dégagées récemment appartiennent à une époque beaucoup plus tardive : au

début du XIVe siècle celle de l'église des Dominicains à Guebwiller, aux années 1400 la « Vision de Sainte Catherine de Sienne » dans le même sanctuaire; précédant de peu l'année 1500 les peintures très dégradées d'Urbain Huter au cloître des Dominicains à Colmar.

La peinture commence véritablement en Alsace avec les vitraux et les manuscrits enluminés.

VITRAUX

La pièce la plus vénérable, la plus saisissante aussi, est un fragment de vitrail provenant de l'église abbatiale Saint-Pierre et Saint-Paul à Wissembourg. Les dates de construction des parties romanes de ce sanctuaire, bâti entre 1030 et 1070, permettent de dater également le vitrail. De ce fait il est, après quelques débris d'un petit vitrail trouvés à Lorsch en Hesse, la figure la plus ancienne qui soit connue de l'art du verrier.

Il est assez étonnant que cet art, fragile entre tous, ait si bien bravé les outrages des siècles et la folie destructrice des guerres et des fanatismes religieux et sociaux. Quand on songe que la Réforme a détruit une quarantaine d'autels de la Cathédrale de Strasbourg, que les révolutionnaires de 1793 y ont mis en pièces quelque 300 sculptures, il est stupéfiant que, malgré le bombardement de 1870, qui incendia la toiture de la Cathédrale, on y compte encore 71 verrières, comprenant 192 grandes figures, plus de 80 médaillons et environ 300 panneaux historiés !

Et en dehors de ce gigantesque livre d'images de verre, il existe des suites importantes de vitraux aux églises Saint-Guillaume et Saint-Thomas à Strasbourg, à Mulhouse, à Colmar, à Saverne, à Sélestat, à Walbourg, à Niederhaslach, à Rosenwiller, à Westhoffen, à Thann, à Kaysersberg, à Vieux-Thann, à Lautenbach, etc. Sans compter les épaves d'autres sanctuaires recueillies dans les musées alsaciens ou autres.

C'est l'architecture gothique qui est à l'origine de cette magnifique floraison de l'art du vitrail. En inventant un système de piliers, de nefs latérales, de puissants arcboutants sur lesquels est transférée la charge de la maçonnerie, elle créait de vastes espaces libres. La mosaïque lumineuse qui les couvre devient un élément essentiel, souvent presque primordial, du mystère des cathédrales et de leur ambiance de rêve.

La majeure partie des vitraux alsaciens appartient à l'époque gothique, donc aux

XIIIe, XIVe, XVe et au début du XVIe siècles. Après cette époque la passion créatrice est arrêtée par la Réforme, toujours restée quelque peu marquée par les antécédents iconoclastes de ses débuts. Dorénavant c'est à de petits panneaux aux armoiries des corporations de métier et de familles patriciennes que se réduit pour longtemps l'art du verrier, à l'exception d'une tentative isolée de rénovation, au XVIIIe siècle, par un... marchand de pains d'épices de Strasbourg, Jean Adolphe DANNECKER (1700 à 1776). Ce qui sera créé au siècle suivant marque le déclin général de cet art qui, abandonnant le principe de la mosaïque transparente, tente de transposer sur le verre l'esthétique du tableau de chevalet. Ce n'est que de notre temps qu'on s'est ressouvenu des règles de l'art du vitrail, ce qui nous a valu certaines œuvres qui ne sont pas indignes d'un glorieux passé.

ENLUMINURES

Le nombre des manuscrits enluminés alsaciens qui nous sont connus, est infiniment moins riche. Encore la pièce maîtresse, le célèbre « Hortus deliciarum » d'Herrade de Landsberg, a-t-elle été détruite dans l'incendie de la Bibliothèque à la suite du bombardement de Strasbourg assiégé en 1870.

Le plus ancien est le « Codex Guta-Sintram ». Achevé en 1154, de dimensions moins considérables que l'« Hortus », il subsiste 163 feuillets de parchemin, alors que l'œuvre inspirée par Herrade en comptait 336. Ce joyau est pratiquement inconnu du public, même amateur d'art, alors que la destruction de l'« Hortus » et une récente réédition a perpétué le souvenir du chef-d'œuvre disparu. Ce n'est qu'en 1930 que le Codex Guta-Sintram a été publié pour la première fois par une savante analyse iconographique de l'Abbé Joseph Walter, qui, à vrai dire, nous laisse sur notre faim quant à l'appréciation artistique.

Le titre du « Codex » rappelle les noms de ses auteurs : GUTA, moniale augustine du couvent de Schwarzenthann, qui a calligraphié le texte, et le peintre des enluminures, SINTRAM, bénédictin du couvent de Marbach (qu'il ne faut pas confondre avec la célèbre et puissante abbaye de Murbach). L'un et l'autre de ces couvents de Haute-Alsace ont aujourd'hui disparu. Le précieux manuscrit est conservé à la Bibliothèque du Grand Séminaire de Strasbourg.

L'« Hortus deliciarum » (jardin des délices) est l'œuvre d'Herrade de Landsberg, abbesse du couvent de Hohenbourg, l'actuel Sainte-Odile, qui occupa le siège abbatial de 1167 à 1195. On admet que ce travail de longue haleine, composé à l'intention d'un couvent de filles nobles et qui constitue une espèce de somme théologique et pratique, a pu être préparé par l'Abbesse Relindis, qui a précédé Herrade et qui figure sur la miniature représentant symboliquement la fondation

du monastère de Sainte-Odile. Mais on ignore quel est l'auteur de la très copieuse illustration. On a relevé les affinités de son style avec les vitraux de la même époque à la Cathédrale de Strasbourg, et en premier lieu ceux des rosaces du transept méridional. Mais il serait téméraire d'en conclure que les enluminures de l'« Hortus » soient sorties du même atelier. Il peut fort bien s'agir d'un style commun à l'époque, comme on aura l'occasion de le noter, trois siècles plus tard, au sujet de Martin Schongauer, dont se sont inspirés de nombreux peintres, graveurs et verriers. Quoi qu'il en soit, l'« Hortus deliciarum » restera lié au nom de son inspiratrice, Herrade de Landsberg.

Ce qui par contre est certain et frappant, c'est la très forte différence de style du « Codex Guta-Sintram » et de l'« Hortus », que ne sépare qu'un quart de siècle.

Les miniatures de l'« Hortus », dans la mesure où l'on peut les juger d'après les calques qui en ont été publiés par Engelhardt en 1818 et ensuite par Straub et Keller entre 1879 et 1899, se distinguaient par un style élégant certes, mais assez tributaire encore des conventions iconographiques byzantines. Cependant cette convention qui affecte surtout les personnages saints, le Christ, la Vierge, les Apôtres, les Anges, est compensée par une observation plus directe quand, sous un prétexte biblique ou symbolique, le dessinateur sait rendre avec vérité des personnages de la vie quotidienne. Au-delà du charme artistique de ces scènes, elles constituent de précieux documents pour l'histoire des métiers, des costumes et des armes de ce temps.

Pour être complet, n'oublions pas de faire des réserves encore plus expresses quant aux couleurs des copies qui ont été publiées. Elles portent nettement la marque du temps où ont été faits les relevés, c'est-à-dire le XIXe siècle, et manifestement le copiste était formé par la tradition de la peinture à l'huile. La tonalité des miniatures médiévales est autre : nettement plus froide, plus acide — comme un fruit qui ne serait pas encore parvenu à la maturité.

Le « Codex Guta-Sintram » se place, à bien des égards, à l'opposé de l'« Hortus ». La sveltesse élégante des corps et des vêtements, qui correspond à l'esthétique de la poésie courtoise, n'a pas sa place dans le « Codex ». La détermination de Sintram est plus rude. Les personnages sont hiératiques, puissants. L'artiste ne recule pas devant les déformations, mais c'est en faveur d'une expression plus forte. Un style ornemental aux résonances légèrement barbares domine la composition rigoureuse, dans laquelle s'inscrivent puissamment des entrelacs de corps humains, de formes animales et végétales, parfois de monstres. En forçant un peu notre pensée, nous dirons que ce langage quasi-expressionniste est plus près de notre sensibilité actuelle que l'élégant académisme de l'« Hortus ».

D'où vient à Sintram ce style ? On a parlé de Hirsau et de Zwiefalten. Il nous paraît nettement plus nordique, plus précisément irlandais. Comment ne pas penser aux fameux manuscrits du couvent de Saint-Gall, fondé par le moine irlandais dont il porte le nom ? N'oublions pas que ce sont d'autres moines irlandais qui ont eu une large part dans la christianisation dans les Vosges et sur les deux rives du Rhin supérieur. Pourquoi ne pas admettre que, dans tel monastère d'Alsace, vivaient encore au XIe siècle des moines irlandais ou du moins qu'on y conservait des enluminures remontant à des temps plus anciens et qui servaient encore de modèles ?

Mentionnons encore un manuscrit de caractère profane, conservé à la Bibliothèque d'État de Munich, qui reproduit le texte du poème de Gotfrit de Strasbourg « Tristan et Iseut ». Datant des années 1240, ses miniatures sont nettement influencées par les chefs-d'œuvre de la sculpture qui ornent le Pilier des Anges et le portail sud du transept de la Cathédrale.

LES PREMIERS PANNEAUX PEINTS

Les documents d'archives nous prouvent qu'il existait en Alsace, dès le XIVe siècle, une école d'artistes qui se consacraient à la peinture de retables et bientôt aussi de tableaux de chevalet, images de dévotion ou portraits peints. Certains de ces peintres travaillaient à l'étranger : ainsi Nicolas WURMSER de Strasbourg à Prague pour l'Empereur Charles IV ; Hans HERTSNABEL de Haguenau dans l'Avignon des Papes ; HAENSELIN ou HINCELIN est enlumineur aux cours de Bourgogne et de France ; enfin un autre HAENSELIN, de Strasbourg, travaille dans les villes de la « Hanse », Hambourg et Lubeck, et serait même, selon certains, identique avec le fameux « Meister Franke », créateur puissant de scènes « presque expressionnistes » (Marcel Brion). En Alsace même, on ne connaît aucune de leurs œuvres. Mais progressivement l'attention des historiens d'art se porte sur cette époque, et les découvertes récentes se multiplient. On sait maintenant que l'histoire de la peinture en Alsace ne commence pas avec Schongauer.

Le plus ancien panneau peint qui soit conservé en Alsace est le « Calvaire » du Musée Unterlinden. Étant donné que cette œuvre peinte sur toile, marouflée sur panneau de bois, provenant de l'église Saint-Martin de Colmar, mais due à un peintre anonyme, paraît très isolée à son époque, elle a provoqué de nombreuses controverses. Elle a été attribuée tantôt à l'École de Bohême, tantôt à celle de Cologne, enfin à l'école alsacienne et là encore par les uns à Strasbourg, par les autres à Colmar. Le fait est que, se plaçant entre 1360 et 1380, elle constitue un exemple typique de ce style international du XIVe siècle, où se croisent et

s'amalgament les tendances les plus diverses, bourguignonnes, germaniques et même italiennes.

XVe SIÈCLE

C'est presque un demi-siècle plus tard, vers 1410 ou 1420, qu'apparaît à Strasbourg un autre peintre anonyme — du moins jusqu'au moment où une étude plus approfondie de cette époque de la peinture alsacienne arrivera à des conclusions plus précises. Il s'agit de deux grands panneaux représentant « l'éducation de la Vierge » et « le doute de Joseph ». Provenant du couvent Saint-Marc à Strasbourg, appartenant aux Hospices Civils, ils pourraient bien, comme le suppose Hans Haug, avoir fait partie d'un des retables de la Cathédrale, que des mains pieuses ont mis à l'abri de la vague iconoclaste des débuts de la Réforme. Ce n'est qu'une présomption, qui pourrait également valoir pour l'œuvre maîtresse de Conrad Witz, dont il sera question plus loin, ainsi que des panneaux de bois sculpté de l'église Saint-Pierre-le-Vieux. Car il est tout de même probable que les autels de la Cathédrale étaient l'œuvre d'artistes de haute valeur.

Les deux panneaux — qui sont certainement de la même main que le fameux « Jardin du Paradis » du Musée Staedel à Francfort — sont attribués par certains auteurs à Hans Tieffenthal, artiste de grand renom qui, ayant travaillé à Sélestat, à Bâle et à la cour de Bourgogne, demeura à Strasbourg de 1433 à 1448 et y faisait partie du Grand Conseil de la ville libre.

Ces compositions pleines de charme inaugurent un courant qu'on pourrait dire spécifiquement alsacien, par le mélange d'observation réaliste et de douce intimité, que l'on retrouve chez le Suisse Conrad Witz et dont l'aboutissement sera l'univers poétique d'un Martin Schongauer.

Cette remarque demande une explication, qui anticipera sur la chronologie de notre exposé.

CONSTANTES DE L'ART ALSACIEN

Au delà des influences, inévitables, venant du dehors, toute l'histoire de l'art en Alsace nous montre un caractère typique. L'exemple le plus célèbre est celui des sculptures du transept et du portail méridionaux de la Cathédrale de Strasbourg, où l'austérité du premier style gothique venant de Chartres est transformée, transcendée par des éléments nouveaux, qu'on a pu appeler romantiques. De même, une analyse pénétrante de Lilli Fischel a noté, pour la peinture alsacienne

du XVe siècle, un amalgame paradoxal d'éléments opposés. L'un des éléments qui lui paraît le plus caractéristique est un goût très vif pour la couleur, qui n'a pas son équivalent dans les centres artistiques voisins de Cologne d'une part et, de l'autre, du Lac de Constance et de Souabe. Un autre est le souci d'harmonie. La passion germanique pour l'expression la plus intense est tempérée, en Alsace, par la perfection de la forme. Cette préoccupation de perfection et d'harmonie, toujours menacée de tomber dans l'esthétisme, est périodiquement combattue et compensée par un apport de réalisme, voire de naturalisme allant jusqu'à la brutalité. A certains moments, se réalise l'équilibre ou du moins la compensation des éléments contradictoires. Ce seront alors les points culminants, qui portent les noms de Martin Schongauer, aboutissement de la lignée poétique, et de Hans Baldung, l'indomptable, le mystérieux Baldung, dont la violence foncière est domestiquée par la perfection plastique; enfin à plusieurs siècles de distance Gustave Doré par ses meilleures planches.

HANS HIRTZ ET ISENMANN

La tendance violente, nourrie par les exemples venus des Pays-Bas, est représentée par le Strasbourgeois Hans Hirtz (mort vers 1463) et le Colmarien Gaspard Isenmann (1410-1485). Isenmann et Hirtz sont des partisans, on pourrait dire des doctrinaires de ce modernisme naturaliste, qui cherche l'expression la plus forte, allant jusqu'à la caricature. Chez eux, et chez Hirtz plus encore que chez Isenmann, toute douceur, toute harmonie paraissent proscrites : les contours sont précis, durs; les mouvements anguleux, violents; les couleurs crues, lourdes, sans raffinement; la composition enchevêtrée, touffue à l'extrême, surchargée à en éclater. Il faut croire que cette vision naturaliste « d'un vérisme un peu hirsute » (V. Beyer) correspond, aussi bien que la douceur poétique, à une des constantes de l'âme alsacienne. Le fait est qu'elle a connu un grand succès et inspiré d'assez nombreux artistes, tant sculpteurs que peintres alsaciens. Parmi ces derniers, l'auteur des dix panneaux de la Passion provenant du couvent Sainte-Madeleine, actuellement conservés à l'église catholique de Saint-Pierre-le-Vieux, et qui est peut-être Henri Lützelmann (vers 1485).

Strasbourg ne possède plus aucune peinture de Hans Hirtz, qui était considéré comme le peintre le plus considérable de son temps. Des grandes fresques dont il avait décoré l'église Saint-Pierre-le-Jeune, il n'existe qu'une copie, gravée quelque cent cinquante ans après leur achèvement par le Strasbourgeois Hilaire Dietterlin (1621). L'œuvre maîtresse de Hirtz est le monumental cycle de la Passion, comportant sept grands panneaux, dont cinq sont conservés au Musée de Karlsruhe, et qui de ce fait est connu comme travail du « Maître de la Passion de Karlsruhe ». L'attribution à Hans Hirtz est due à la convaincante analyse de

L. Fischel; elle prend d'autant plus de poids que, dans le « Portement de la croix » figure une vue très exacte de l'église Saint-Thomas de Strasbourg, à laquelle était destiné à l'origine ce retable et dont Hirtz était le paroissien.

La Passion du Christ aura été un des thèmes favoris de la fin du Moyen Age, alors qu'à l'apogée gothique sculptures et peintures représentaient le Seigneur, la Vierge et les Saints « en majesté », en tant que figures symboliques, surhumaines. Le courant réaliste qui domine le quinzième siècle se complaît dans le récit anecdotique des scènes de l'Évangile. La sérénité des personnages divins a fait place, surtout dans les pays germaniques, parfois à la volupté mystique de la souffrance (voyez Grünewald), mais plus fréquemment encore au goût morbide de la violence et de la cruauté. On imagine que le brutal réalisme qui fait appel aux mauvais instincts de la foule a dû être celui des Jeux de la Passion qui se déroulaient sur les parvis des cathédrales. Si ses décorations murales ont disparu et que ses grandes peintures de retables sont conservés à l'étranger, Hirtz a fourni de nombreux cartons pour vitraux, en premier lieu à l'église de Walbourg, dans la « Forêt Sainte » de Haguenau, ensuite pour Saint-Guillaume à Strasbourg. On y retrouve ses visages de brutes, ses compositions surchargées. Pourtant est-ce le sortilège des couleurs filtrées par la lumière qui atténue son dur réalisme ? Dans certains personnages on voit une douceur à laquelle ne nous avait pas habitués le cycle de la Passion. On sait que, pour l'exécution de vitraux, Hirtz était l'associé d'un des plus éminents verriers de son temps, Pierre d'Andlau. Faut-il attribuer une certaine noblesse, nouvelle dans l'œuvre de Hirtz, à l'influence de ce maître ? Il est pourtant peu croyable qu'un artiste de sa réputation ait accepté de n'être qu'un simple collaborateur, contrôlé par un confrère qui semble avoir été du même âge. Nous y reviendrons quand nous parlerons de Pierre Hemmel d'Andlau.

CONRAD WITZ

Conrad Witz n'est pas Alsacien. Né à Rottweil en Souabe, vers 1400, il a passé la majeure partie de sa vie à Bâle, qui possède une partie de ses œuvres les plus importantes. Comment le très beau tableau qui représente les saintes Catherine et Madeleine assises dans un cloître, reproduisant celui de la cathédrale de Bâle, est-il venu à Strasbourg ? Découvert dans un presbytère catholique des environs de Saverne, il fut acquis par le Chanoine Straub, grand amateur d'art. (C'est à lui qu'on doit la publication d'une édition de l'« Hortus deliciarum » de 1879 à 1899.) En 1889 il légua le tableau de Conrad Witz au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Voilà tout ce que nous savons de précis. Nous ignorons d'autre part si Witz a séjourné et travaillé en Alsace. Alors les supputations des spécialistes vont bon train. Hans Haug, constatant que « iconographiquement et aussi par

ses mesures, le panneau ne semble pas avoir fait partie du même retable que les deux volets un peu plus étroits de Bâle et de Nuremberg (« Rencontre de Joachim et d'Anna sous la Porte dorée » et « Annonciation »), il pourrait bien avoir été un panneau isolé, un retable sans volets ». Au contraire, P.-L. Ganz, dans sa biographie de Witz parue en 1947, est assez affirmatif : le panneau strasbourgeois serait un volet extérieur du « Marienaltar » de 1440-1443, dont un volet se trouve au « Germanisches Museum » de Nuremberg et un autre à Bâle. Cependant les dimensions des trois panneaux divergent de quelque 3 cm en hauteur, 10 à 11 cm en largeur, ce dernier chiffre étant considérable. En outre les deux autres tableaux ont des thèmes mariaux, mais non celui de Strasbourg.

Dans l'incertitude où nous sommes donc sur l'origine et la destination de cet authentique chef-d'œuvre, pourquoi ne pas risquer une supposition ? Nous savons que bien des œuvres d'art ont été mises à l'abri de la chasse aux images sacrées entreprise par le protestantisme dans sa période la plus virulente. Nous avons fait mention de la quarantaine d'autels de la Cathédrale qui ont été démontés à cette époque-là. Cela s'est passé ainsi pour les quatre panneaux sculptés et les tableaux, que détient actuellement l'église Saint-Pierre-le-Vieux, et peut-être pour les deux panneaux de 1410-1420, abrités au couvent Saint-Marc. De quelle autre manière un chef-d'œuvre de cette classe aurait-il appartenu à une humble cure de campagne ?

LE MAITRE E.S.

Si nous connaissons de nom et de réputation, avérés par des documents anciens, un grand nombre de peintres et de sculpteurs du XVe siècle, mais non leurs œuvres, le cas d'un grand graveur est exactement inverse. Du Maître E.S. des centaines de gravures portent les initiales, mais nous ignorons presque tout de sa vie et jusqu'à son nom. Si, en qualité artistique, un Schongauer lui est supérieur, c'est E.S. qui a laissé à la postérité l'œuvre le plus abondant (quelque 317 gravures certaines) et le plus varié, portant sur tous les domaines, religieux autant que profane, en perpétuelle évolution du style et des moyens d'expression.

E.S. : Partant des initiales, de nombreux spécialistes ont en vain cherché à trouver un nom à l'anonyme; p.e. « E. de Strasbourg ». Ce qui paraît certain c'est d'abord que E.S. a eu une formation d'orfèvre; la comparaison avec ses contemporains et ses successeurs démontre la différence de conception de l'orfèvre et celle du peintre. Ensuite, nous connaissons des dates : certaines de ses gravures portent le millésime de 1466 ou 1467; d'après leur style le plus évolué, elles appartiennent à la fin de sa vie. Ces dates permettent de conclure que E.S. a été le cadet d'un autre graveur important et anonyme de la première moitié du XVe siècle, le « Maître des cartes à jouer ». De savantes exégèses philologiques et sémantiques

des textes figurant sur certaines gravures arrivent à la conclusion, assez imprécise, que le Maître appartient à la Haute-Alsace, mais peut-être aussi à Strasbourg...

Voilà donc bien des incertitudes. Ce qui en revanche est évident est son affinité avec l'art strasbourgeois, de Hans Hirtz par exemple, et l'énorme influence qu'a eue ce graveur, même au-delà du temps de sa vie, sur les autres artistes alsaciens, qu'il s'agisse de graveurs, de peintres ou de verriers.

LE MYSTÈRE DE PIERRE D'ANDLAU

Ce qui nous ramène à un nom déjà cité, Pierre Hemmel d'Andlau. Figurant dans les documents anciens comme « Pierre d'Andlau », il semble pourtant qu'il n'a pas appartenu à l'illustre famille de la noblesse alsacienne, dont l'origine remonte jusqu'au père de Sainte Odile, le Duc Eticho. Dès la découverte, en 1929, de documents mentionnant des vitraux pour l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Obernai commandés en 1474 à un « maître Pierre le verrier », le flair de Hans Haug établissait un rapport de ce Pierre avec un « verrier d'Andlau » qui, en 1485, avait posé les vitraux de la chapelle des Bonnes Gens à Obernai et, intuition extraordinaire, relevait dans les vitraux placés aujourd'hui dans l'église néo-gothique d'Obernai, une ressemblance avec ceux du chœur de Walbourg, de Vieux Thann et des scènes de la vie de Sainte-Catherine à l'église Saint-Guillaume. Il n'est pas possible de rapporter ici en détail les recherches relevant presque d'enquêtes de détectives qui furent déclenchées par cette suggestion. Le mystère de cet artiste issu brusquement du néant passionna les savants. Il y avait, disséminés à travers l'Alsace, mais également loin de notre province, au Wurtemberg, en Bade, à Ulm, à Francfort, à Constance, à Munich, à Nuremberg, à Innsbruck, des vitraux qui semblaient marqués de la même griffe. C'est finalement autour de Pierre d'Andlau, dont la personnalité se précisait peu à peu, que se cristallisait une école entière d'excellents artistes du verre, dont il apparaissait impossible de définir les apports respectifs, et qui furent l'objet d'innombrables tentatives d'attributions et d'hypothèses. Grammatici certant...

Disons-le crûment : la réputation de Pierre d'Andlau a été telle — des réclamations concernant des retards subis par la livraison de verrières commandées qui ont été retrouvées dans les archives en font foi — qu'il avait dû installer une sorte de petite usine, tout comme le fera Martin Schongauer. Dans cet atelier travaillaient sous contrôle du maître, même des peintres réputés comme Hans Hirtz. Le fait est que certains vitraux de Saint-Guillaume et de Walbourg ont été exécutés sur des cartons identiques, généralement attribués non point à Maître Pierre, mais à Hans Hirtz. C'est ainsi que la scène représentant le Christ descendu aux limbes, est presque identique dans les deux églises; en outre, un vitrail très endommagé,

sauvé de l'église Sainte-Madeleine à Strasbourg, en diffère fort peu. Or il est généralement admis aujourd'hui que l'important cycle de Sainte-Madeleine était presque tout entier de la main de Pierre d'Andlau en personne. En réalité, les artistes de ce temps prenaient leur bien où ils le trouvaient. L'origine commune de la composition en question est une gravure bien connue de Schongauer (catalogue Bartsch nº 19).

Il est donc un peu oiseux de faire état de la qualité plus ou moins bonne de tel vitrail pour essayer d'en attribuer la paternité à l'un ou l'autre des collaborateurs de Pierre d'Andlau. A titre de curiosité, mentionnons que la passion du jeu d'attributions a incité certains spécialistes à ranger parmi les collaborateurs possibles de Pierre d'Andlau, un très grand nom : Mathis Nithart, c'est-à-dire « Grünewald » en personne. Sans trace de preuve, bien entendu.

La suite de verrières qui, en Alsace, reflétait de la manière la plus éclatante le style personnel créé par Pierre Hemmel, se trouvait à l'église Sainte-Madeleine à Strasbourg. Elle a été presque entièrement anéantie en 1904 par l'incendie de l'église et de l'orphelinat voisin. Quelques fragments seulement ont pu être reconstitués par un patient jeu de puzzle, mais de bonnes copies avaient été faites d'autres détails.

Ce qui caractérise le style évolué de Pierre d'Andlau et qui le fait dépasser ses prédécesseurs est l'ampleur de la composition, l'intensité du coloris, la vision plastique des figures, la richesse des fleurs et plantes couvrant le sol, la somptuosité des fonds damassés, vus en perspective, les dais exubérants d'architectures flamboyantes aux branches entrelacées, dont on retrouvera le souvenir le plus étonnant dans la fantastique architecture du Concert des Anges de Grünewald.

Parmi les collaborateurs successifs de Pierre Hemmel il y a eu outre ceux déjà mentionnés, deux véritables maîtres eux-mêmes, Thiebaut de Lixheim, près Phalsbourg, et le Strasbourgeois Valentin Bousch. Ils ont orné le transept de la Cathédrale de Metz de très vastes et belles verrières. Dans celles de Thiébaut, le style gothique flamboyant de leur maître est développé jusqu'à ses extrêmes limites, tandis que dans le cadre architectural de celles de Bousch apparaît le style Renaissance et, dans les figures, l'influence de Hans Baldung.

MARTIN SCHONGAUER ET SON ATELIER

Suivant l'ordre chronologique, Martin Schongauer (vers 1450-1491) ne se range qu'après des peintres qui représentent une tendance plus « moderne ». En effet, les champions du nouveau réalisme, Isenmann et Hans Hirtz, étaient ses aînés

d'au moins une trentaine d'années. Comparé à eux, Schongauer est dans la même situation que, dans l'évolution de l'art italien Fra Angelico da Fiesole. Le doux maître du couvent San Marco de Florence était très exactement le contemporain de Pisanello, de Castagno et de Paolo Uccello. Tandis qu'eux se passionnaient pour les nouvelles découvertes de la perspective, de l'anatomie, de la proportion, de la vérité psychologique des expressions, lui poursuivait inlassablement son rêve angélique. On ne voudrait pas pousser trop loin la comparaison. Rien ne permet d'affirmer que Martin Schongauer ait mené une vie monacale. Mais, tout comme l'Angelico, il se soucie moins d'expériences nouvelles que de parvenir à la perfection dans la tradition.

Né vers 1450 à Colmar, Martin est le troisième fils de Gaspard Schongauer, un orfèvre originaire d'Augsbourg, établi à Colmar et devenu membre du Conseil de la Ville. Les deux fils aînés seront orfèvres comme le père, le quatrième peintre, qui, après la mort de Martin, dirigera son atelier colmarien. Il est certain que le jeune peintre a, lui également, été initié au métier d'orfèvre. Mais il visait plus haut. Un séjour aux Pays-Bas lui fait faire la connaissance décisive non point de la personne de Roger van der Weyden, mort dès 1464, mais de sa peinture, dont la grâce sans mièvrerie sera la marque de son propre art.

Ce sont ses gravures qui lui vaudront rapidement une renommée mondiale. Non seulement les pays rhénans et nordiques, mais encore l'Espagne et l'Italie les copiaient et voyaient dans leur perfection un idéal à atteindre; on sait que le jeune Michel Ange alla jusqu'à peindre un tableau d'après la « Tentation » du maître colmarien, rencontre surprenante s'il en fut. Sans apporter d'innovations techniques fondamentales, le métier de ces planches est d'une richesse de ressources qui les placent hors de pair. Dürer lui-même, qui a d'ailleurs été élève de l'atelier Schongauer, peu après la mort du jeune maître, pourra faire autre chose, son altier génie volera plus haut quant à l'inspiration; au point de vue graphique il ne fera pas mieux.

Très tôt Schongauer, en tant que peintre, sera débordé de commandes, au point qu'il lui faudra ouvrir un atelier dont il se contentera souvent de surveiller le travail. C'est ce qui explique une différence assez sensible dans la qualité des nombreux panneaux de retables qui portent son nom. Ceci d'autant plus que certains d'entre eux ont subi d'outrageuses restaurations.

Cependant la « Vierge au Buisson de Roses » de la collégiale de Saint-Martin à Colmar reste un admirable morceau de peinture. Il en est de même de certains tableautins éparpillés dans les grands musées de Berlin, de Vienne et d'ailleurs; dans ces formats minuscules apparaît avec bonheur l'amour du détail qui est l'apanage du graveur.

Pour juger équitablement la personnalité de Schongauer, il faut donc s'en tenir surtout à ses gravures, dont 116 sont encore connues. Ici, plus nettement que dans les grands travaux de son atelier, se manifeste son âme poétique, certes sensible à la réalité, qu'il sait représenter avec une minutie d'enlumineur ou d'orfèvre, mais qui pour lui n'est qu'un moyen d'exprimer plus intensément son sentiment et non point une occasion de rechercher des effets. Le lyrisme est son domaine, à telle enseigne que, quand le sujet — dans les scènes de la Passion du Christ par exemple — lui impose la violence, on le sent mal à l'aise. Même là il évite les outrances d'un Isenmann ou d'un Hirtz. Dans le « Portement de la croix » c'est un sentiment de pitié et non d'horreur qui l'emporte. Quant au « Tourment de Saint-Antoine » (car aussi peu que chez Grünewald il ne saurait s'agir d'une « tentation »), il suffit de confronter la gravure avec ce chef-d'œuvre de l'épouvante qu'est le même sujet traité sur le Retable d'Issenheim, pour constater que la gracieuse arabesque de la planche la rend plus divertissante que terrible.

L'ÉCOLE DE SCHONGAUER

On a pris l'habitude de parler de « l'École de Schongauer ». Le terme prête à confusion. A notre avis, il convient de distinguer. Il y a d'abord l'« atelier », dirigé et contrôlé par le maître, qui participe personnellement aux travaux des compagnons, d'abord en ce qui concerne le plan d'ensemble, la composition de ces panneaux, parfois aussi à l'exécution de tel ou tel détail auquel il attache une importance particulière.

Il y a ensuite l'« école » au sens le plus large, autant dire l'influence artistique qu'il a exercée. Qu'on nous permette l'expression, ce terme est une sorte de fourre-tout où les spécialistes classent les nombreux tableaux d'autels, séries entières ou panneaux isolés, où est visible le style de Schongauer, surtout tel qu'il l'a établi dans ses gravures. Car le recueil de ses gravures, répandues partout de son vivant, a établi un répertoire de formes, de visages, de composition, un véritable langage, qui le distingue nettement de ses prédécesseurs... et de ceux qui viennent après lui.

Il existe, sans compter des pièces isolées, quatre cycles de tableaux d'autel où le travail au moins partiel de Schongauer et de son atelier paraît certain. Les trois premiers figurent au Musée Unterlinden de Colmar, ce qui facilite la confrontation, le quatrième se trouve actuellement à l'église de Buhl près Guebwiller.

C'est d'abord — si tant est qu'on puisse établir une chronologie — un triptyque provenant du couvent des Antonites à Issenheim, qui a été une pépinière d'œuvres

de haute qualité. Il a été offert au couvent par Hans Erhard Bock von Stauffenberg, bailli de Rouffach, et son épouse née d'Oberkirch. On admet que les volets latéraux sont des œuvres de jeunesse de Martin Schongauer. Mais le panneau central ne l'est certainement pas. Son style nettement flamand nous paraît certain; le modelé est plus accentué que chez Schongauer, l'ensemble accuse une conception plus vigoureuse. Comment cette œuvre remarquable est-elle venue s'insérer dans un ensemble très différent ? — on l'ignore.

Du deuxième des retables en question nous connaissons la date assez exacte. Provenant également du couvent d'Issenheim, il lui a été offert en 1470 ou 1471 par son précepteur Jean d'Orlier (ou, selon la forme latinisée de son nom, d'Orliac, un Savoyard qui avait d'abord été à la tête de la Maison des Antonites de Ferrare). Les deux panneaux à double face qui subsistent comme restes d'un ensemble plus important sont consacrés à la vie de la Vierge. La partie centrale du retable abritait peut-être à l'origine la fameuse Vierge de la collection Spetz, sculpture en bois aujourd'hui au Musée du Louvre.

Infiniment plus volumineux est le maître-autel de l'église des Dominicains de Colmar, qui se situe entre 1471 et 1478. Il comprend vingt-quatre panneaux dont huit à double-face. Dans ces trente-deux scènes la disparité de la qualité est particulièrement frappante, aggravée par la différence de l'état de conservation ou de restauration. Les scènes intérieures représentant la Passion du Christ suivent d'assez près les planches correspondantes gravées par Schongauer. Le retable fermé traite de thèmes variés dont la Vierge Marie est le centre.

Enfin l'église de Buhl abrite le quatrième autel important. C'est un triptyque provenant du couvent de Sainte-Catherine à Colmar, les « Catherinettes ». Il allait être brûlé sur la Place du Marché à Colmar en 1793 et fut sauvé par deux habitants de Buhl, qui l'offrirent à leur église paroissiale.

Jusqu'à une date récente, mal placé, il y était presque invisible. Une exposition temporaire, en 1966 au Musée Unterlinden, a permis de le comparer au maître-autel des Dominicains et d'y déceler, avec quelques similitudes, des différences de style assez considérables. Si une scène comme celle de la « chasse mystique » reprend presque textuellement une composition de l'autel des Dominicains, on peut y noter une facture plus lourde. En revanche, la « Crucifixion » est remarquable et dénote un style qui diverge de l'esthétique de Schongauer. Ce tableau « à grand spectacle » reprend, selon une observation judicieuse de Louis Kubler, la mise en scène des jeux de mystère médiévaux et groupe autour du crucifié tous ceux qui étaient auteurs ou spectateurs du drame, y compris ceux que la « Légende dorée » a ajoutés aux évangiles, tel l'aveugle Longinus, le porte-éponge, les porte-étendards, les pharisiens, la scène étant encadrée par les grandes figures des

patronnes du couvent, saintes Ursule et Catherine. Le style de la composition s'écarte, lui aussi, de Schongauer et semble marquer un retour vers la surcharge expressive d'Isenmann.

Kubler cite, à juste titre, comme auteur possible de la « Crucifixion » le peintre colmarien Urbain HUTER (?-1501) qui a décoré de fresques le cloître du couvent des Dominicains. Ce panneau central se placerait donc assez longtemps après la mort de Schongauer, vers 1500.

La partie la plus curieuse du retable est le revers de cette partie centrale; sa peinture, assez détériorée, représente le Jugement dernier. Parmi les damnés figurent, selon la malicieuse tradition médiévale, les grands de ce monde, un pape, des princes de l'Église, des rois, des clercs, enfin une pauvre moniale déjà à moitié disparue dans les flammes de la géhenne, montrant du doigt sa langue et à qui, non sans humour, le peintre attribue cette plainte : « parce que je n'ai pas su me taire, me voici profondément enfouie dans l'enfer ». (Darum daz ich nit han geswigen, muss ich dief in der helle ligen). Mais, selon Pierre Schmitt, cette scène savoureuse, qui relève en effet d'une facture plus simpliste, serait d'une cinquantaine d'années antérieure à la Crucifixion. Alors on ne comprend plus très bien...

Nous nous sommes étendus un peu longuement sur ce groupe étonnamment riche et varié de peintures parce que, dans tout l'art alsacien, c'est un de ceux qui pose le plus de questions aux historiens. Encore n'avons-nous pas tout dit. C'est ainsi que le Musée d'Unterlinden possède deux panneaux de bonne qualité, provenant de l'ancienne église des Franciscains de Colmar, et qui sont également attribués à Urbain Huter, dont la personnalité commence ainsi à se profiler dans la suite de Martin Schongauer.

TAPISSERIES

La fin du Moyen Age et le passage à la Renaissance a vu, en plusieurs pays occidentaux, un épanouissement spectaculaire de la tapisserie, qui à l'origine était d'importation orientale. Dès la fin du XIVe siècle, dans la tapisserie de l'« Apocalypse » d'Angers l'art de la laine atteint un sommet qui ne sera jamais dépassé. Cent ans plus tard, le nombre de tapisseries s'accroît prodigieusement, surtout dans les Flandres et en France. Les centres les plus actifs sont Paris, Bruxelles, Arras. Rappelons que, en italien, le mot de « tapisserie » se traduit d'une manière générale par « arazzo ». Le début du XVIe siècle voit naître ces autres chefs-d'œuvre que sont les deux séries de tapisseries de la « Licorne », l'un conservé au Musée de Cluny, l'autre au Musée des Cloisters à New York.

Assez curieusement, l'Alsace qui, à la même époque, connaît une profusion créatrice dans les domaines de la peinture, de la sculpture, du vitrail, de l'art du livre, a produit peu de tapisseries. Encore sont-elles presque toutes de dimensions modestes.

Il semble que certains ateliers se trouvaient dans les couvents. Plus nombreux étaient sans doute les lissiers travaillant pour les particuliers et traitant de sujets profanes, scènes de romans courtois, de chasse, ou encore de fantastiques légendes, d'hommes sauvages, de licornes. Le Musée Historique de Bâle entre autres possède de bons spécimens de cet aspect de la tapisserie alsacienne; Strasbourg n'en conserve que quelques fragments.

Les suites relativement les plus importantes qui existent en Alsace sont les deux tentures illustrant la légende des saintes Odile et de sa nièce Attale, qui appartiennent à l'église Saint-Étienne de Strasbourg; ensuite l'histoire de saint Adelphe contée sur une suite conservée à la chapelle Saint-Sébastien de l'église abbatiale de Neuwiller-les-Saverne; enfin des scènes disparates, tant religieuses que profanes, allant de l'Annonciation et la Passion jusqu'aux chasses d'hommes sauvages, de Saint-Jean-les-Saverne. Toutes ces tentures forment d'étroites bandes, qui indiquent leur destination; elles servaient soit d'« antipendia », destinées à décorer le devant des autels, ou de « dorsalia », qui étaient suspendues, les jours de fête, derrière les stalles du chœur. Sans viser plus haut qu'au récit anecdotique et un peu naïf, elles se distinguent par la richesse de l'invention; la végétation, le paysage, l'architecture y jouent un grand rôle. Le copieux usage de phylactères (banderoles de textes explicatifs) est un élément essentiel de la composition et en assure l'unité. Les armoiries de familles nobles alsaciennes, auxquelles appartenaient les donatrices, les Zorn et les Rathsamhausen, qui ornent quelques-unes d'entre-elles permettent de les dater d'une manière assez précise : il s'agit du milieu du XVe siècle.

GRÜNEWALD

Et voici le Retable d'Issenheim, après la Cathédrale de Strasbourg le chef-d'œuvre le plus insigne que possède l'Alsace.

Tout a été dit sur l'œuvre et sur l'auteur de ses panneaux peints, un des géants de la peinture universelle. D'innombrables ouvrages leur ont été consacrés depuis le début de notre siècle et continuent de l'être. Lyriques, dithyrambiques les uns; d'autres pontifiants, scientifiques, doctrinaires, fanatiques, coupeurs de cheveux en quatre. Chacun en Grünewald retrouve et reconnaît ses propres idées et prédilections, chacun tente de faire de lui le répondant de ses théories

artistiques, théologiques, sociologiques, philosophiques, anthroposophiques, littéraires. Il est à la fois « le plus forcené des réalistes, le plus forcené des idéalistes » (G.K. Huysmans). Son chef-d'œuvre, tout imprégné de mysticisme médiéval, respire l'esprit de ce que sera la Contre-Réforme; mais pour d'autres son auteur est le champion de la Réforme et de la Révolution sociale. C'est le rôle que lui attribue Hindemith, qui en a fait un héros d'opéra.

Vraiment, tout a été dit, dans les sens les plus divergents, les plus opposés. Cela prouve combien le peintre et son œuvre capitale restent insaisissables.

Ils le sont d'abord au sens le plus littéral du mot.

L'ÉNIGME GRÜNEWALD

Qui était Grünewald ? D'où venait-il ? Quel était son nom ? Dès 1598, soixante-dix ans après sa mort, le grand connaisseur d'art et collectionneur qu'était l'Empereur Rodolphe II donne ordre aux autorités d'Ensisheim, capitale de ses possessions en Alsace, de rechercher qui était l'auteur du retable d'Issenheim. Car, contrairement à ce qu'on a affirmé, pour vanter sa « découverte » par G.K. Huysmans, à qui on ne contestera pourtant pas le mérite de l'avoir fait connaître à ses lecteurs français, le retable n'avait jamais été oublié. Après Rodolphe II, ce seront le Prince-électeur Maximilien de Bavière, archevêque de Mayence, ensuite en 1674 Frédéric-Guillaume, Grand-électeur de Prusse, qui tenteront vainement d'acquérir le chef-d'œuvre.

Le nom de « Mathias Grünewald » apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'art allemand « Teutsche Akademie », publiée en 1675, par le peintre Joachim von Sandrart, où il alterne avec « Mathaeus von Aschaffenburg ». Pourquoi ce changement de nom ? Simple erreur, affirment aujourd'hui certains spécialistes. Il est tout de même difficile d'admettre que le peintre-historiographe, par ailleurs bien informé, ait inventé un nom de toutes pièces. N'insistons pas. Retenons que ce n'est qu'en 1938 que l'écrivain d'art W.K. Zülch publia des documents d'archives dont il ressort que l'artiste connu de son vivant sous le nom de « Mathaeus (ou Mathis) von Aschaffenburg », peintre officiel du cardinal Albrecht de Brandenburg, archevêque-électeur de Mayence, s'appelait en réalité Mathis NITHART, nom auquel il aurait lui-même ajouté celui de « Gothart ». Pourquoi ? aucune explication convaincante n'est donnée.

Quant au retable d'Issenheim, il passait durant deux siècles pour une œuvre de Dürer ou de Hans Baldung. Le premier, en 1844, le célèbre Jacob Burckhardt le signala comme œuvre de Grünewald; d'autre part, en 1873, Alfred Woltmann rendait la paternité du chef-d'œuvre à « Mathis von Aschaffenburg ». Mais il

faudra encore soixante cinq ans pour établir l'équation Grünewald = Mathaeus von Aschaffenburg = Mathis Gothart Nithart.

Autres incertitudes : Quand est né l'artiste ? Quand a-t-il peint et achevé le retable d'Issenheim ?

Les deux questions sont liées. Si, comme on l'admettait autrefois, Grünewald est né vers 1475, la liste des tableaux pouvant lui être attribués avec certitude, soit en raison de documents, soit parce que marqués par son style si personnel, est cohérente et continue. Mais plus récemment, on a tendance à reporter la date de naissance loin en arrière, vers 1455. Ceci étant admis (ou du moins affirmé avec vigueur) force était de meubler cette vingtaine d'années supplémentaires, et on n'a pas hésité à découvrir coup sur coup tout un lot d'« œuvres de jeunesse de Mathis Nithart », peintures, dessins, gravures. C'est ainsi qu'on fut amené à lui attribuer l'œuvre entier d'un graveur qui était connu sous le nom du « Maître du cabinet d'Amsterdam ». Quant aux tableaux en question, citons-en du moins les meilleurs, ceux qu'il ne paraît pas injurieux d'imputer à un grand artiste : « La Vierge au jardinet » et « l'Homme à la cage » de Strasbourg, « les Amants » de Gotha, le « Saint-Jérôme » de Francfort, etc. A peu près tous sont d'une facture sèche et précise de graveur, diamétralement opposée au style fluide si caractéristique de Grünewald, qui apparaît le même dans ses dessins, à son modelé irréaliste, translucide, parfois phosphorescent, à ses draperies vacillantes comme des flammes. C'est un peu comme si l'on attribuait à Delacroix, comme œuvres de jeunesse, la peinture du classiciste Louis David...

Nous pensons qu'il vaut mieux faire abstraction de ces discussions sur le sexe des anges et s'en tenir à ce qui existe.

Tant pis pour les documents d'archives et les thèses de doctorat; mais n'est-il pas plus raisonnable de conserver le nom, devenu historique à tort ou à raison, de Grünewald ? Tout comme on parle du « Greco », du « Tintoret », de « Sodoma » ou de «Giulio Romano» qui étaient des sobriquets — et non de Theotokopoulos, de Robusti, de Bazzi ou de Giulio Pippi; de Rembrandt et non de Van Rijn. De même peu nous chaut de savoir si le retable d'Issenheim a été peint avant 1512 (H.A. Schmid), de 1510 à 1515 (Haug et autres), de 1512 à 1516 (Zülch) et si Grünewald est resté à Issenheim pendant toute la durée de son exécution, autre sujet de dissertations savantes.

LE RETABLE D'ISSENHEIM

Venons-en au retable. L'ordre des Antonites, remontant au temps de la première croisade, suivait la règle de saint Augustin, dont la majestueuse effigie sculptée

en bois figure au centre du retable, ayant à sa droite saint Antoine et à sa gauche saint Jérôme. Agenouillée à ses pieds, la modeste petite figure du Jean d'Orlier, précepteur du couvent d'Issenheim. L'ordre s'était donné pour tâche de soigner les terribles maladies contagieuses qui périodiquement ravageaient les pays occidentaux, la peste, la lèpre, le mal des ardents et la syphilis qui, à cette époque était devenue particulièrement virulente. C'est en 1298 qu'ils avaient établi un couvent, doublé d'un logis d'étape et d'un hôpital, sur la route qui, par la Bourgogne, reliait le Rhin au Rhône.

L'ordre étant devenu très puissant, c'est surtout sous le préceptorat du Savoyard Jean d'Orlier que l'église conventuelle avait accumulé les œuvres d'art. C'est d'Orlier qui avait commandé à Schongauer l'« Autel de la Vierge », dont nous avons parlé. Il abandonna ses fonctions en 1490 et eut comme successeur un Sicilien, Guido Guersi. D'ailleurs l'ordre était pour une bonne part composé d'Italiens. Guersi, ayant fait agrandir sensiblement l'église, n'hésita pas à déplacer l'autel de Schongauer et à mettre à sa place le retable, beaucoup plus important, qu'il avait commandé à Grünewald. Endommagé à plusieurs reprises par les tourments guerriers, le couvent en déclin fut définitivement dissous en 1793. A ce moment, du moins les grandes sculptures de l'autel et la totalité des panneaux peints ont pu être sauvés, alors que le très important décor en bois sculpté fut mis en pièces.

Le propos de ce livre ne saurait être d'analyser les sources théologiques ou mystiques qui ont inspiré le retable. Il paraît certain que le programme iconographique de l'ensemble a été établi par les dirigeants de la Préceptorerie de l'ordre qui étaient des hommes savants, de formation à la fois théologique et médicale

Les années où se place la création du retable sont marquées par des troubles de tout ordre. Dévasté par les guerres perpétuelles, le pays est à feu et à sang. Les valeurs anciennes sont contestées, l'Église subit de rudes assauts de toute part. Le mysticisme médiéval avait compté en Alsace même de remarquables représentants, en tête le grand Tauler et le curieux Ruhlmann Merswin. Il est maintenant battu en brèche par l'humanisme naissant. L'invention de l'imprimerie, dans laquelle l'Alsace peut revendiquer un rôle capital, rend plus accessibles les œuvres de l'esprit et renforce la propension à la critique. L'Église tente de réagir contre les menaces de décomposition interne comme contre les menaces extérieures par un retour aux sources, à l'Évangile, mais aussi aux grands courants mystiques. C'est un ouvrage reflétant cette tendance, allant presque jusqu'à ses limites possibles, qui jouera un rôle important dans l'inspiration de Grünewald.

Il s'agit des « Revelationes » de sainte Brigitte de Suède, qui vivait au XIVe siècle et dont les visions venaient d'être imprimées, en 1492 à Lubeck et, en version

allemande, à Nuremberg en 1502. Il est hors de doute que Grünewald et ses mécènes religieux connaissaient parfaitement ce livre, dont on peut relever de nombreuses transpositions quasi textuelles dans les scènes du retable; les visions morbides de Brigitte ont servi, jusque dans les détails, pour la « Crucifixion » et la « Mise au tombeau »; son complexe symbolisme marial a dicté les inventions mystérieuses de la « Vierge aux Anges ».

Le retable est un polyptyque, dont les volets sur trois rangs s'ouvraient ou se fermaient selon les exigences liturgiques. Le fond de l'autel est occupé par des sculptures dont nous n'avons pas à parler ici; elles ne sont d'ailleurs pas de la main de Grünewald.

Les panneaux peints sont au nombre de huit, les deux scènes principales occupant chacune une surface égale au double des volets latéraux. En outre, une prédelle basse accompagne la première scène peinte sur toute sa longueur. Le retable étant fermé, on aperçoit la Crucifixion. C'est un choc terrible. Sur un ciel noir, devant un paysage désolé, à l'horizon bas, apparaît dans une lumière blafarde un Christ gigantesque, tordu dans les spasmes de l'agonie, sous le poids duquel la poutre transversale de la croix en bois brut se bande comme un arc. Le corps aux tonalités d'un brun verdâtre est couvert de plaies et d'échardes; le visage est bouffi, la bouche entr'ouverte par l'asphyxie, les mains crispées de douleur ressemblent à des griffes; les reins sont couverts d'une loque déchirée et maculée de sang; les pieds, énormes, sont tordus « comme une porte qui tourne sur ses gonds » (Ste-Brigitte).

Jamais, même dans le « Christ mort » de Holbein, l'art n'a osé montrer ainsi l'abomination de la chair suppliciée. A la droite du crucifié, la Vierge, d'une pâleur de cire, yeux clos, toute vêtue de blanc comme une moniale, défaille dans les bras de l'Apôtre Jean, jeune et frêle lui aussi. Entre ce groupe et le Christ, minuscule, presque informe dans ses draperies d'un rose malsain, une Marie-Madeleine dont les mains se tordent dans un geste éperdu de vaine supplication, incarnation du désespoir.

Mais là s'arrête la description du drame du Golgotha. Ce n'est pas un récit de la crucifixion que l'artiste veut offrir à notre méditation, mais une vision symbolique du suprême sacrifice.

Toute la droite de la composition est occupée par la puissante, presque brutale effigie de Jean le Baptiste. Issu de sa tombe, il représente la prédiction de la loi ancienne et vient témoigner pour la prophétie réalisée par le sacrifice de celui qui est plus grand que lui :

« Illum opportet crescere, me autem minui ». Il faut que lui grandisse et que je diminue. A ses pieds, l'agneau pascal; un calice recueille le sang qui jaillit de sa gorge ouverte.

Au bas de cette scène accumulant les souffrances violentes, la prédelle montre la Mise au Tombeau. Dans la douce lumière du soir, les couleurs se sont assourdies, les volumes des corps atténués. Le sacrifice est consommé. Le paroxysme de la douleur a fait place à une mélancolie apaisée.

A droite et à gauche de la Crucifixion sont placées les figures peintes de saint Antoine, vieillard à l'expression infiniment douce, qui reste impassible malgré le geste rageur par lequel un diablotin casse les vitres en cul de bouteille, et saint Sébastien, homme encore jeune, le torse criblé de flèches, devant un lumineux paysage; dans le ciel des anges apportent la couronne du martyre. Assez étrangement, ces deux personnages, pourtant peints en couleurs, dans un style très réaliste et presque en trompe-l'œil, sont placés sur des socles imitant la pierre, ce qui laisse supposer que, à l'origine, ces deux panneaux devaient être exécutés en camaïeu, comme cela se voit fréquemment dans les retables de cette époque, de Van Eyck et de Jérôme Bosch.

Le coloris du panneau central, qui était le plus souvent exposé à la lumière et à la fumée des cierges, est relativement éteint. C'est en ouvrant la deuxième série de panneaux qu'on voit éclater dans toute sa splendeur la fantasmagorie des couleurs.

C'est picturalement la plus prodigieuse et, quant à sa signification, la plus mystérieuse des créations de Grünewald dans cette œuvre gigantesque, si riche en mystères et en prodiges.

Au volet de gauche l'« Annonciation », un des thèmes favoris de l'art religieux. Mais jamais la scène n'a été représentée d'une manière aussi surprenante, presque choquante. Nous sommes à cent lieues de l'« Annonciation » du doux Schongauer, peinte en 1470 pour la même église d'Issenheim, il y avait quarante ans à peine ! Ici la Vierge n'accueille pas, avec un précieux geste de souriante surprise, le message d'un ange — jeune fille respectueuse et intimidée. Ici un énorme gaillard ailé fait irruption dans la nef gothique où Marie était en train de lire dans la Bible la prophétie d'Isaïe : « Et la Vierge concevra et mettra au monde un fils qu'elle appellera Emanuel ». Saisie d'effroi plus que d'émotion, la minuscule jeune fille s'est rejetée en arrière. Au-dessus d'elle, plane la colombe du Saint-Esprit, toute diluée dans un halo de lumière.

Mais, malgré sa conception audacieusement originale, l'œil s'en détourne rapidement, fasciné par la vaste composition centrale, où éclatent les fanfares des

couleurs les plus chatoyantes. C'est là le sommet de l'art de Grünewald, un des sommets de la peinture de tous les pays et de tous les temps.

L'immense panneau se compose en réalité de deux scènes d'égales dimensions; elles sont reliées par un premier plan débordant sur la ligne de partage médiane, mais surtout par un coloris fulgurant, allant du bleu paon et d'un brun velouté jusqu'aux éclats triomphants des rouges et des ors. C'est la seule fois d'ailleurs dans tout le retable que le peintre y utilise l'or, technique des primitifs qui était considérée comme démodée à cette époque. Que représente cette composition en apparence disparate, surchargée par endroits, asymétrique ?

Faute d'en épuiser toute la signification, on l'appelle aujourd'hui l'« Incarnation », titre bien abstrait pour cette fête de couleurs, saturée de poésie. D'autres l'ont intitulée « Nativité », « Noël », « Weihnachtsbild » (Zülch). Or rien n'y subsiste du décor traditionnel de la nativité tel qu'il a été établi par le récit de l'Évangile et la légende : ni crèche entourée du bœuf et de l'âne gris, ni les bergers qui ont entendu le message des anges ni les rois mages guidés par l'étoile.

Pour notre part nous aimons mieux conserver le nom plus ancien « La Vierge aux Anges ».

La partie la plus facile à définir est celle à la droite de la composition. Marie, en robe carmin et manteau bleu outremer, se penche souriante vers l'enfant Jésus, qu'elle vient de retirer de son berceau. C'est une image simple, sans apprêt, charmante, de la joie maternelle. Figures et vêtements sont peints avec un grand souci de naturel, de même que les accessoires, réalistes jusqu'à la trivialité : le lit-berceau, les langes déchirés, le baquet, le vase de nuit. Mais déjà commencent les symboles : le figuier et la rose rouge à côté de la Vierge; les langes déchirés qui rappellent le linge qui ceint les reins du Crucifié; la carafe de cristal, que traversent les rayons du soleil sans la briser — pour chacun de ces détails les savants exégètes ont trouvé des références symboliques dans les textes sacrés ou chez les écrivains mystiques.

Réalisme dans la représentation des figures humaines et des objets, certes. Mais la Vierge est de dimensions gigantesques, tout comme le Christ du panneau de la Crucifixion; dans le fond, deux bergers sont plus grands que les tours de l'église à leurs pieds; ils contemplent Dieu le Père, qui apparaît tout au haut, entouré d'une cohorte d'anges, dont l'un est un vieillard barbu...

Dans la partie gauche, l'insolite, l'inexplicable atteint son apogée. On renonce à suivre les explications plus ou moins plausibles qui ont été tentées de ce qu'on se contentera d'appeler « le Concert des Anges » et on s'abandonne tout entier

CE VOLUME SUR LA PEINTURE ALSACIENNE EST LE DEUXIÈME
D'UNE SÉRIE DE GRANDS OUVRAGES CONSACRÉS A L'ALSACE
RÉALISÉS EN COMMUN PAR LES ÉDITEURS STRASBOURGEOIS

DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE ET ISTRA

IL A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER EN JUIN 1975
SUR LES PRESSES DE « L'IMPRIMERIE DES DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE »
A STRASBOURG-KOENIGSHOFFEN (BAS-RHIN)
SUR PAPIER COUCHÉ MAT 2 FACES 135 GRAMMES DES PAPETERIES JOB

MISE EN PAGES, COMPOSITION ET GRAVURE DES ILLUSTRATIONS
ONT ÉTÉ RÉALISÉES PAR LES DERNIÈRES NOUVELLES D'ALSACE

SCHMITT, MAITRE-RELIEUR A STRASBOURG-MEINAU,
A ASSURÉ LA FINITION ET LA RELIURE DU VOLUME

IL A ÉTÉ TIRÉ
150 EXEMPLAIRES RELIÉS PLEINE PEAU AVEC TRANCHE DORÉE
ÉDITION HORS COMMERCE SIGNÉE PAR L'AUTEUR
MARQUÉS DE I A CL

ET 150 EXEMPLAIRES RELIÉS PLEINE PEAU NUMÉROTÉS DE 1 A 150

AINSI QUE 1000 EXEMPLAIRES RELIÉS EN SKIVERTEX
QUI CONSTITUENT L'ÉDITION ORIGINALE

DÉPOT LÉGAL 75118/75

ISBN 2-7165-0012-6

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia
– Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit –
dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre