HAL
open science

Deux centres artistiques à la fin du Moyen Âge : Cologne et Londres

Jean-Marie Guillouet

To cite this version:

Jean-Marie Guillouet. Deux centres artistiques à la fin du Moyen Âge : Cologne et Londres. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, 2006, 1 (1), pp.133-136. 10.4000/perspective.4166 . halshs-00565875

HAL Id: halshs-00565875

https://shs.hal.science/halshs-00565875

Submitted on 14 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Deux centres artistiques à la fin du Moyen Âge : Cologne et Londres

Jean-Marie Guillouët

– Brigitte CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2000. 344 p., 222 fig., 33 pl. coul., ISBN : 18-772501516. 111,30 €.
– Julien CHAPUIS, *Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Brepols, 2004. 331 p., 294 fig., 69 pl. coul., ISBN : 2-503-50567-8. 132,50 €.
– Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *L'art en famille. Les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1530)*, Turnhout Brepols,, 2005. 312 p., 7 fig. n. et b., nombreux graphiques et cartes, ISBN : 2-503-51844-3. 58,30 €.

Comment faire l'étude d'un centre artistique au Moyen Âge ? C'est à cette question qu'invitent à réfléchir les trois ouvrages de Brigitte Corley, Julien Chapuis et Sophie Cassagnes-Brouquet, parus entre 2000 et 2005 et traitant, pour les deux premiers, de Cologne et, pour le dernier, de Londres. Partant de situations documentaires et historiographiques très différentes, voire opposées, les auteurs proposent ici des travaux de nature distincte mais dont la confrontation éclaire notablement les difficultés et les apports de ce type d'étude [1].

Ces trois textes reflètent deux orientations scientifiques conditionnées par la nature et l'importance des sources disponibles comme du patrimoine conservé. À Londres, Sophie Cassagnes-Brouquet poursuit le patient travail de collectage documentaire qui lui avait déjà permis de proposer, en 2001, une synthèse vivante et très utile sur les artistes et leurs clients en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge [2]. Ce sont en effet avant tout les conditions historiques, matérielles et sociales de la production artistique dans la capitale anglaise que vise à reconstituer l'auteur. En cela, son projet diffère sensiblement de celui de Brigitte Corley ou de Julien Chapuis qui adoptent un point de vue davantage centré sur les œuvres elles-mêmes afin de présenter un panorama de la production peinte à Cologne pour les deux derniers siècles du Moyen Âge ou de réaliser une étude plus rapprochée de la carrière et de l'œuvre de l'une des plus importantes personnalités artistiques de la ville, Stefan Lochner. De telles différences dans l'orientation de ces recherches relèvent autant d'enjeux disciplinaires que des difficultés propres au matériau disponible lui-même.

Le foyer londonien des XIVe et XVe siècles a, depuis toujours, été négligé, sinon ignoré, par les historiens français et européens de l'art médiéval, trop occupés à explorer la bipolarité Italie/Flandres et ses diverses déclinaisons. La ville accueille pourtant alors un milieu artistique dense et actif, étudié depuis longtemps par les historiens britanniques et mis en évidence par deux expositions récentes, admirables par bien des aspects [3]. La peinture à Cologne, bien qu'ayant également souffert de la concentration des études sur la production flamande, avait, en revanche, déjà bénéficié d'un regain d'intérêt pour les « primitifs allemands », dont témoignent les nombreuses expositions tenues dans la ville ou ailleurs depuis les années 1960 [4].

Mais c'est surtout par la nature et la quantité des archives et des œuvres disponibles que ces deux centres artistiques s'opposent. La documentation londonienne est considérable : les fonds royaux, tels ceux de l'Échiquier, conservent une grande masse d'informations à travers les comptes de la Garde Robe du roi, les *Close*, *Fine* ou *Patent Rolls* [5] ; les fonds de la British Library mais, plus encore, les nombreux testaments d'artistes enregistrés auprès de la cour de l'archevêque de Cantorbéry ou les documents issus de l'organisation corporative de la capitale anglaise forment une très importante masse d'archives qui n'avait pas été systématiquement exploitée. Une telle richesse documentaire contraste avec le très faible nombre d'œuvres aujourd'hui conservées. La pauvreté du patrimoine médiéval londonien est due d'abord à la taille modeste de la ville en comparaison avec d'autres centres européens (trente à quarante mille habitants en moyenne sur la période, chiffre atteint par Cologne dès le premier tiers du XIIIe siècle) mais aussi aux pertes consécutives au Grand Incendie de 1666. Cette situation permet à Sophie Cassagnes-Brouquet de justifier son projet d'histoire sociale du milieu artistique de la Cité et d'écarter volontairement de son propos l'analyse formelle ou technique des œuvres elles-mêmes [6].

Le cas de Cologne se caractérise précisément par la situation inverse. La ville de Westphalie conserve un grand nombre de peintures du XVe siècle [7] qu'il est aujourd'hui difficile d'associer à des noms faute de documentation fiable ou de signatures. Depuis le XIXe siècle, cette production avait été rassemblée, sur des critères stylistiques et typologiques, sous l'intitulé pratique d'« École de Cologne », dénomination que les deux auteurs rejettent sans pourtant lui en substituer de nouvelle. Ces lacunes de la documentation sont

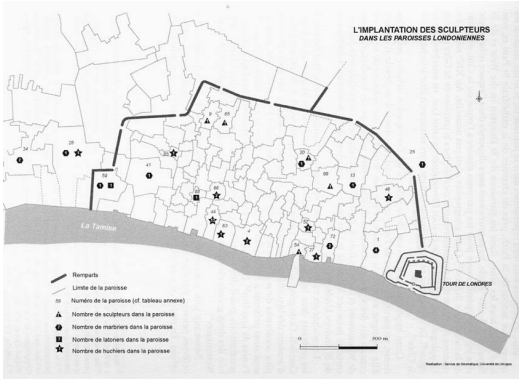
1. Stefan Lochner, *Dombild* ou *Retable de l'adoration des mages* (cathédrale de Cologne).

d'ailleurs à l'origine d'un débat célèbre et déjà ancien sur l'identité de Stefan Lochner qu'illustre parfaitement la confrontation des positions de Julien Chapuis et Brigitte Corley : faut-il identifier l'auteur du retable de l'Adoration des mages (le *Dombild*, **fig. 1**), réalisé pour la Ratskapell de la ville et conservé à la cathédrale de Cologne depuis 1908, avec le "*Maister Steffan zu Cöln*" que Dürer admire au point de payer deux pfennigs d'argent pour faire ouvrir son retable lors de son passage dans la ville en 1520 ? Et faut-il également reconnaître, dans ce « maître Stefan », l'une des rares personnalités documentées pour la période, le peintre Stefan Lochner, établi à Cologne vers 1435 et mort dans la ville en 1451 ? Brigitte Corley s'y refuse et parle prudemment du « maître du Dombild », trop prudemment, pourrait-on dire, au regard du faisceau convergeant d'indices rassemblés par Julien Chapuis en faveur de l'hypothèse Lochner.

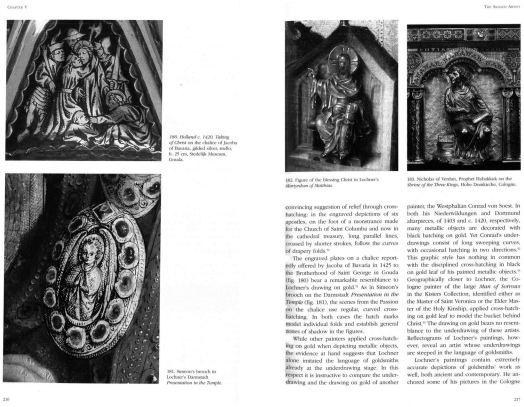
On voit donc immédiatement tout ce qui sépare méthodologiquement la sociologie historique utilisée par Sophie Cassagnes-Brouquet des outils plus traditionnels – mais non moins pertinents pour leur objet – de Julien Chapuis et Brigitte Corley. Pourtant, la comparaison des acquis respectifs de ces travaux est intéressante.

L'organisation économique, réglementaire et sociale des métiers d'art fait ainsi l'objet d'analyses très fines de la part de Sophie Cassagnes-Brouquet dont les conclusions peuvent éclairer la situation colonaise. Conformément à ce qui s'observe dans de nombreuses autres villes, l'auteur décrit à Londres une solide hiérarchie artisanale à trois étages (maître, compagnon, apprenti) dont le fonctionnement mêle endogamie dans le recrutement et protectionnisme économique. Le poids démographique marginal des artistes dans la ville (l'auteur évalue avec prudence la « population artistique » à cent cinquante individus environ) ne rend pas compte de leur rôle essentiel dans le fonctionnement institutionnel de la Cité et, notamment, de celui des orfèvres, qui forment une sorte d'aristocratie professionnelle en raison de leur prépondérance financière et sociale. Ces différences sociales entre artistes ou entre métiers s'illustrent d'ailleurs fort bien dans des stratégies d'occupation spatiale différenciées au sein de la ville dont l'auteur rend compte par des cartes bien faites et fort utiles dans son premier chapitre (**fig. 2**). Un peu plus spécifique à la capitale anglaise, le recours à un important contingent d'artistes étrangers engendre ici tensions et compétition. Ces *aliens* sont d'abord des artistes venus du Nord que l'on désigne par les termes imprécis mais frappants de *Dutchmen* ou *Germans* et qui se heurtent à une réticence parfois farouche des artisans locaux comme les orfèvres, particulièrement menacés mais qui réagissent en 1465, alors que les métiers d'enlumineur ou de tapissier ne sont plus, pour ainsi dire, exercés que par des étrangers.

Les conditions historiques de la production artistique à Cologne sont moins bien connues, faute d'une documentation aussi riche. Les deux versions des statuts de la corporation des peintres de 1397 puis des peintres, peintre-verriers et sculpteurs sur bois de 1449 (traduits et édités p. 297-302) permettent néanmoins de retrouver dans la ville rhénane des structures de production communes – au moins en théorie – à bien des centres urbains de la fin du Moyen Âge, alors que la décennie 1460 voit s'ouvrir une période de prospérité pour la cité. Ces corporations et confréries ne jouent pourtant ici qu'un très faible rôle dans la surveillance et le contrôle des pratiques et ne passent, à l'inverse de ce que l'on rencontre à Londres par exemple, que très peu de commandes aux peintres dont la clientèle est composée d'une proportion inhabituellement importante de clercs, comme le montre Brigitte Corley dans ses trois premiers chapitres. Cette présentation du contexte historique colonais laisse place à une analyse plus serrée de la production peinte colonaise avant 1400 puis à l'examen de l'œuvre du maître de la Sainte Véronique, caractéristique du « style



2. Carte de l'implantation des sculpteurs dans les paroisses londoniennes (CASSAGNES-BROUQUET, p. 31).



CHAPTER V

180. Holland c. 1420. Tabing of Christ on the chalice of Jacoba of Baiaria, gilded silver, nielio, h. 25 cm, Stedelijk Museum, Gouda.

181. Simeon's breach in Lochner's Darmstadt Presentation in the Temple.

182. Figure of the blessing Christ in Lochner's Adoration of Maiblum.

183. Nicholas of Verdun, Prophet Habakkuk on the Shrine of the Three Kings, Hohe Domkirche, Cologne.

convincing suggestion of relief through cross-hatching in the engraved depictions of six apostles, on the foot of a monstrance made for the Church of Saint Columba and now in the cathedral treasury, long parallel lines crossed by shorter strokes, follow the curves of drapery folds.[6]

The engraved plates on a chalice reportedly offered by Jacoba of Bavaria in 1425 to the Brotherhood of Saint George in Gouda (fig. 180) bear a remarkable resemblance to Lochner's drawing on gold.[7] As in Simeon's breach on the Darmstadt *Presentation in the Temple* (fig. 181), the scenes from the Passion on the chalice use regular, curved cross-hatching. In both cases the hatch marks model individual folds and establish general zones of shadow in the figures.

While other painters applied cross-hatching on gold when depicting metallic objects, the evidence at hand suggests that Lochner alone imitated the language of goldsmiths already at the underdrawing stage. In this respect it is instructive to compare the underdrawing and the drawing on gold of another painter, the Westphalian Conrad von Soest. In both his Niederwildungen and Dortmund altarpieces, of 1403 and c. 1420, respectively, many metallic objects are decorated with black hatching on gold. Yet Conrad's underdrawings consist of long sweeping curves, with occasional hatching in two directions.[8] This graphic style has nothing in common with the disciplined cross-hatching in black on gold leaf of his painted metallic objects.[9] Geographically closer to Lochner, the Cologne painter of the large *Mass of Sorrows* in the Kinsey Collection, identified either as the Master of Saint Veronica or the Elder Master of the Holy Kinship, applied cross-hatching on gold leaf to model the bucket behind Christ.[10] The drawing on gold bears no resemblance to the underdrawing of these artists. Reflectograms of Lochner's paintings, however, reveal an artist whose underdrawings are steeped in the language of goldsmiths.

Lochner's paintings contain extremely accurate depictions of goldsmiths' work as well, both ancient and contemporary. He anchored some of his pictures in the Cologne

3. CHAPUIS, p. 216-217.

doux » (*Weicher Stil*) qui règne dans la ville à la fin du XIVe et au début du XVe siècle [8]. L'œuvre de Stefan Lochner, étudiée dans le chapitre suivant, apparaît ainsi bien s'inscrire dans le développement de la peinture dans la ville rhénane au XVe siècle. À ce titre, l'examen formel ou technique des œuvres par Brigitte Corley ou Julien Chapuis est riche d'enseignements, autant sur leurs auteurs eux-mêmes que sur le contexte matériel et historique de leur réalisation.

Originaire du lac de Constance, Stefan Lochner ne semble avoir conservé aucune trace de cette formation primitive dans son œuvre peint et paraît avoir plutôt puisé son inspiration dans la peinture colonaise antérieure comme dans l'œuvre de Jan Van Eyck. Il ne tire pourtant d'aucun de ces modèles son utilisation si particulière et si complexe du dessin sous-jacent, que l'on ne rencontre pas avant lui et qui se maintient, après sa mort en 1451, dans l'œuvre du Maître du Retable de Saint-Barthélemy par exemple. Cette technique de hachures croisées, qui contribue à définir fermement les modelés, permet à Julien Chapuis d'établir des liens convaincants avec l'œuvre des orfèvres contemporains dont le travail a été manifestement attentivement regardé par le peintre (**fig. 3**). La connaissance, au sein du milieu artistique londonien, des rapports entre les artistes locaux et les étrangers, des hiérarchies vécues entre les praticiens de différents arts comme des cohabitations spatiales au sein de l'espace urbain peut contribuer à éclairer comparativement de tels choix techniques et formels. On pourrait également confronter les rapprochements faits par Julien Chapuis entre les œuvres de Lochner et certains détails du retable de Gand avec ce que, ailleurs, les sources nous apprennent des pratiques d'ateliers. Doit-on en effet, comme le suggère J. Chapuis, reconnaître dans ces comparaisons le fruit d'une connaissance directe du chef-d'œuvre de Van Eyck ou bien plutôt y voir la reprise indirecte de modèles et de poncifs croqués par Lochner lui-même ou d'autres ?

À cette réserve près, il est indéniable que la leçon du réalisme flamand a été bien retenue par Lochner et les artistes de Cologne. Brigitte Corley consacre à cette question un beau chapitre dans lequel elle suit ce courant sur une grande partie du XVe siècle, entre la décennie 1430 et les premières années du XVIe siècle. Sont ici traitées, au travers de la peinture sur panneaux mais aussi du vitrail ou de la peinture murale, les questions de la perméabilité des disciplines artistiques, des migrations d'artistes et des liens qu'il est possible d'établir avec les grands lignages de commanditaires. De manière très logique, le chapitre suivant, le dernier de l'ouvrage, est consacré au Maître du Retable de Saint-Barthélémy qui, en dépit de sa technique proprement colonaise, témoigne du plein rayonnement de la peinture flamande dans la ville rhénane (**fig. 4**).

Brigitte Corley, Julien Chapuis et Sophie Cassagnes-Brouquet cherchent donc à cerner, par des biais divers, la personnalité des artistes à la fin du Moyen Âge et leur insertion dans le milieu social ou professionnel qui les accueille. À travers le regard rapproché de la monographie ou un panorama plus élargi sur les deux derniers siècles du Moyen Âge à Cologne se dévoilent les liens des peintres avec la production de leur temps, les sources et les influences qu'ils s'approprient et les rapports qu'ils entretiennent avec les autres praticiens de la ville. À ce titre, le cas londonien permet de corriger une vision déjà ancienne mais vivace de l'artiste médiéval et de sa supposée « personnalité ». Loin de la figure romantique du créateur singulier et démiurgique héritée du XIXe siècle, l'artisan d'art paraît d'abord être un homme aux dévotions et aux aspirations, somme toute, assez communes. Seuls ces *aliens*, appelés dans la capitale anglaise pour occuper parfois des charges enviées au sein de la cour royale, mais souvent mal acceptés

4. Maître du Retable de saint Barthélémy, *Déposition de croix*, Paris, musée du Louvre.

par les artistes locaux, montrent une certaine originalité dans leur approche plus individuelle et personnelle de la foi ou de la mort. C'est bien seulement lorsque l'œuvre d'art est analysée dans sa globalité, en tenant compte de tous les enjeux de sa commande et de sa réalisation, qu'elle accède véritablement au rang de document historique.

---

1 On citera, parmi les dernières parutions françaises abordant ce problème : Ludovic Nys, Alain Salamagne, *Valenciennes aux XIVe et XVe siècles. Art et histoire*, Valenciennes, 1996 ; Catherine Chédeau, *Les arts à Dijon au XVIe siècle : les débuts de la Renaissance. 1494-1551*, Aix-en-Provence, 1999 ; *Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen Âge*, Annick Notter éd., (cat. expo., Arras, musée des beaux-arts, 2000), Arras, 2000 ; Ludovic Nys, Marc Gil, *Saint-Omer gothique : les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Âge, 1250-1550, peinture, vitrail, sculpture, arts du livre*, Valenciennes, 2004.
L'un des ouvrages de référence, toujours utilisé par les historiens de l'art médiéval, est la grande synthèse de Charles Sterling (*La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, Paris, 1987-1990) que l'auteur, en en relisant les épreuves du deuxième tome avant de mourir, concevait comme la première étape d'un travail plus important sur le royaume de France.

2 Sophie Cassagnes, *D'art et d'argent. Les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIVe-XVe siècles)*, Rennes, 2001.

3 Jonathan Alexander, Paul Binski éd., *Age of Chivalry. Art in Plantagenêt England; 1200-1400,* (cat. expo., Londres, Royal Academy of arts, 1987-1988), Londres, 1987 et Richard Marks, Paul Williamson éd., *Gothic, Art for England. 1400-1547*, (cat. expo., Londres, Victoria and Albert Museum, 2003), Londres, 2003.

4 Parmi celles-ci, on retiendra l'exposition de 1993 : Frank Günter Zehnder éd., *Stefan Lochner, Meister zu Köln : Herkunft – Werke – Wirkung*, (cat. expo. Cologne, Wallraf-Richartz-Museums, 1993-1994), Cologne, 1993.

5 Il s'agit de lettres et de paiements émis ou reçus par le roi et portant confirmations de contrats, privilèges, dons ou ordres de toutes sortes. De nombreux artistes apparaissent dans ces documents.

6 On regrettera cependant ici – tout en en comprenant les raisons – qu'aient été, par la même occasion, écartés les métiers de la construction et du bâtiment pourtant fort utiles pour comprendre certains phénomènes de polyvalence ou de collaboration artistique par exemple.

7 Trois cent cinquante peintures conservées à Cologne contre 256 à Nuremberg, 133 à Augsbourg, 121 à Ulm. Cette situation s'explique par le désintérêt pour ces œuvres durant la Réforme, qui leur a permis d'échapper au mouvement iconoclaste, et par l'émergence, très tôt, de grandes figures de collectionneurs.

8 La question de la formation locale ou exogène du maître de la Sainte Véronique est l'objet de débats entre Julien Chapuis et Brigitte Corley qu'il n'est pas possible de détailler ici.

Jean-Marie Guillouët, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval – Université de Nantes,
jmguillouet@free.fr

Les palais du pouvoir dans l'Italie médiévale

Lucio Riccetti

– É. Crouzet-Pavan éd., Pouvoir et édilité. *Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale, (Collection de l'École Française de Rome*, 302), Rome, 2003. 495 p., ill. n. et b., ISBN : 2-72830633-8 ; 53 €.
– P. Boucheron, J. Chiffoleau éd., *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale, (Collection d'histoire et d'archéologie médiévales*, 13), Presses Universitaires de Lyon, 2004. 341 p., 77 vill. n. et b. ISBN : 2-7297-0747-6. 23 €.

Le débat qui, à partir des définitions d'*urbs* et de *civitas* proposées par Isidore de Séville dans les *Etymologiae*, distinguait deux aspects urbains connexes repris ensuite dans les célèbres catégories établies par Marx [1] : la « structure de base » (*urbs*) et la « superstructure » (*civitas*), mérite d'être dépassé. L'étude des aspects liés à l'urbanisme et à l'architecture des villes médiévales italiennes acquiert, selon la formulation pionnière de Gina Fasoli, une « complexion positive » dans la composition dialectique de cette dichotomie aussi manifeste qu'artificielle. Cette « confusion stimulante et évocatrice », selon les termes de Fasoli [2], s'étend de la « nouvelle définition des aspects urbains par leur reconstruction heuristique jusqu'à la représentation cartographique, accompagnée aujourd'hui par les possibilités de la réalité virtuelle, en passant par la ville comme signe iconique de l'imaginaire médiéval » [3].

Depuis longtemps maintenant, la transformation urbaine et, surtout, le lancement de vastes chantiers ont été reconnus comme champs d'étude privilégiés pour l'étude de la transformation identitaire et de la conscience citadine, de même que, ces derniers temps, la formation d'un groupe de personnes qualifiées qui constitua les Fabriques (administration de l'urbanisme) [4]. C'est en effet la participation active à la vie citadine qui favorise à la fois le sentiment d'appartenance à un milieu culturel donné et contribue à le définir : « Sienne me fit », fera dire Dante à Pia de'Tolomei (*Le Purgatoire*, V, 134).

Les études historiographiques et méthodologiques n'ont pas manqué. Le volume *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe-XIVe siècle)*, publié en 1989, demeure, aujourd'hui encore, un parfait exemple des nouvelles méthodes d'approche du thème de la ville [5]. En effet, l'impossibilité d'appliquer une grille commune à la diversité des choix