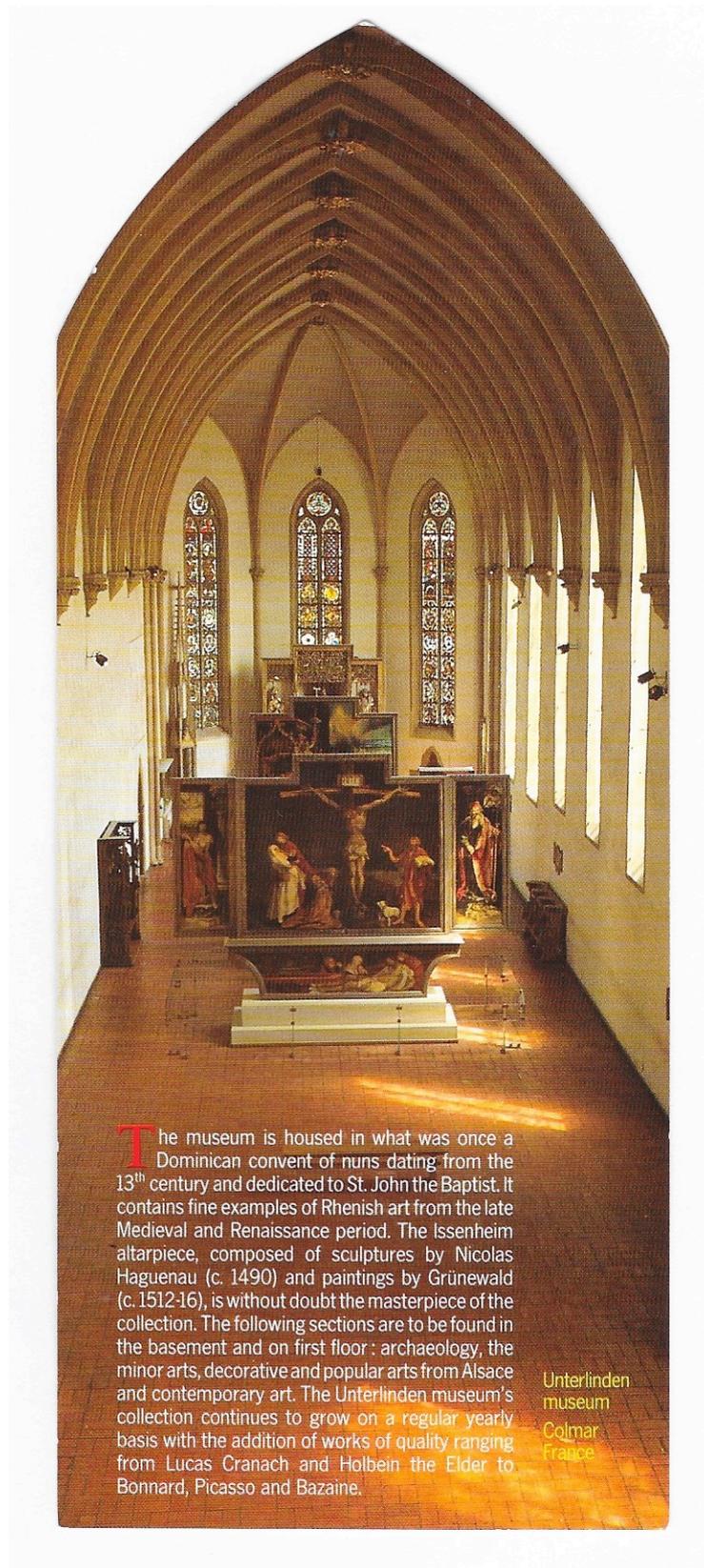


Le Retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, 1510-16, 5,90 sur 3,30 cm, Musée Unterlinden de Colmar.



Fiche, en anglais, fournie par le Musée Unterlinden de Colmar.

Originellement placé dans l'église d'un hôpital-monastère dépendant de l'ordre des Antonins, à Issenheim, petite ville située à 15 km au sud de Colmar, le retable a été transféré à Colmar en 1794. Il a été installé et déployé dans l'ancienne chapelle du monastère des Dominicaines transformé en musée en 1853. Ayant quitté Colmar pour la Pinacothèque de Munich le 13 février 1917, il sera rapatrié en 1920. De nouveau en 1940, il reprend la route, pour la Corrèze tout d'abord puis l'Allemagne. Revenu au Musée de Colmar après la Deuxième Guerre mondiale, il ne l'a pas quitté depuis. Appartenant à l'État, placé dans un musée qui appartient à la ville, il est géré par la Société Schongauer créée en 1847, forte aujourd'hui de 700 membres. Attirant des dizaines de milliers de personnes venues du monde entier chaque année, ce musée s'autofinçait jusqu'ici.

Cette œuvre magistrale, en parfait état de conservation, exerce sur les visiteurs un véritable magnétisme. Donnons deux exemples, choisis parmi de nombreux témoignages.

Elias Canetti, écrivain né en Bulgarie en 1905 et décédé en 1994, découvrit le retable en 1927 : « Je suis resté à Colmar une journée entière devant le retable, je ne savais plus quand j'étais arrivé et quand je repartirai. Je regardais le corps du Christ. L'état de ce corps m'apparaissait vrai et, devant cette vérité, je prenais conscience de ce qui m'avait gêné dans les crucifixions : leur beauté, la sublimation qui s'y manifeste. En ce printemps 1927, la guerre, les gaz asphyxiants étaient encore assez proches pour rendre ce tableau crédible. Toute l'horreur qui est à notre porte est anticipée ici ».

Quant au peintre Daniel Schlier, notre contemporain, également professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris, il dit revenir le voir au moins une fois par an, parfois plus : « c'est comme une grosse batterie pour moi, une grosse pile à laquelle me recharger ». Et il dit à ses étudiants : « Allez voir votre grand-père et si possible votre trisaïeul », « Grünewald a plusieurs pinceaux, il peut chanter plusieurs chants, il a des moments de douceur italienne, d'autres de violence expressive », « cette immense variété de langage est d'une modernité qui me surprend toujours » (Daniel Schlier interrogé par Harry Bellet, in *Le Monde* 28 janvier 2021).

Sur ce retable, trois séquences se succèdent :

-le retable fermé présente la Crucifixion, encadrée par Saint Sébastien à gauche et Saint Antoine à droite. En bas la prédelle, rectangulaire, représente la mise au tombeau du Christ.

-Sur la première ouverture, on voit de gauche à droite l'Annonciation, le Concert des Anges, la Nativité et la Résurrection.

-Sur la seconde ouverture, à gauche la visite de Saint Antoine à Saint Paul, à droite la Tentation de Saint Antoine, encadrant trois sculptures : Saint Augustin, Saint Antoine et Saint Jérôme. Et au-dessous une nouvelle prédelle constituée de personnages sculptés.

Au total 9 panneaux de bois de tilleul peints et les deux prédelles. Sans compter les sculptures qui originellement se déployaient jusqu'à la voûte du chœur. Elles ont souffert à la Révolution. Elles proviennent sans doute de l'atelier de Nicolas d'Hagenau (1445-1538).

1. Le peintre.

Durant trois cents ans, on en ignora l'auteur. Certains l'attribuèrent à Dürer. Puis on avança le nom de Grünewald. En fait, on sait désormais qu'il s'agit de Mathis Gothart Nithart, né à Wurzburg vers 1475 et mort à Halle-sur-la-Saale en 1528. Mais la postérité continue à désigner l'auteur du célèbre retable du nom de Matthias Grünewald !



(wikipédia)

Il faudra attendre 1911 et l'ouvrage de H.A. Schmid pour que les bases d'une connaissance solide de Grünewald soient posées. On ne connaît de lui avec certitude qu'une dizaine d'œuvres, toutes des œuvres religieuses, commandées par des églises ou des abbayes. Contemporain de Dürer, de Holbein l'Ancien et de Cranach, Grünewald est un homme de la Renaissance. On n'est pas sûr du tout qu'il soit allé en Italie pour s'inspirer des peintres novateurs. Cependant, il a parfaitement assimilé les progrès récents : règles de la perspective, proportions du corps humain, sens des couleurs.

2. Les commanditaires.

Grünewald a dépendu d'un réseau de commanditaires ecclésiastiques, notamment dans un premier temps du cardinal Albert, archevêque de Mayence, qu'on décrit comme dévot, prodigue et fastueux, un des princes les plus puissants d'Allemagne. Ainsi le peintre a vécu et œuvré dans la région du Rhin supérieur, entre Karlsruhe et Bâle, non loin de Colmar. Cette région, située à mi-chemin de l'Italie et des Pays-Bas était un véritable foyer économique et intellectuel, une région où a beaucoup séjourné le grand érudit Érasme.

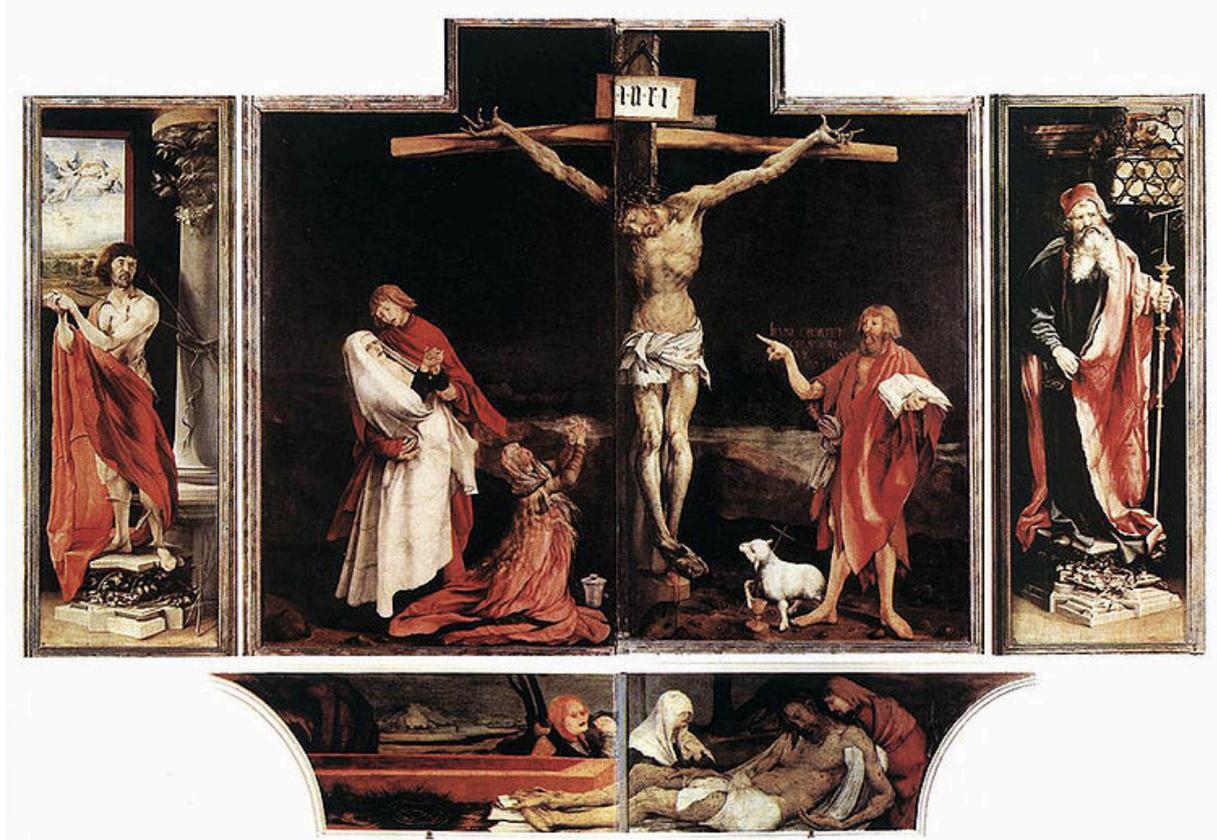
Mais les commanditaires directs du retable furent trois prieurs qui se sont succédés à la tête de l'hôpital Saint-Antoine situé à Issenheim. C'est sous Jean Bertonelli que les travaux de rénovation de l'hôpital commencèrent, pour s'accélérer à la fin du XVe siècle sous Jean d'Orlier, que l'artiste a représenté au pied de saint Augustin, une des trois sculptures de la deuxième ouverture. Enfin Guido Guersi, un dauphinois appelé parfois Guy Guers, prieur de 1490 à 1516 suivit de très près le travail de Grünewald. Son blason apparaît d'ailleurs sur un rocher du panneau racontant la visite de saint Antoine à Saint Paul, à gauche de la deuxième ouverture.

Le patrimoine du monastère-hôpital a permis ce chantier. Les recettes provenaient notamment de la vente des statues de Saint Antoine et de cochons munis de clochettes. Cet animal était couramment associé au saint et les Antonins avaient le privilège de laisser paître leurs troupeaux de porcs sans acquitter de taxes. Ils bénéficiaient aussi de dons. Ainsi le chanoine de Strasbourg Nicolas Nussbaum fit un don important en 1501. On lui connaissait plusieurs bâtards, il avait des péchés à racheter ! Quant à la sœur d'un bourgeois de Mulhouse hospitalisé et mort à Issenheim, elle accorda une rente annuelle. Souvent les plus riches donateurs, comme cela se faisait à l'époque, étaient enterrés dans le chœur de l'église, bénéficiant ainsi au maximum des offices et des prières. Issenheim accueillait en effet des malades du « feu de Saint Antoine », une maladie due à l'ergot de seigle. Vu comme un intercesseur, Saint Antoine était censé guérir de cette terrible maladie, qui se traduisait par l'apparition de pustules, de cloques, puis par le noircissement des membres prélude à la gangrène. On enduisait les membres des malades d'une pommade, « le saint vinage », un mélange de vin, d'épices et de plantes médicinales où avaient macéré les os du saint. D'après plusieurs commentateurs, l'exposition des malades devant les diverses ouvertures du retable faisait partie du cycle des soins. Ci-dessous : timbres de Madagascar et de France.



3. Le polyptyque fermé : le Crucifixion, Saint Sébastien, Saint Antoine et la prédelle.

(wikipédia)

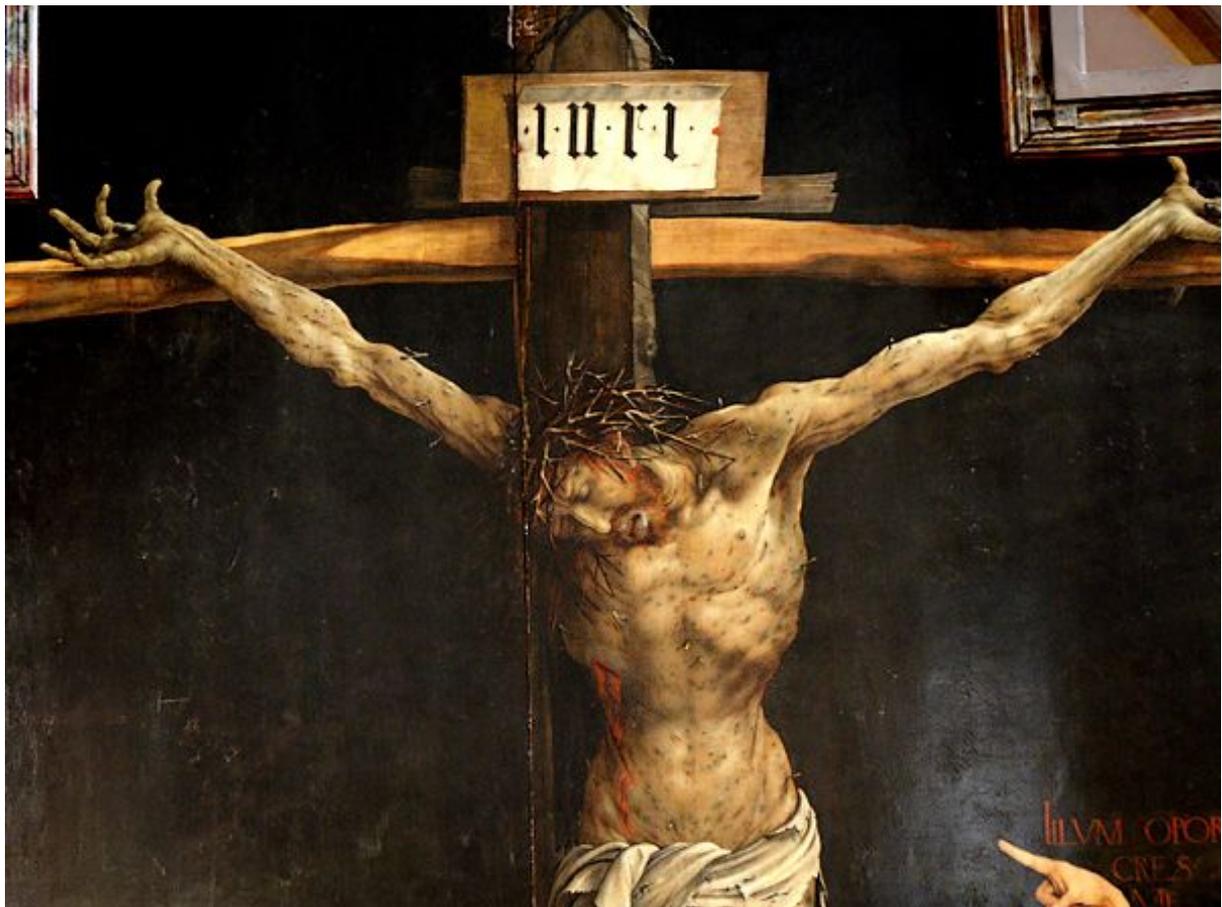


St Jean-Baptiste montre le Christ, Illum oportet crescere... il faut qu'il grandisse...

-Au centre, la Crucifixion.

L'opacité du fond fait ressortir les silhouettes. À gauche la Vierge en blanc, soutenue par Saint Jean l'évangéliste, Marie-Madeleine à ses genoux un pot d'onguent à sa droite (voir le détail plus bas, reproduction en noir et blanc), faisant référence à l'épisode biblique durant lequel elle oint le Christ de parfum. Marie-Madeleine la pécheresse, à qui s'identifient les pèlerins, implore le Christ. À droite Jean-Baptiste, l'homme du désert, pieds nus, vêtu d'une peau de chameau montre du doigt le Christ, avec cette inscription en lettres rouges : « Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse », reprise d'un passage de l'Évangile selon Saint Jean (3,30). Décapité en 29, Jean-Baptiste ne put assister à l'agonie de Jésus, mais, dernier prophète de l'Ancien Testament, il introduit le Messie, premier prophète du Nouveau testament.

Au pied de Jean-Baptiste, on retrouve l'agneau, son sang coule dans un calice, à qui Van Eyck avait donné une si grande place ! Il rappelle la parole de Saint Jean quand il vit apparaître Jésus sur les bords du Jourdain : « Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde (Jean, 1,29). Notons l'importance des mains : celles de Marie-Madeleine qui implorent le Christ, celles de la Vierge qui semblent exprimer la résignation. Quant aux mains du Christ, au bout de bras démesurément longs, (voir ci-dessous le détail), convulsées, paumes ouvertes vers le ciel, elles expriment la douleur, l'impuissance, la prière ! La chair est meurtrie, hérissée d'échardes, déchirée par la flagellation. L'agonie a étiré et tordu les muscles, la cage thoracique offre un appui à la tête qui ploie sous la couronne d'épines. Quant aux pieds du Christ, « ils sont transpercés du clou noir se tordant comme des gonds » ainsi que l'écrit en latin Sainte Brigitte, mystique suédoise du XIVe siècle.



En bas à droite, on voit le doigt de Jean Baptiste et le début de l'inscription latine en rouge.
(artdesigntendance.com)

La chair torturée du Christ évoque le mal qui brûle le corps des malheureuses victimes du « feu de Saint Antoine ». Le corps du Christ offre aux pèlerins et aux malades une lecture de la Passion du Christ dont la violence et l'expressivité sont remarquables.



Marie-Madeline longs cheveux, bras levés, mains jointes (l'original est en couleurs !)

-À gauche, Saint Sébastien. -À droite, Saint Antoine. -En bas, la prédelle.

Saint Sébastien était un centurion romain qui, refusant d'abjurer sa foi chrétienne, a été condamné à mort par l'empereur Dioclétien (3^e siècle). Il servit de cible aux archers, d'où son corps criblé de flèches. C'est ainsi que Grünewald et les peintres de la tradition le représentent. Ayant survécu un temps à ce supplice, il devint le saint protecteur de la peste, cette épidémie très redoutée qui au XIV^e siècle décima entre le tiers ou la moitié de la

population de l'Occident chrétien (cf. la peste noire de sinistre réputation, entre 1347 et 1352). Elle frappera encore Marseille et sa région en 1720.

À l'extrême droite de la partie fermée figure Saint Antoine, ermite ayant vécu au 3^e siècle dans le désert égyptien, considéré comme le fondateur de l'érémisme chrétien. C'est de lui que se réclamaient les Antonins, gestionnaires de l'hôpital-monastère d'Issenheim.

Enfin, en bas la prédelle, dont l'horizontalité contraste avec la verticalité des scènes au-dessus. Le peintre nous fait assister à la mise au tombeau du Christ après sa déposition de la croix. On voit son corps étendu, ses pieds marqués par les traces des clous. Il est entouré par sa mère Marie et par Marie-Madeleine. À gauche, le personnage masculin est l'apôtre Jean ou Joseph d'Arimathie (ou Joseph le fossoyeur) ?

4. La première ouverture : l'Annonciation, le Concert des Anges, la Nativité et la Résurrection.

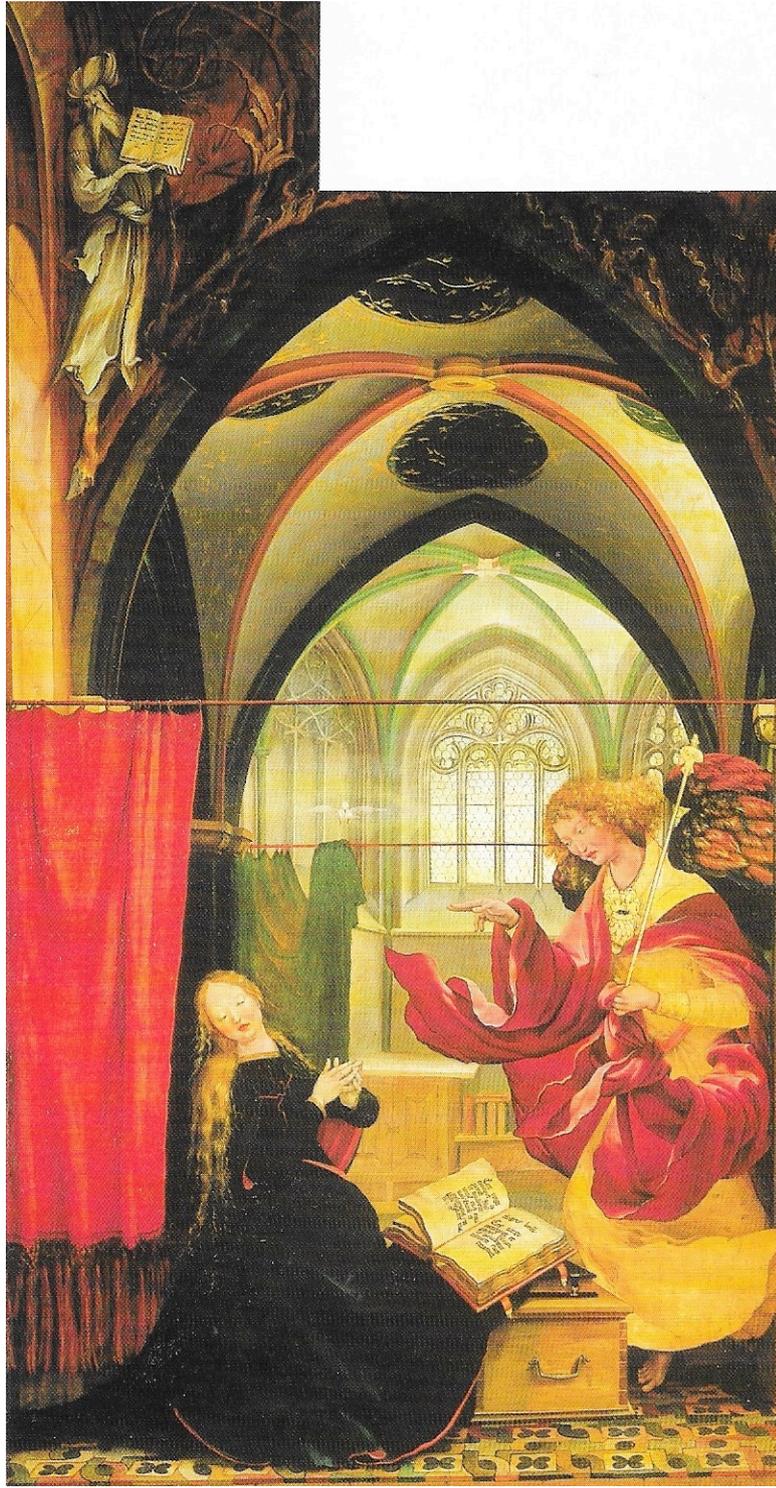
Grünewald réinvente le thème de **l'Annonciation** (voir la reproduction ci-dessous).

La Vierge est interrompue par l'Archange Gabriel en pleine lecture, dans une architecture d'église baignée de la lumière de trois verrières. Les tentures, rouge puis verte, donnent de la profondeur.

Quant à Gabriel, il est autoritaire, il pointe son doigt vers la Vierge. Marie, elle, visage rond, longs cheveux blonds, lèvres rouges, est craintive, son buste est rejeté en arrière.

Cette attitude illustre le passage de l'évangile selon Saint Luc : « À cette parole, elle fut toute troublée et elle se demandait ce que signifiait cette salutation » (Luc, 1, 27).

Devant elle, sur le coffre, un livre avec la prophétie d'Isaïe (7,14) : « Voici, la jeune femme est enceinte, elle va enfanter un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel ». Isaïe, en haut à gauche, traité en grisaille, contemple la scène où se réalisent ses prédictions.



L'Annonciation, avec le prophète Isaïe, tout en haut à gauche.

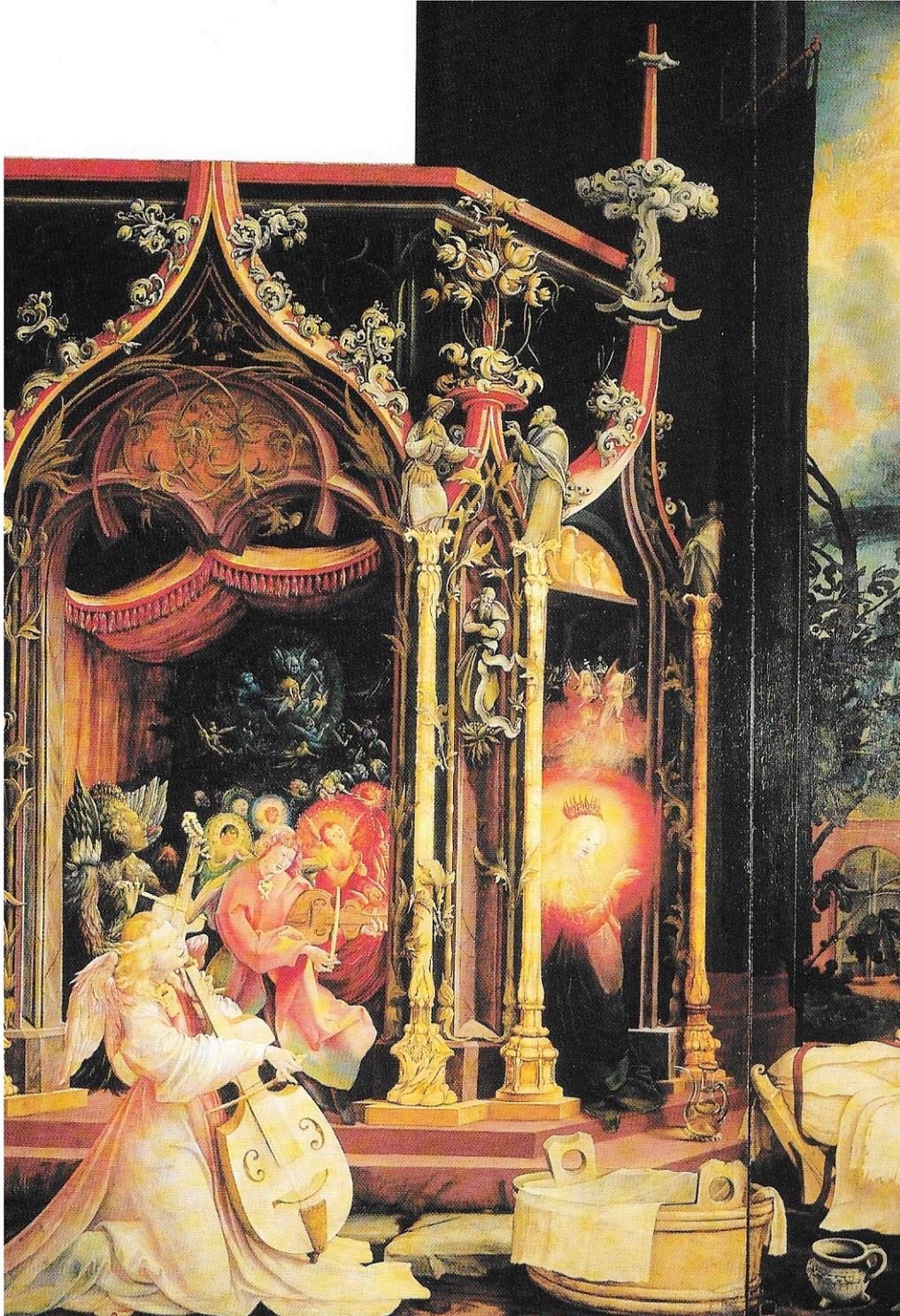
Les panneaux du **Concert des Anges** et de **la Nativité** (voir ci-dessous et les pages qui suivent pour les illustrations) forment un tout, la tenture sombre qui est située derrière le Concert des Anges séparant les deux scènes.



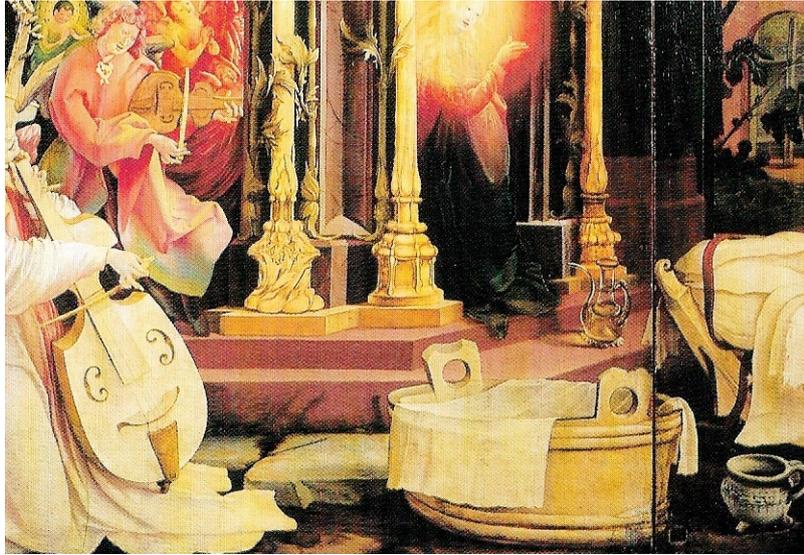
(ministère de la culture)

Les **Anges musiciens**, placés sous un baldaquin, louent la venue du Christ sur terre. Celui qui est au premier plan joue une viole de gambe. Au second plan, l'un joue du violon et le troisième une viole de gambe ou un théorbe ? Seuls des instruments à cordes sont représentés. Un décor irréel les encadre, constitué d'arcatures gothiques, de colonnes dorées sur lesquelles s'entrelacent rinceaux et feuilles d'acanthé. Une jeune femme baignée de lumière (à droite du Concert des Anges, voir ci-dessous), couronnée de flammes serait l'Église rayonnante, gardienne de la foi nouvelle. Sur certaines œuvres, une jeune femme aux yeux bandés représente la synagogue, le judaïsme, qui n'a pas voulu reconnaître le caractère divin de Jésus.

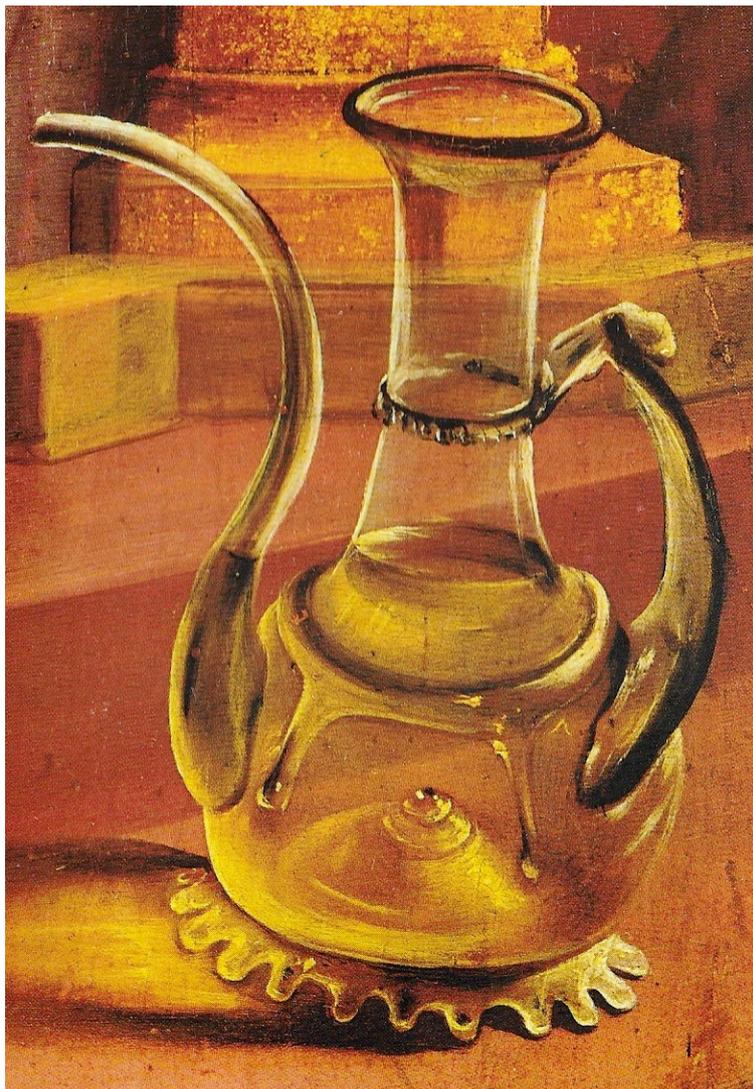
La **Nativité** est traitée comme une scène de genre. Le manteau bleu de la Vierge côtoie sa lourde robe rouge. Près d'elle, au premier plan (on le voit bien sur le détail proposé après la reproduction du Concert des Anges), un baquet sur lequel reposent un linge, préfiguration de la mort du Christ, par analogie avec le périzonium ceignant ses hanches lors de la crucifixion ? On remarque aussi un extraordinaire pichet en verre derrière le baquet. L'artiste a représenté des gouttelettes de verre sur le bas du pichet, témoignant des imperfections d'une technique encore hésitante.



Le Concert des Anges avec les trois instruments à cordes, dont la viole de gambe.



Le baquet au premier plan et le pichet de verre, juste derrière, au pied de la mince colonne.



L'iconographie de la **Résurrection** (voir reproduction ci-dessous empruntée à l'encyclopédie wallonica.org) est bouleversée.



Traditionnellement le Christ est debout, prêt du tombeau, brandissant l'étendard, symbole de la victoire sur la mort. Ici, les deux bras écartés, aux mains stigmatisées annoncent le triomphe de Dieu. Les bras levés, le linceul éclatant de blancheur, la jambe gauche disproportionnée, participent à la dynamique de la scène, au même titre que les couleurs flamboyantes. Son élévation s'inscrit dans un cercle lumineux au contour parfait, émergeant de la nuit. Le Christ a surgi de son tombeau, soulevant la lourde pierre qui le fermait, envoyant rouler sur le sol

les soldats qui le gardaient. À la verticalité du Christ s'opposent les corps à l'horizontale des soldats, celui du premier plan sur le dos. À droite de la composition, un autre soldat face vers le sol, est encore en train de tomber lourdement. Extraordinaire représentation réalisée par un artiste qui connaissait toutes les innovations réalisées par les peintres de la Renaissance. On pense, en regardant ce détail, aux audaces d'un Paolo Uccello.

On retrouve cette force dans la *Vita Christi* de Ludolphe de Chartreux, un moine décédé en 1378 : « Jésus Christ ressuscita avec un corps qui possédait les quatre principales prérogatives de la grâce, la clarté, l'agilité, la subtilité et l'impassibilité. La Résurrection du Seigneur ne fut point la destruction mais la transformation de sa chair adorable ; sa substance ne fut point autre mais perfectionnée ; elle changea de qualité sans perdre sa nature. Ce corps adorable, devenu subtil, agile, immortel et lumineux au suprême degré ... »

5. La deuxième ouverture.

À gauche, la visite de Saint Antoine à Saint Paul l'Ermite ; À droite, la Tentation de Saint Antoine et au centre les sculptures de Saint Augustin, Saint Antoine et Saint Jérôme.

Au-dessous de ces Pères de l'Église, sur la prédelle, le Christ entouré des apôtres.



(Reproduction issue du site florileges.com, journal culturel étudiant)

Pour réaliser ces deux panneaux, le peintre s'est inspiré de La Légende dorée ou *Legenda aurea*, vies de saints et de saintes écrites en latin au XIIIe siècle par Jacques de Voragine, un moine dominicain devenu archevêque de Gênes. Un ouvrage qui eut un énorme succès au Moyen Âge, disponible aujourd'hui dans une traduction française chez Garnier-Flammarion. Sur le panneau de gauche, la Visite de Saint Antoine (à gauche avec la grande barbe) à Saint Paul l'Ermite (Saint Paul de Thèbes en haute Égypte et non Saint Paul l'apôtre), on voit Saint

Antoine arriver auprès de Saint Paul. Il avait été averti en songe qu'il y avait un autre ermite que lui. S'étant mis en mouvement pour le retrouver, il fut amené jusqu'à lui par un loup. Saint Paul lui ayant ouvert sa cellule, ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre : « Quand l'heure du repas fut arrivée, un corbeau apporta une double ration de pain : or, comme Antoine était dans l'admiration, Paul répondit que Dieu le servait tous les jours de la sorte, mais qu'il avait doublé la pitance en faveur de son hôte » (op. cit., Tome 1, p.121-2).

Tout est emprunté au texte :

-la tunique de Paul, tissée avec du palmier.

-les roches et les arbres couverts de lichen, silhouettes fantomatiques.

-et comme le montre le détail ci-dessous, le corbeau (en haut à gauche) qui apporte la double ration de pain !



Détail de la Visite de Saint Antoine à Saint Paul, en haut à gauche du panneau de gauche.

Pour la tentation de Saint Antoine, représentée sur le panneau de droite, Grünewald suit, là encore, Jacques de Voragine. (N.B. Nous avons consacré à l'UTL une séance « Autour d'une œuvre » le 15 mars 2016 à « La Tentation de Saint Antoine » vue par les peintres, de Bosch à Dali, une thématique dont les peintres se sont emparés, parce que sans doute elle leur permettait de laisser libre cours à leur imagination, certains se permettant toutes les audaces !).

Voici comment Jacques de Voragine décrit la scène : « Comme il était étendu par terre (en habit bleu, barbe blanche) ... les démons sous différentes formes de bêtes féroces le

déchirèrent à coups de dents, de cornes et de griffes ». Antoine demanda alors à Jésus : « Mais pourquoi arrivez-vous si tard ? ». Et Jésus répondit : « Antoine, je restais à te regarder combattre ; or, maintenant que tu as lutté avec vigueur, je rendrai ton nom célèbre ». (op. cit. Tome 1, p.130-4). Jésus a répondu à l'appel du saint dont l'ardente prière l'a ému.



Dans l'angle inférieur gauche, un personnage unique dans l'iconographie du saint. Terrassé, il assiste impuissant à la scène. Les médecins y reconnaissent un malade atteint du « feu de Saint Antoine ». Rongée par la gangrène, la main gauche a laissé place à un moignon, le corps est recouvert de pustules et de bubons.



À l'exemple de Saint Antoine sauvé par la prière, les malades sollicitaient l'aide de Dieu grâce à l'intercession du saint.

Conclusion.

On ressort « ébouriffé » d'un voyage à travers le retable d'Issenheim, « cette œuvre à transformations qui pouvait adopter trois aspects selon la position des volets » (Daumas, 2000). À la différence de ses prédécesseurs, les frères Van Eyck, Grünewald ne se contente pas de représenter l'agneau mystique. Avec réalisme, il nous confronte aux souffrances de Jésus Christ, le supplicié. Son corps est meurtri, à la manière des malades du « Feu de Saint Antoine » qui étaient recueillis dans cet hôpital. Le panneau de la crucifixion est la transcription plastique des moindres détails de l'agonie du Christ. Grünewald se distingue en cela des peintres ses contemporains qui conféraient au crucifié, comme marque de sa divinité, une beauté idéale que ses souffrances n'avaient pas altérée.

C'est seulement sur la première ouverture qu'éclatent la joie des Anges musiciens qui se réjouissent de la naissance et de la résurrection de Jésus. Une résurrection suivie de l'ascension qui voit le corps glorieux et éclatant de lumière de Jésus rejoindre Dieu le père. Quel message d'espoir pour les malades de ce terrible mal qu'était « le Feu de Saint Antoine » ! On plaçait les malades devant le retable, dit-on. Ceci faisait partie de la thérapie.

Outils utilisés pour réaliser ce commentaire :

-La Bible est indispensable. J'ai utilisé la traduction de l'école biblique de Jérusalem, publiée aux éditions du Cerf, à Paris, en 1961.

-Jacques de Voragine, La Légende dorée, l'original en latin date de 1264. Nous avons utilisé l'édition de Garnier-Flammarion en français, 1967, 2 volumes.

-L'excellent petit livre : Tout l'œuvre peint de Grünewald, Paris, Flammarion, 1974.

-Béguerie Pantxika, Bischoff Georges, Le Maître d'Issenheim, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000. (Béguerie Pantxika, d'origine basque, a été conservatrice du Musée Unterlinden).

On trouvera des remarques tout à fait intéressantes dans trois ouvrages généraux :

-Ernst Gombrich, Histoire de l'art, Flammarion, un Manuel indispensable souvent réédité.

-Sœur Wendy Becket, Histoire de la peinture, traduit de l'anglais (américain) et édité chez France-Loisirs en 1996. (On y trouve en plus un excellent commentaire des Époux Arnolfini qui va à l'encontre de commentaires récents abusifs et erronés !)

Et enfin, un Manuel à l'usage des étudiants tout à fait remarquable :

-Maurice Daumas, Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15-18^{ème} siècle, Armand Colin, Collection U, 2000.

Jean-Paul Salles, le 5 février 2021.