





ATELIER SOUABE ou du RHIN SUPÉRIEUR, premier quart du XVI^e siècle

La Dormition de la Vierge

Élément de retable figurant la Vierge et dix apôtres.

Bois de tilleul polychromé.

H. 70 cm - L. 91 cm - P. 32 cm

Accidents et restaurations.

Provenance :

Famille de Louis Loucheur (1872-1931) ; par descendance.

Un certificat d'exportation portant le n°220405 et le Art loss register n°S00202931 seront remis à l'acquéreur.

Un rapport d'étude technique rédigé par Madame Juliette Levy-Histin est téléchargeable sur www.debaecque.fr

50 000 / 80 000 €





« Je te demande avec instance que mes fils et frères, les apôtres, se rassemblent autour de moi, afin que je puisse les voir de mes yeux avant de mourir, et rendre mon âme à Dieu en leur présence, et être ensevelie par eux ».

Ce rare et touchant groupe sculpté, témoin de l'art des retables de la sphère germanique du gothique tardif, décrit littéralement la scène d'origine byzantine de la mort de la Vierge Marie, dite aussi « Dormition ».

La mère de Dieu est entourée des apôtres, ici dix d'entre eux. Selon la Légende dorée de Jacques de Voragine, ceux-ci sont revenus précipitamment de leur mission d'évangélisation à travers le monde et ont été rassemblés miraculeusement autour de la Vierge pour l'accompagner dans son trépas. On les voit ici entourant le lit sur lequel repose Marie, dans une composition en forme de croissant.

Il manque deux apôtres à l'appel, qui composaient certainement un groupe sculpté à part, accolé au montant senestre du lit. L'examen technique de l'œuvre a en effet permis de constater que cette partie est à peine ébauchée et revêtue de polychromie uniquement dans sa partie supérieure. Cette trace matérielle laisse penser qu'un élément sculpté est manquant, très probablement nos deux derniers apôtres.

La scène qui a été sculptée dans deux demi-billes de bois de tilleul évidées et collées l'une à l'autre, auxquelles ont été ajoutées plusieurs pièces jointes, présente des figures aux expressions calmes et sereines mais animées par des attitudes diversifiées manifestant à la fois contrition et réconfort.

La disparition (ou l'absence dès l'origine ?) des attributs ainsi que la réfection probable de plusieurs mains rendent difficiles l'identification des apôtres, et ce, bien que leurs têtes présentent des types physiques délibérément individualisés. Conformément à la tradition littéraire reprise par l'iconographie de l'époque, deux d'entre eux sont toutefois identifiables : saint Jean et saint Pierre.

Jean et Pierre sont ainsi au chevet de la Vierge, au centre de la composition. L'un reconnaissable à sa longue chevelure bouclée et à ses traits juvéniles, l'autre à sa barbe grise et à sa coiffure en trois houpes.

Selon les textes apocryphes, saint Jean est le premier apôtre sollicité par la Vierge pour diriger la cérémonie funèbre, en mémoire de sa position de favori du Christ. Selon le texte du Pseudo-Métilon, Pierre invite ensuite Paul à faire la première prière. Paul s'excuse et proclame la primauté à Pierre. Le coryphée des apôtres préside alors la cérémonie mortuaire. Pierre fait ici un geste de bénédiction au-dessus des mains légèrement élevées et croisées de la Vierge, alors qu'il agit traditionnellement l'encensoir. Les mains ayant vraisemblablement été modifiées, on peut supposer qu'il tenait primitivement un cierge.

Se pourrait-il que l'apôtre tenant un livre à la gauche de Pierre soit saint Jacques, auteur d'un récit grec narrant l'événement ? Il est à noter que le sculpteur place au premier plan et met l'accent sur deux groupes de deux saints tenants eux aussi des livres. Ces livres,

seuls attributs de notre groupe, sont des indices des six ouvrages rédigés par les apôtres et mentionnés dans ce récit : « Six livres furent écrits à son sujet (de la dormition) : chaque livre le fut par deux compagnons de la Vierge. Je (Jacques) certifie que ces livres, qui furent écrits, Jean le Jeune avait l'habitude de les porter sur lui, et qu'aussi Paul et Pierre savaient où ils étaient ».

Quant à savoir qui sont André, Philippe, Luc et Simon, arrivés « après avoir quitté leur tombe... mais le saint Esprit les avertit que ce n'était pas la résurrection générale et qu'ils auraient à regagner bientôt leurs demeures funèbres », il est bien impossible de le dire. On serait cependant tenté d'identifier Philippe au personnage les mains en prière à dextre de Jean. Son visage étroit, émacié et barbu en partie caché par son capuchon d'ermite souligne sa détresse et rappelle la figure du saint exécutée par Erasmus Grasser (Chorghestul, Nordseite, München, Frauenkirche & Metropolitan- und Pfarrkirche Zu Unserer Lieben Frau).

Chacun des apôtres présente une spécificité physiologique et une expression émanant d'une réelle volonté d'individualisation. Le soin apporté au naturalisme (Voyez le personnage à l'arrière de la tête de lit, perdu dans ses pensées !) et les expressions des visages donnent à ce groupe de personnages une force de séduction et une belle puissance narrative. Le désespoir des compagnons de la Vierge s'exprime par une dernière prière les mains jointes, par les pleurs étouffés dans le pan d'un manteau, l'accolade du groupe des deux apôtres lisant ou encore par le geste magistral de présentation du corps gisant de la Vierge.

À toute cette agitation s'oppose l'immobilité sereine et éclatante de la Vierge. Flanqué de tous les apôtres en un cadrage serré, son corps allongé semble léviter au-dessus du lit richement garni d'une couverture rouge ornée de décors dit « à brocarts appliqués », symbole du sang, du sacrifice et du corps terrestre qu'elle s'apprête à quitter. Son visage, les yeux clos et affichant un léger et mystérieux sourire, donne à voir sa foi aveugle. Sa carnation quasi mystique est transcendée : « Les apôtres virent une blancheur de lumière si éclatante qu'elle surpassait la blancheur de la neige et l'éclat de n'importe quel métal... Le visage de la mère de Dieu était blanc comme le lis, et un parfum d'une suavité incomparable s'exhalait de sa dépouille mortelle. » (Pseudo Métilon)

Le spectateur est sur le point d'être le témoin de cet événement miraculeux de la Dormition de La Vierge.

SOURCES LITTÉRAIRES ET ICONOGRAPHIQUES

Pour les Églises d'Orient, ce terme laisse penser que la Vierge a été enlevée au ciel de son vivant. Dans l'Occident chrétien de la fin du Moyen Âge, il n'en n'est pas tout à fait ainsi. La Dormition désigne la mort de la Vierge, tandis que la croyance de la montée au ciel de son corps porte le nom d'Assomption. Une distinction est faite aussi entre l'ascension de son âme et la résurrection de son corps. Marie ne passe pas de la mort à la vie éternelle par ses propres forces, elle est sauvée en vertu de la résurrection de son Fils et grâce à son intervention.

Les nombreuses représentations de cet important thème témoignent de l'intense réflexion théologique qui a occupé les penseurs de l'Église au sujet de la place de Marie. Cette préoccupation s'intensifie en Occident à la fin du Moyen Âge, quelques temps avant que le statut de la mère de Dieu ne soit bouleversé par la Réforme protestante au début du XVI^e siècle.

Bien que l'épisode ne soit pas narré dans la Bible, il a été l'objet entre le IV^e et le VII^e siècles de nombreux récits oraux et textes apocryphes qui abondent en détails légendaires sur la mort, la résurrection et l'assomption de la Mère de Dieu. Ces textes ont contribué à consolider une « réelle histoire », fondation du dogme institué par les autorités ecclésiastiques. Cette intense production littéraire influence aussi le calendrier liturgique : dans l'Orient Chrétien, la Dormition est considérée comme l'une des douze fêtes liturgiques annuelles les plus importantes. Au début du VII^e siècle, sous le règne de l'empereur Maurice (582-602), la date de la fête en occident est définitivement fixée au 15 août.



Fig. 1 : probablement Constantinople, icône de la Dormition, ivoire, fin du X^e siècle, 18,6 x 14,8 x 1,1 cm
Metropolitan Museum, New York, n°inv.17.190.132

L'iconographie de la Dormition s'est tout d'abord diffusée dans l'art byzantin principalement dans les décors muraux (fresques et mosaïques) et sur les petites icônes en ivoire et autres matériaux précieux (Fig. 1). Dès l'origine, toutes les images présentaient une composition axée horizontalement sur le corps de la vierge étendu, flanqué de deux groupes distincts d'apôtres, et, axée



verticalement par la figure du Christ qui recueille l'âme de sa Mère. Au XII^e siècle la composition s'enrichit, offrant des détails narratifs plus importants lorsque l'espace le permet¹. Ces modèles iconographiques se propagent tout d'abord en Europe grâce à la pratique de la copie de riches manuscrits enluminés provenant du monde byzantin pendant la période carolingienne. L'iconographie se diffuse ensuite progressivement dans la sculpture monumentale.

Les premiers décors sculptés apparaissent dans des lieux sous influence byzantine, tels l'Italie du nord, puis se multiplient ailleurs en Occident. Ils deviennent le sujet central d'ensembles iconographiques monumentaux, à l'instar du tympan de l'église de Saint-Pierre-le-Puellier, construit vers 1175 (conservé au Musée de Bourges), du linteau supérieur du portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris vers 1210-1220, ou du tympan du transept sud de la cathédrale de Strasbourg vers 1220 (Fig. 2).



Fig. 2 : Dormition de la Vierge, vers 1220, tympan en pierre, portail du transept Sud de la cathédrale de Strasbourg.

1. Koimesis, mosaic, 1143-1151, Martorana, Palermo



Fig. 3 : Retable de la Dormition, pierre polychrome, vers 1434, Chapelle de la Vierge, Cathédrale de Francfort



Fig. 4 : École du Rhin Moyen, Retable de la Mort de la Vierge, vers 1440-1450, Kronberg-im-Taunus (au nord de Frankfurt sur le Rhin) Evangelische Pfarrkirche, Chor, Südseite

Au XIII^e siècle, *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine (vers 1265) reprend le thème dans un chapitre intitulé : « L'Assomption de la Bienheureuse Vierge Marie » et contribue à sa vulgarisation : l'épisode de la mort de la Vierge devient alors l'un des thèmes iconographiques les plus populaires du XV^e siècle, particulièrement dans la sphère germanique. Cette diffusion spécifique à l'Empire romain germanique est sans doute à corréler avec la diffusion d'un texte rédigé en 1415 à Constance : *l'Ars Moriendi*. Ce petit traité, véritable guide de décès, fournit des conseils de bonne pratique pour se préparer à la mort, étape indispensable pour le Salut de l'âme. La mort exemplaire de la Mère du Christ devient un véritable modèle spirituel et un support iconographique.

Cette iconographie, le plus souvent intégrée dans un cycle de la Vie de la Vierge, trouve un plein épanouissement dans le retable. Ce support privilégié des sculpteurs allemands de la fin de la période gothique comprend habituellement une caisse rectangulaire dont la partie centrale est cachée par



Fig. 5 : Dormition de la Vierge Marie, vers 1450-60, tombe du chanoine Franz Soler von Richtenberg, Cathédrale de Constance, Baden-Württemberg, Allemagne

des volets qui s'ouvrent seulement lors de fêtes importantes. De plus ou moins grandes dimensions, la caisse centrale peut présenter des figures de plusieurs saints ou une scène principale. La narration se poursuit de part et d'autre, sur les volets peints ou dotés de scènes sculptées en bas-relief. Sous la caisse ou panneau central, une prédelle complète l'ensemble, le tout encadré de tours, pinacles et baldaquin qui peuvent être habités de personnages sacrés.

Dès le premier tiers du XV^e siècle, la scène de la mort de la Vierge compose le thème central de ces retables monumentaux. L'œuvre la plus magistrale trouve son aboutissement à la fin du XV^e dans le retable de la Vierge exécuté par Veit Stoss en la cathédrale de Cracovie entre 1477 et 1489.

Alors que le thème apparaît plus précocement en peinture², l'un des plus anciens exemples sculptés est le *Maria Schlaf Altar* exécuté en 1434 dans la cathédrale de Francfort (Fig. 3). Un exemple similaire de retable simple représentant la Vierge étendue sur son lit de mort entourée des apôtres debout, réalisé en terre cuite, a été exécuté vers 1440 et est conservé à Kronberg-im-Taunus (Fig. 4). En même temps que le thème de *l'Ars moriendi* se diffuse, d'autres Dormitions fleurissent au Sud de l'Allemagne. Celle réalisée au milieu du XV^e siècle pour la cathédrale de Constance est emblématique, se situant à l'origine de la source littéraire (Fig. 5).

Bien que certains retables présentent encore la scène de manière centrale comme notre groupe sculpté, la scène de la Dormition tend à migrer vers les volets latéraux au tournant du XVI^e siècle. Les dimensions importantes de notre groupe, sa taille en fort relief ainsi que la richesse des attitudes des protagonistes plaident pour une place centrale dans un retable qui fut certainement dédié, à l'origine, à la Vierge, à l'instar du retable du côté nord de l'église Saint-Martin à Tauberbischofsheim (Fig. 6).

2. Conrad von Soest, *Marien Altar*, vers 1420, église Notre-Dame de Dortmund



Fig. 6 : Retable de Saint-Martin de Tauberbischofsheim

À la fin du XV^e siècle, l'iconographie du trépas de la Vierge s'assouplit. Elle connaît un renouvellement grâce à une autre réforme spirituelle née aux Pays-Bas et exploitée dans les pays bourguignons et rhénans : la Dévotion moderne. Ce courant de pensée conduit à une vision plus affective et humanisée de la vie chrétienne et à des pratiques plus accessibles.

Inspirée par la peinture flamande puis diffusée par les gravures de Martin Schongauer dès les années 1470 (Fig. 7), la bonne mort de la Vierge prend des airs de scène quotidienne du rite de l'adieu au monde. Cette nouvelle sensibilité se propage dans l'iconographie des retables peints, à l'instar de la peinture de Hans Multscher (1400-1467) (Fig. 8) ou de Michael Pacher (1435-1498) (Fig. 9)

Dans les retables sculptés, le thème prend corps dans un décor réaliste, une chambre à coucher avec un mobilier contemporain. Les apôtres endossent tous les rôles des acteurs d'une cérémonie de funérailles : la récitation de la *commandatio animae*, l'aspersion d'eau bénite, la présentation du cierge dont la flamme est sensée prolonger la vie, jusqu'au rôle de pleurants. Les retables deviennent de véritables petites scènes de théâtre, tels les Mystères joués sur les parvis des églises. Les ornements et les détails vestimentaires s'enrichissent, les sculpteurs s'appliquent à diversifier les physionomies, les gestes et les expressions.



Fig. 7 : Martin Schongauer
(Colmar vers 1450 - Brisach 1491)
La mort de la Vierge, vers 1470-1475
Gravure au burin sur papier.
H. 25,6 cm - L. 17 cm
Anc. Nantes, Musée départemental
Dobrée, inv. 896.1.134.



Fig. 8 : Hans Multscher
La mort de la Vierge, vers 1456-1458
Sterzing (Bozen), Stadtmuseum Sterzing und Multscher
Museum



Fig. 9 : Michael Pacher
La mort de la Vierge
Retable Saint-Wolfgang, vers 1481, autel
principal de l'église de Salzkammergut,
Autriche)

IDENTIFICATION DU LIEU DE PRODUCTION ET ÉTUDE TECHNIQUE ET STYLISTIQUE

Notre groupe sculpté, sorti de son contexte originel et dépourvu d'un certain nombre d'attributs, nous invite à nous concentrer sur l'essentiel de l'iconographie de la Dormition. Sa composition, son style, son animation charmante l'intègrent dans les productions du début du XVI^e siècle des réputés ateliers souabes et du Rhin supérieur.

Outre son iconographie et sa fonction originelle de groupe central de caisse de retable, notre œuvre présente une technique de polychromie caractéristique de ces ateliers³.

Malgré les repeints, on peut encore admirer des éléments de la polychromie d'origine. Des feuilles d'or poli revêtent la majeure partie des vêtements. Leur revers est souvent peint de bleu vif (pigment bleu azurite), aujourd'hui usé, mais localement bien visible. L'argenteure, autrefois protégée de glacis colorés, recouvre certains vêtements. La technique dite de « l'or parti » se décèle dans les creux de certains plis. Des glacis colorés translucides, jaunes, rouges et verts recouvrent les surfaces colorées mates ou argentées des tuniques et revers de manteaux. La chevelure de la Vierge, teintée postérieurement en brun, était recouverte d'une dorure à la mixtion. Parmi ces vestiges, on distingue sur la robe de la Vierge un semis de motifs dorés en léger relief sur fond bleu vif d'azurite, lequel est souligné par l'encolure dorée. Ce détail du costume de Marie est à rapprocher de celui du vêtement de la Vierge de la Dormition exécutée en bas-relief par l'atelier de Veit Stoss (ca 1447-1533) et conservée dans l'église Saint Andreas à Kalchreuth (Souabe). La technique de polychromie est un indice important permettant de réduire le champ des lieux de production. Indéniablement la facture indique qu'il s'agit d'une œuvre réalisée par des « tailleurs d'images » souabes ou haut-rhénans spécialisés dans la réalisation de retables exportés dans une grande partie de l'Allemagne du Sud. Si La Dormition adopte des éléments iconographiques dérivant de modèles diffusés par la gravure mais aussi de la peinture⁴, elle présente également des éléments stylistiques nés dans les ateliers les plus réputés de la ville d'Ulm. Le visage de la Vierge s'apparente au canon féminin si particulier de Niklaus Weckmann (ca 1481-1526) ou de Daniel Mauch (1477-1540).



Fig. 10 : Erasmus Grasser, fin du XV^e siècle, *L'enterrement de la Vierge*, bois polychromé et doré, Fine art museum of San Francisco, n°inv. 48.9

Bien que moins fouillé, le rendu des mèches de cheveux de certains personnages s'apparente aussi au travail de l'atelier d'Erasmus Grasser (1450-1518), dont on connaît par ailleurs le goût pour ce type de scène pittoresque et narrative.

Cependant, les drapés dont les rabats aplatis et circulaires décrivent de grandes courbes et semblent exister indépendamment du vêtement trouvent leur inspiration dans d'autres lieux de productions. Cette formule s'est répandue dans la région du Rhin supérieur, influencée par le modèle graphique de Martin Hoffman (Bâle entre 1507 et 1530/31)⁴. De même, le traitement des plis scandés par de vastes zones lisses et les lignes sinueuses du bord des étoffes s'apparentent à la sculpture fribourgeoise du début du XVI^e siècle. Ce type de drapé se diffuse aussi dans les ateliers souabes (Fig. 10).

L'œuvre concentre donc un grand nombre d'éléments provenant de lieux de productions différents. Elle témoigne en ce sens de la propagation rapide de formules créées par différents maîtres, répétées et réinterprétées par leurs élèves à travers toute la Souabe et le Rhin supérieur. Cette diffusion fait perdurer pendant de nombreuses décennies un style relativement uniforme dans des ateliers secondaires, rendant difficile l'attribution à un artiste précis.

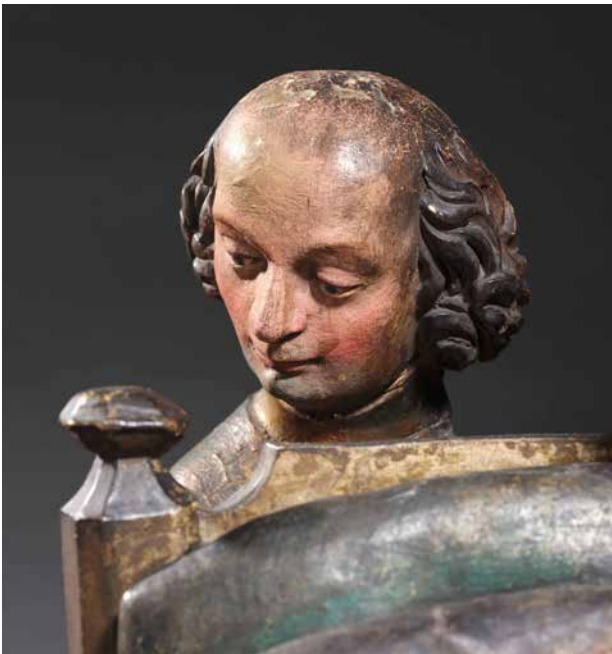
3. Voir l'étude technique réalisée par madame Juliette Levy-Hinstin.

4. *Christ de Douleur*, vers 1515, statue en tilleul polychrome, H. : 132 cm, Colmar, musée d'Unterlinden, inv.SB20

CONCLUSION

Réalisé dans le cadre d'un retable monumental par un atelier du sud de l'Allemagne, notre scène de Dormition est remarquable par ses dimensions, sa rareté et sa relative complétude. Notre groupe sculpté est une synthèse de tous les éléments stylistiques et techniques des plus réputées ateliers souabes et haut rhénans de la fin du Moyen Âge.

Selon les nouvelles aspirations spirituelles de la Dévotion moderne, elle est la transposition volontaire d'une scène dogmatique en scène de funérailles quotidienne au début du XVI^e siècle. Pourtant l'absence involontaire (?) des attributs nécessaires à l'extrême-onction associée à une recherche de monumentalité et de forte individualité donne à cette scène finalement synthétique une dimension spirituelle d'une incroyable intensité. Malgré (ou grâce ?) à l'absence de deux apôtres et peut-être d'un groupe supérieur représentant l'arrivée du Christ recueillant l'âme de la Vierge, l'attention du spectateur se concentre sur deux points : l'animation de la scène générée par l'expression pudique d'émotions intenses diversement suggérées, et, sur l'opposition patente entre la détresse des apôtres et le calme souverain de la Vierge. La confiance lumineuse qui irradie du visage de Marie semble annoncer que la mort n'est qu'un passage. Pour la Mère de Dieu, un passage du temps à l'éternité, de la condition terrestre à la béatitude céleste. Cette manifestation divine place Marie au-delà de la résurrection de tous les humains, outrepassant le jugement dernier. Par cette image figurant l'élévation de son âme avant l'assomption de son corps, la Mère de Dieu devient le modèle de l'épreuve de la Mort. Elle offre l'assurance et la vision anticipée de la résurrection.



L'œuvre a été conservée depuis le début du XX^e siècle dans une famille parisienne comptant plusieurs générations de collectionneurs dont Louis Loucheur, homme politique sous la troisième République. Le groupe sculpté s'est transmis par descendance jusqu'à nos jours. Cet élément de retable exceptionnel passe pour la première fois sous le feu des enchères.

BIBLIOGRAPHIE

- Martin Jugie, *La littérature apocryphe sur la mort et l'assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VI^e siècle* in *Revue des Études byzantines*, 1930, n°159, pp.265-295 ;
- Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, 1975 ;
- Ss dir. Sophie Guillot de Suduiraut, *Sculpture allemandes de la fin du Moyen Age*, cat Exp. Musée du Louvre, Paris, 22 octobre 1991-20 janvier 1992, RMN, Paris ;
- Meisterwerke Massenhaft, *die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, cat. Exp. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, 11 mai-01 Aout 1993, Stuttgart, 1993 ;
- Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, collection Sagesses, Edition du Seuil, 1998 ;
- Rainer Kahsnitz, *Die Grossen Schnitzaltäre, Spätgotik in Süddeutschland, österreich, Südtirol*, Hirmer, München, 2005 ;
- Bernhard Ridderbos, *Hugo van der Goes's "Death of the Virgin" and the Modern Devotion: an analysis of creative process*, in *Oud Holland*, vol 120, n°1/2, 2007, pp.1-30 ;
- José María Salvador Gonzalez, *"The Death of the Virgin Mary (1295) in the Macedonian church of the Panagia Peribleptos in Ohrid. Iconographic interpretation from the perspective of three apocryphal writings*, 2011, *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, n° 13, julio-diciembre 2011, Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 237-268.
- Damien Berné, *Sculptures souabes de la fin du Moyen Age*, Cat. Exp. Musée de Cluny, Paris, du 1^{er} avril au 27 juillet 2015, RMN, 2015 ;
- Sophie Guillot de Suduiraut, *Dévotion et séduction : Sculptures souabes des musées de France (vers 1460-1530)*, Somogy, Paris, 2015 ;
- José María Salvador Gonzalez, *Iconography of The Dormition of the Virgin in the 10th to 12th centuries. An analysis from its legendary sources*, vol 6, *Eikón Imago* 11, 2017, pp.185-230.

CRÉDITS PHOTOS

DE BAECQUE & Associés / Luc Paris, Metropolitan Museum, New-York City, Cathédrale de Strasbourg, Ulrich Feuerstein, Musée Dobrée – Grand Patrimoine de Loire-Atlantique, Röm.-kath. Kirchengemeinde Konstanz Altstadt // Rony Elimenech.

