

Une œuvre inconnue de Nicolas Manuel Deutsch : "Le retable de la Sainte Eglise"

Autor(en): **Moulet, Maurice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **5 (1943)**

Heft 4

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162911>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Une oeuvre inconnue de Nicolas Manuel Deutsch: « Le retable de la Sainte Eglise »

PAR P. MAURICE MOULLET O.M.CONV.

(PLANCHES 53-60)

I. DÉCOUVERTES

LAUSANNE. L'ADORATION DES MAGES (Planche 53).

M. Alexandre Cingria me signalait un jour qu'à la Cure catholique du Valentin, à Lausanne, se trouvait un beau tableau qui lui semblait trahir fortement la manière de Nicolas Manuel. Désireux d'avoir mon avis, M. Cingria me pria d'aller vérifier la chose. Au premier coup d'œil, je me rendis compte que la peinture, bien que retouchée par endroits, est indéniablement une oeuvre du maître.

Il s'agit d'une Adoration des Mages. Assise devant un rocher, la Vierge offre l'Enfant Jésus à l'adoration du premier Roi. Près de Marie, un saint Joseph tonsuré comme un moine s'appuie sur son bâton et tient un chapeau à larges bords. Les trois Mages, à genoux, sont vêtus de costumes princiers, chargés d'ornements; chacun d'eux apporte son présent dans de riches coupes, en forme de calices et de ciboires. A gauche, dans le fond, leur escorte s'avance, bannières déployées.

Ce morceau de peinture est un pur chef-d'œuvre: la personnalité de l'artiste s'y découvre sans l'ombre d'un doute. Un effet de lumière, cher au peintre bernois, donne au paysage son aspect mystérieux: l'étoile de Bethléem, à peine visible au sommet du tableau, diffuse dans l'obscurité de la nuit une auréole qui pénètre comme d'une brume lumineuse le groupe des soldats. Les accords de couleurs inaccoutumés, le dessin nerveux, les visages typiques et la technique originale de cet ensemble pictural, autant de traits frappants que j'avais observés à maintes reprises aux panneaux de saint Antoine l'ermite du musée de Berne et aux tableaux de Bâle (Saint Thomas d'Aquin chez saint Louis, roi de France - Musée des Beaux-Arts) et de Zurich (Tradition des clefs à saint Pierre - Musée des Beaux-Arts).

Tout à la joie de cette constatation, j'essayai de découvrir, au bas du tableau, les indices d'une signature. Je m'aperçus que le panneau y est amputé de plusieurs centimètres. Mais en même temps je distinguai deux jambages d'une lettre majuscule, formant la partie supérieure d'un *A* ou les deux premiers éléments d'un *N* incliné. Ils étaient tout juste visibles au dessus du cadre, mais ils semblaient devoir se poursuivre derrière la battue, tandis que le reste du monogramme recherché apparaissait très faiblement sous une couche de peints.

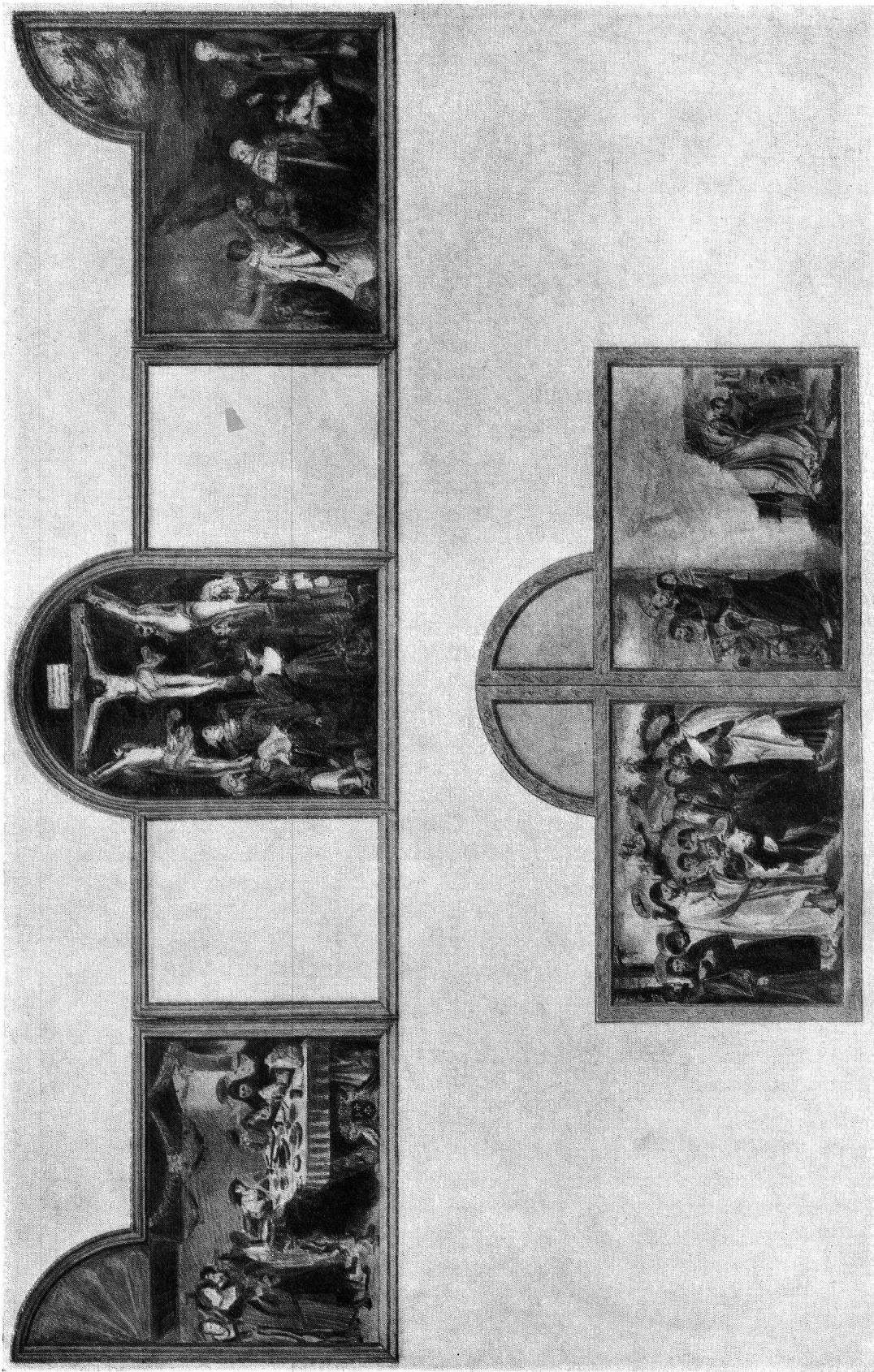


Fig. 1. Reconstitution du retable de la Saint Eglise (1518). — Dessin

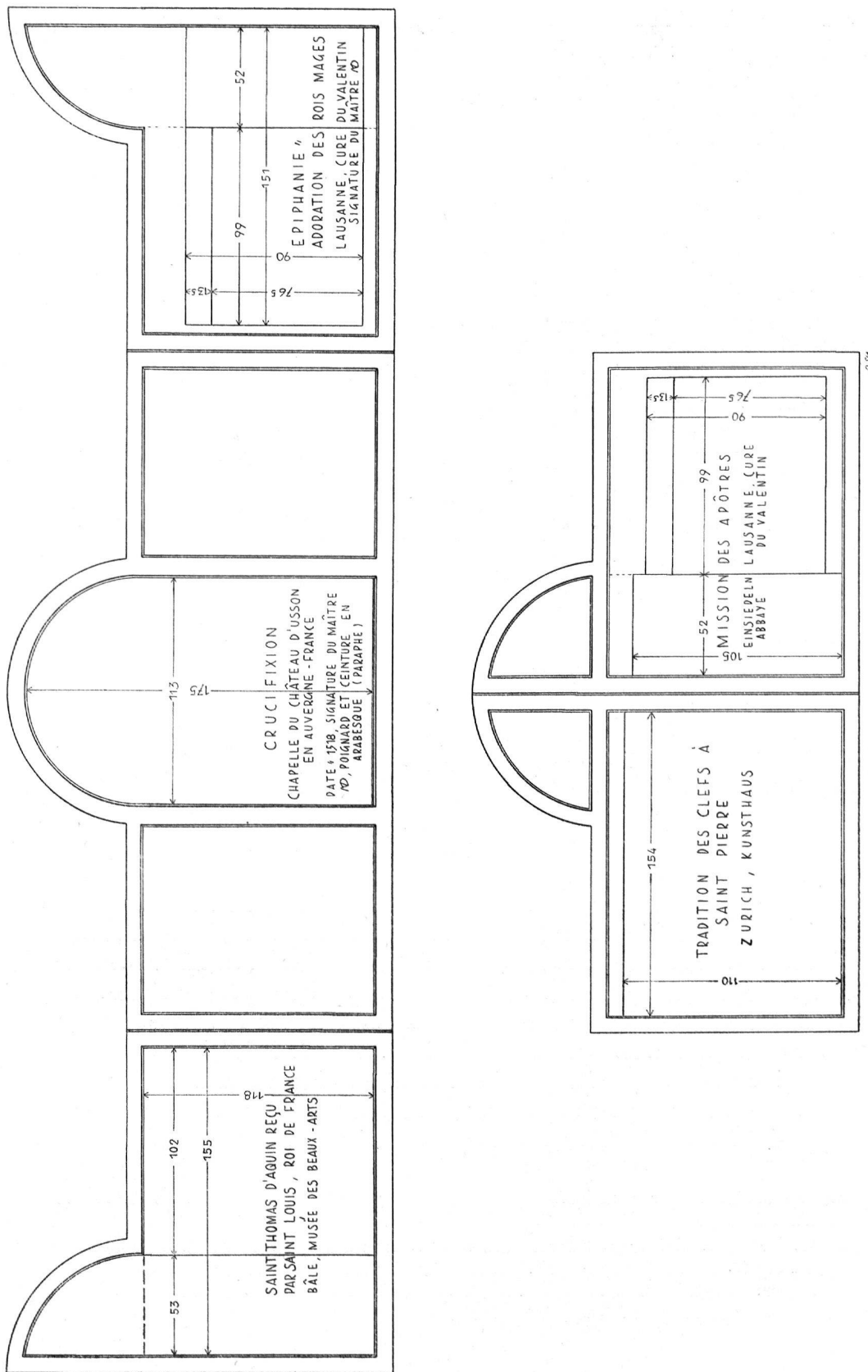


Fig. 2. Dimensions des panneaux reconstitués

Lors d'une deuxième visite à la Cure du Valentin, je fus aimablement secondé dans mon travail par M. l'abbé Léopold Peter. Ensemble nous enlevâmes le cadre du tableau. Le panneau de bois très mince était en partie sectionné et malheureusement ébrêché à l'endroit même où se devinait le monogramme. Mais déjà le signe initial laissait voir l'amorce inférieur d'un *N* entier. A l'aide d'un découpant que m'avait confié un restaurateur, j'enlevai prudemment les repeints. Bientôt la courbe d'un *D* se dessina nettement de chaque côté du second jambage du *N*. L'absence partielle du plein de l'arc, due à une ébrêchure du panneau, n'empêchait nullement de reconnaître de façon certaine l'initiale du mot DEUTSCH. Seul, le trait de liaison entre le milieu du jambage diagonal du *N* et le sommet du *D* pour former le *M ND* de MANUEL, n'était guère visible. La photographie agrandie de M. Emile Gos à Lausanne¹ permet maintenant de le déceler (Pl. 55c). Le monogramme est peint au bas du Roi agenouillé devant l'Enfant Jésus. Il est figuré en perspective, incliné vers la droite, comme un objet qui serait vu posé sur le sol. Sans doute, y avait-il encore autrefois, sur la partie inférieure du tableau maintenant amputé, le poignard et le paraphe qui accompagnent invariablement la signature du maître. Par bonheur, l'essentiel de la signature est assez bien conservé pour qu'un doute sérieux sur l'authenticité du tableau soit désormais écarté. Il est vrai que le connaisseur, artiste ou historien, ne devrait même pas avoir besoin d'une telle indication: l'originalité de Nicolas Manuel apparaît d'une manière si frappante dans le tableau de Lausanne!...

Quant à la date de ce panneau, l'étude des œuvres du maître me permit de la fixer entre 1517 et 1520; autrement dit, le tableau a été peint après le retable de Grandson (1516-1517) et avant le retable de saint Antoine l'ermite à Berne (daté 1520). Dans ma comparaison avec la première de ces deux œuvres, je rapprochai les deux groupes de soldats de l'arrière-plan. Celui du panneau de Lausanne, le morceau peut-être le plus pictural de la composition, me parut d'une meilleure venue, non quant à la perfection du dessin, mais dans le jeu plus suggestif, je dirais plus impressionniste, des valeurs plastiques, tandis que le groupe des soldats peints au retable de Grandson est vu encore avec un certain réalisme. Celui-ci a servi en quelque sorte de dernière étude, avant la solution idéale donnée dans le tableau de Lausanne. C'est là une façon de s'exprimer qui ne correspond peut-être pas aux intentions réelles du maître, mais elle permet d'établir la chronologie des deux œuvres, grâce à l'examen d'un détail significatif. Si donc le tableau des Rois Mages présente une forte similitude avec le retable de Grandson, dont la date d'origine nous est connue (1516-1517), il lui est cependant quelque peu postérieur².

Une seconde comparaison, effectuée entre le panneau des Rois Mages et les deux panneaux du retable de saint Antoine l'ermite, à Berne, révèle également beaucoup de ressemblances, mais l'écart y est aussi sensible qu'entre la peinture du retable de Grandson et celle du tableau de Lausanne. En effet, dans ce retable de saint Antoine, le mouvement plastique revêt une vigueur nouvelle, inconnue jusqu'à cette date dans les œuvres de Manuel. Sa couleur s'écarte davantage des données traditionnelles du moyen-âge. Autant d'indices en faveur d'une évolution dans les moyens d'expression; ce qui prouve une exécution postérieure. Ainsi, en raison des constatations précédentes, j'étais amené à rapprocher davantage la peinture de Lausanne du retable de Grandson (1516-1517) que du retable de saint Antoine à Berne (1520). Je le situai donc vers l'année 1518.

¹) Photographie obligeamment communiquée par M. le chanoine Joseph Mauvais, révérend curé de la paroisse de N.D. du Valentin à Lausanne.

²) Il serait possible de parvenir à une constatation analogue en comparant le procédé pictural dans l'auréole que forme l'étoile de Béthléem au tableau des Rois Mages et l'effet de lumière que Nicolas Manuel s'est ingénié à étudier de diverses manières dans les deux compositions qu'il nous a laissées de la Décollation de saint Jean Baptiste. Mais la date de ces deux tableaux n'est pas connue avec certitude.

Un examen de l'état du panneau donna les résultats suivants: Dans l'ensemble, le panneau est assez bien conservé. Toutefois, une large fente verticale se voit au tiers de la surface, à droite, immédiatement devant le premier roi agenouillé (Pl. 53 et 54 a). Et à gauche, au sommet, mais dans le sens horizontal, apparaît une seconde fissure, masquée partiellement, grâce à un enduit. Le camouflage des deux fissures et des heurts occasionnés par la section de la bordure inférieure du panneau, avait exigé des retouches (d'ailleurs maladroites). En outre, le bord vertical gauche est visiblement amputé de quelques centimètres, puisque le groupe des soldats de l'arrière-plan et le mouvement de leur arabesque sont brusquement interrompus. Une dernière anomalie est révélée par un déséquilibre dans la composition. La masse sombre, constituée par le rocher au-dessus des Rois Mages, n'est pas proportionnée aux taches claires des personnages. Ainsi la figure de saint Joseph semble démesurée pour l'espace qui lui est ménagée. Et de fait, on constate que le panneau est encore rogné, à cet endroit. On verra dans la suite, par la reconstitution d'autres panneaux appartenant au même ensemble, que ces estimations s'avèrent assez exactes. Il convient d'ajouter que les trois rognures et les repeints destinés à camoufler les fissures n'ont heureusement rien enlevé d'essentiel à la composition du maître. Une bonne restauration lui rendra sa fraîcheur et son éclat d'autrefois.

LAUSANNE. PEINTURE DU REVERS: LA DISPERSION DES APOTRES (Planche 56).

La précieuse indication de M. Alexandre Cingria m'avait permis de découvrir une œuvre authentique du peintre Nicolas Manuel Deutsch. Une seconde découverte, tout aussi inattendue, me fut réservée grâce à l'obligeance de MM. les abbés Léopold Peter et Raymond Borruat qui m'aiderent à explorer le revers du panneau. Le résultat le plus tangible de cet examen fut la découverte

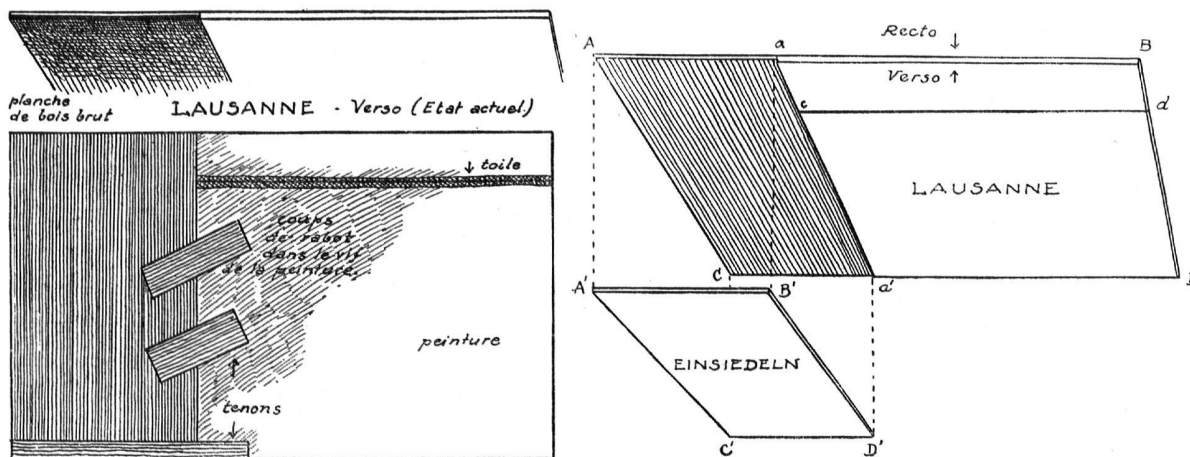


Fig. 3. Revers du panneau de Lausanne — Mutilations et modifications

d'une peinture cachée sous une couche de papier-carton. Une magnifique robe rouge apparut d'abord drapant un personnage nu-pieds, qui marche d'un pas résolu. Malheureusement, la peinture en est tronquée. La tête et la poitrine du personnage n'existent plus; cette partie du panneau a été rabotée! Au second plan on distingua bientôt deux autres personnages, la tête couronnée d'une auréole semblable à celle de la Vierge de l'Epiphanie. Ces deux nouvelles figures représentent des voyageurs qui tiennent conseil sur la direction à prendre. Un quatrième personnage est assis sur la margelle d'un puits. Il médite, appuyé sur son bâton, avant de prendre le départ. Enfin, deux

derniers voyageurs, eux aussi auréolés, se devinent sous un enduit noir qui recouvre le paysage du fond. Ils paraissent déjà éloignés et cheminent pleins de courage.

Ce dernier détail me rappelait la peinture de Hans Fries, *La Dispersion des Apôtres*, au Musée des Beaux-Arts de Fribourg (propriété de la Fondation Gottfried Keller). Bien que traités différemment, les six personnages du panneau de Lausanne me semblaient représenter la même scène. Les six autres apôtres et le Christ auraient dû se trouver sur la surface qui restait à explorer. Or, pour une raison encore inconnue, le reste de la scène manquait au revers du panneau de Lausanne. Le tableau est fait de deux portions de panneau, rapportées l'une à l'autre au tiers de la largeur. La fissure verticale signalée déjà au recto du panneau (c'est-à-dire au tableau de l'Adoration des Mages), montre qu'à cet endroit, au tiers de la largeur, le panneau tout entier est fendu de haut en bas (fig. 3 aa'). La partie étroite a été, par surcroît, dédoublée. Du côté de la peinture de l'Epiphanie, cette partie a été de nouveau assujettie (fig. 3 AaCa'; épaisseur 7 mm.), tandis qu'au revers, elle est manquante (fig. 3, A', B', C', D') et elle a été remplacée par une simple planche de bois brut, de mêmes dimensions. Or cette partie est celle qui manque à la scène de la Dispersion des Apôtres.

La fissure verticale signalée au sommet de la partie large révèle aussi une vraie brisure (fig. 3 cd.). Mais la portion arrachée à cet endroit n'a pas été dédoublée comme à la partie oblongue et verticale; elle a été partiellement rapportée au moyen de bandes de toile (fig. 3 aBcd et Pl. 56). Un restaurateur qualifié sera en mesure de vérifier si cette portion rajoutée est un morceau du panneau original.

EINSIEDELN. FRAGMENT DE LA DISPERSION DES APOTRES (Planche 57).

Tel était le résultat des investigations faites au tableau de Lausanne, lorsqu'à quelques semaines de là, le hasard me mit en présence de la partie manquante. Invité par le R. P. Rudolf Henggeler à visiter le musée qu'il venait d'aménager à l'Abbaye d'Einsiedeln, je fus frappé par une peinture sur bois, haute et étroite. Elle représente un groupe de six personnages auréolés, sans doute des apôtres, car la figure dominante se reconnaît au type traditionnel de saint Pierre. Celui-ci marche à grands pas, porte une gibecière en bandouillère et un bâton de pèlerin sous le bras. Le chef de l'Eglise retourne vivement la tête vers une main bénissante.

A peine avais-je réfléchi sur la signification du sujet que la physionomie des figures, le rythme de la composition, la qualité exceptionnelle de la peinture me firent penser à Nicolas Manuel, car cette œuvre ressemble manifestement au tableau de la Tradition des clefs (Musée des Beaux-Arts, à Zurich) que je venais de voir à Berne, à l'exposition de la Fondation Gottfried Keller, tableau énigmatique, attribué par les spécialistes tantôt à Nicolas Manuel, tantôt à Hans Leu Le Jeune! Je l'avais longuement considéré la veille, afin de me faire une opinion sur son origine. Et voici que je retrouvais inopinément à Einsiedeln, un tableau de même aspect, restauré lui aussi, mais avec un vernis moins brillant.

Il me vint bientôt à l'idée de comparer le panneau d'Einsiedeln à celui de Lausanne. Il s'avéra que les dimensions du premier correspondaient exactement avec la partie manquante au revers du second (fig. 2). En additionnant le nombre des personnages, j'obtins les douze apôtres de la scène de la Dispersion. Il y manquait encore la figure du Christ bénissant. Mais bientôt j'observai que la main isolée, élevée vers saint Pierre, en bordure du tableau d'Einsiedeln (Pl. 57), porte visiblement les stigmates de la Crucifixion. C'est sans doute la main du Christ ressuscité, bénissant les apôtres avant leur départ, comme on peut le voir au tableau de Hans Fries.

ZÜRICH. LA TRADITION DES CLEFS (Planche 59 b).

Le revers du volet de Lausanne était ainsi recomposé. Il n'y manquait plus que la restitution des bordures pour obtenir finalement le pendant du tableau de Zurich. Ces deux panneaux forment évidemment un ensemble. La tradition des clefs à saint Pierre, c'est la transmission des pouvoirs du Christ au chef de la sainte Eglise chrétienne et la dispersion des apôtres marque le début de leur activité, le commencement de la vie de l'Eglise. Les deux scènes correspondent donc. De plus, elles se complètent par l'équilibre des compositions picturales, pour autant que le laisse voir le croquis de reconstitution (fig. 1). De simples comparaisons d'ordre stylistique convaincront: le dessin des visages qui se répète d'une manière à peu près identique aux tableaux de Zurich et d'Einsiedeln, le frissonnement des draperies, avec ces coulées de lumière miroitante, le jeu des masses, l'opposition des taches colorées, la densité et la texture de chaque objet représenté, tout cela témoigne d'un même tempérament de peintre.

Le problème soulevé à propos du tableau de Zurich, à savoir s'il est attribuable à Nicolas Manuel ou à son émule Hans Leu le Jeune, obtient-il ainsi sa solution? — L'Adoration des Rois Mages est signé du monogramme de Nicolas Manuel Deutsch. Il n'y a apparemment aucune raison de penser que le revers, la Dispersion des Apôtres soit d'un autre auteur. Au contraire, les deux parties formant ce revers, conservé à Lausanne et à Einsiedeln sont de la même veine que le recto, l'Epiphanie. Or la Dispersion des Apôtres cadre en tous points avec la Tradition des Clefs conservée à Zurich. Ainsi la conclusion s'impose: le tableau de Zurich doit être attribué à Nicolas Manuel Deutsch.

Toutefois, le peintre bernois, comme ses devanciers, avait peut-être des aides, élèves ou compagnons. Le maître établissait lui-même la composition et l'achevait personnellement. Mais pour l'exécution de certaines parties, il s'adressait parfois à un compagnon qualifié et digne de confiance. Aussi le Dr Hugo Debrunner qui revendique l'œuvre pour Hans Leu le Jeune³ pourrait-il avoir raison, jusqu'à un certain point. Mais il resterait alors à prouver que le jeune maître zurichois fut effectivement l'élève ou le collaborateur de Nicolas Manuel vers 1518. Et encore, à supposer une participation importante de Hans Leu à l'exécution de l'ensemble, elle ne suffirait pas à faire écarter le nom de Nicolas Manuel qui a apposé sa signature, car l'œuvre entière témoigne de l'art de Manuel. Les objections soulevées ces années dernières me paraissent motivées davantage par la diversité des restaurations que par de réelles et profondes divergences d'ordre stylistique.

BALE. SAINT THOMAS D'AQUIN A LA TABLE DE SAINT LOUIS (Planche 59 a).

Le panneau de Lausanne peint sur les deux faces est donc un volet d'un ancien triptyque. Le tableau de Zurich ne serait-il pas le revers du second volet? Mais il resterait à retrouver la face. J'avais bien été intrigué par une peinture sur bois, récemment acquise par le musée des Beaux-Arts à Bâle et dont l'attribution était contestée. Ce tableau représente saint Thomas d'Aquin à la table de saint Louis, roi de France et s'apparente de très près aux peintures de Lausanne, Einsiedeln et Zurich, tout en leur semblant étranger par le sujet. Une scène de Nativité eût paru plus logique, en regard du panneau de l'Epiphanie. Pourtant, en approfondissant le problème, je me rendis compte que la scène du tableau de Bâle pouvait fort bien figurer comme pendant du panneau de

³) Hugo Debrunner, *Der Zürcher Maler Hans Leu im Spiegel von Bild und Schrift*. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1941. Préface de W. Wartmann.

Lausanne. Ici, ce sont les Rois Mages, les sages de l'Orient, accueillis à Bethléem par Jésus, Roi de l'Univers; là, c'est le grand Sage du moyen-âge, saint Thomas d'Aquin, surnommé le Docteur angélique, reçu par saint Louis, roi de France. Il y a sans doute parallélisme entre la puissance royale prosternée devant la Sagesse personnifiée et le pouvoir civil s'inclinant humblement devant l'Eglise enseignante.

De plus, le schéma constructif montre une charpente toute semblable dans l'un et l'autre panneau. De chaque côté, c'est un large déploiement de personnages dont le rythme est engendré par les mêmes diagonales et par le jeu équivalent des taches de couleurs. Le groupe des personnages les plus représentatifs – au tableau de Bâle les convives, à celui de Lausanne les Rois agenouillés et leur escorte – partage la surface du panneau en deux portions harmoniques (fig. 1), c'est-à-dire juste à l'endroit où l'on a constaté, à la peinture de l'Epiphanie, la longue fissure verticale entre le premier Roi et la Vierge. Or, cette particularité se vérifie exactement, mais au côté opposé, dans le tableau de Bâle. La fente, autrefois visible⁴, mais camouflée lors de la dernière restauration, sépare le groupe des personnages qui se tiennent debout de celui des convives assis à la table royale. La verticale insistante, formée par le dossier du trône de saint Louis et reprise par le nimbe, puis par l'angle saillant du baldaquin, souligne en quelque sorte cette génératrice de la composition artistique.

Au panneau de Lausanne, la partie étroite, délimitée par la fissure, est dominée par une direction diagonale. Elle part du sommet de la tête de saint Joseph pour atteindre celle du Roi prosterné devant l'Enfant Jésus. Au panneau de Bâle, cette même diagonale, disposée en sens inverse, part des solives du plafond pour descendre le long des têtes des personnages qui se tiennent debout derrière le roi⁵.

Pour ces multiples raisons d'ordre artistique et iconographique que des preuves historiques viendront peut-être confirmer, on est en droit de soutenir que les tableaux de Bâle et de Lausanne constituent les faces de deux panneaux doubles, dont les revers représentent l'un la Tradition des clefs à saint Pierre, et l'autre la Dispersion des Apôtres.

Voilà donc reconstituée la paire de volets d'un ancien triptyque. Où trouver maintenant le centre du retable? «L'appétit vient en mangeant» dit le proverbe. On ne pouvait se reposer sur des constatations aussi prometteuses. C'eût été s'arrêter à mi-chemin dans la solution d'un problème qui devenait toujours plus captivant. J'essayai donc de reproduire, à l'échelle de 1/10, les deux volets dans les positions fermée et ouverte. Après avoir restitué au panneau de Lausanne les bordures manquantes, je constatai que des quatre tableaux, celui de Bâle était le seul exemplaire quasi intact. Je l'adoptai donc comme base de reconstitution et j'ajoutai à ce panneau le dessin d'un cadre de dimensions convenables. J'obtenais ainsi un élément complet. Dédoublé, il devait redonner les dimensions et proportions de l'autre volet mobile, dans lequel j'insérai le panneau de Lausanne. Finalement, en esquissant entre ces deux volets le corps fixe du retable, on obtenait le dessin du triptyque entier, dans sa position ouverte.

Cet essai ne fut pas absolument concluant: soit ouvert, soit fermé, le retable était disgracieux, parceque anormalement allongé. Je cherchai alors d'autres possibilités, sur la base des éléments

⁴) Otto Fischer, «Aus Nikolaus Manuels Umkreis», dans la Revue Pantheon, vol. XXVII, 1941, janvier-juin, fig. p. 29.

⁵) On constate en outre, et non sans surprise, que la composition des trois Rois avec la Vierge et l'Enfant est déterminée par le dessin du monogramme **MD**. Ce fait ne tient certes pas du hasard. Il prouve au contraire, que l'artiste, habitué à calligraphier les trois initiales de sa signature, s'en est inconsciemment servi dans la charpente de sa nouvelle composition. Ainsi le tableau tout entier, et non seulement le monogramme heureusement découvert au bas du Roi mage, est une vivante signature du maître.

existants, tout en maintenant les proportions du cadre dans les limites offertes par les exemplaires conservés de l'époque. Mais je ne trouvai qu'une seule solution acceptable: l'adjonction d'un prolongement rectangulaire au milieu de la partie centrale fixe, pour retrouver en ce milieu du retable et aux deux extrémités des volets ouverts les masses nécessaires à l'équilibre de l'œuvre entière. Dès lors le sommet du triptyque se présentait avec un décrochement semblable à celui du retable de M. Grünwald à Isenheim.

Du même coup j'entrevis l'explication des deux fissures verticales, visibles sur les panneaux de Bâle et de Lausanne. Lorsque le retable fut démembré et qu'on sortit les volets de leur cadre, on se trouva vraisemblablement dans la nécessité, soit de couper le haut de la partie oblongue formant dominante et de raccorder ce panneau à la partie large pour n'avoir plus qu'un tableau uniformément rectangulaire, soit de conserver séparément les deux parties inégales du même volet. A Lausanne on dédoubla justement la partie haute et étroite (fig. 3). Le côté appartenant à la scène de l'Épiphanie – la Vierge et l'Enfant avec saint Joseph – fut rajusté en vue de maintenir la composition intégrale; l'autre fut encadré séparément – saint Pierre entouré de cinq autres apôtres – et parvint, sous cette forme, à l'Abbaye d'Einsiedeln⁶ (Pl. 57).

USSON (AUVERGNE). LA CRUCIFIXION (Planche 60).

Parvenu à la conviction que la partie centrale du retable devait former un rectangle avec un décrochement au milieu et flanqué de deux autres rectangles correspondant aux surfaces larges des panneaux de Bâle et de Lausanne, je cherchai, dans la collection des œuvres de Manuel Deutsch, un tableau susceptible d'appartenir à cet ensemble. Aucun de ceux qui avaient été publiés jusqu'ici ne convenait. Dans le récent ouvrage, splendidement illustré, que les éditions Urs Graf ont fait paraître en 1941, C. de Mandach (p. XX) signale cependant l'existence d'une Crucifixion encore inconnue, à Usson en Auvergne, datée 1518 et pourvue du monogramme et du paraphe de Nicolas Manuel. Paul Budry la découvrit en 1918 au cours d'un voyage en France, en compagnie de l'écrivain Ramuz et du graveur Bischoff. Une Crucifixion, peinte en 1518 par Nicolas Manuel! Voilà qui pouvait convenir au panneau central du retable!

A défaut de reproductions photographiques et de l'indication des dimensions, je puisai quelques renseignements utiles dans un article de Salveton (Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne), cité par C. de Mandach. L'auteur précise que le tableau de la Crucifixion est terminé, au sommet, en arc de cercle et que sa hauteur est presque du double de sa largeur. Cette description sommaire cadrerait assez bien avec la partie centrale du retable reconstitué, à condition de remplacer la partie dominante, recherchée dans une forme rectangulaire, par un arc de cercle d'aspect équivalent pour y inscrire le nouveau tableau muni des plus précieuses pièces d'identité: le monogramme de Nicolas Manuel Deutsch, comme celui qui est apposé au bas du tableau de Lausanne, et la date 1518, résultat auquel avaient abouti mes investigations sur le tableau de Lausanne.

A quelques jours de là, C. de Mandach me permettait d'examiner les deux photographies qu'il possède du tableau d'Usson: l'une prise avant sa restauration (Pl. 60) et l'autre après (Pl. 62). Bien qu'imparfaits, ces deux documents confirmaient mon opinion, mais mon hypothèse se vérifia être quasi irréfutable lorsque les dimensions du tableau, prises personnellement à Usson par C. de Mandach s'avèrent cadrer en tous points avec mon croquis de reconstitution. De ce fait, l'œuvre de Nicolas Manuel, la plus considérable qui soit encore conservée jusqu'à nos jours, serait

⁶ Le P. Gall Morel le cite, en 1851, parmi les peintures vieil-allemandes de l'Abbaye. – Obligeante communication du R.P. Rudolf Henggeler.

désormais reconstituée, à l'exception des deux tableaux latéraux de la partie centrale et des couronnements incurvés des volets, destinés à recouvrir la partie dominante de la Crucifixion. Ces panneaux existent-ils encore ? Aurons-nous un jour la joie de voir réunies les différentes pièces du triptyque ? La question peut paraître téméraire à une époque de folles destructions...

Voilà en résumé les résultats de l'enquête archéologique. Que peut-on maintenant déduire de l'analyse iconographique ?

II. ICONOGRAPHIE

Le thème général du retable s'est précisé au fur et à mesure des découvertes: les scènes que Nicolas Manuel a peintes illustrent le thème de la Sainte Eglise. Avec la Crucifixion au centre de l'œuvre, est-il possible de maintenir cette hypothèse ? M. l'abbé Charles Journet, professeur au Grand Séminaire de Fribourg a bien voulu m'assurer que les sujets des quatre panneaux latéraux non seulement forment l'ensemble iconographique entrevu, mais qu'ils s'achèvent logiquement dans le sujet central: la Crucifixion. En effet, la Croix forme le centre du mystère de l'Eglise. Elle nous donne la Lumière, Dieu le Verbe, le Messie promis, Jésus-Christ mort au Calvaire pour nous sauver. Et le Verbe, la Lumière s'est manifestée au monde par l'Eglise, car l'Eglise, c'est « Jésus donné et répandu dans le monde ». Or, d'une part, l'Epiphanie, comme le nom l'indique, est la manifestation du Messie aux Gentils. Les Rois Mages conduits par l'Etoile viennent adorer l'Enfant divin à Bethléem. D'autre part, saint Thomas d'Aquin, inspiré lui aussi par l'Esprit divin, enseigne le Christ à saint Louis roi de France, qui, à son tour, le manifestera aux Gentils, aux Musulmans, par les Croisades⁷.

Le triptyque ouvert magnifie donc l'œuvre universelle de l'Eglise. Mais l'Eglise, de qui détient-elle un pouvoir si étendu ? Les peintures des volets, lorsqu'ils sont fermés sur la partie centrale fixe, le démontrent: L'Eglise a été instituée par Jésus-Christ. Durant sa vie publique, Jésus choisit, instruit et envoie les Douze prêcher le royaume annoncé par les prophètes et par saint Jean-Baptiste (Luc. IX, 1-6). Les apôtres sont Pierre et son frère André, Jacques le Majeur et Jean son frère, fils de Zébédée, Philippe, Barthélemy, Matthieu, Thomas, Jacques le Mineur et Jude (cousins de Jésus), Simon et Judas l'Isariote. Le peintre Nicolas Manuel les a tous représentés autour du Maître; chacun d'eux est reconnaissable au type caractéristique fixé par la tradition médiévale.

Jésus étant à Césarée de Philippe, reçoit de Simon Pierre la confession solennelle: « Vous êtes le Christ, le fils du Dieu vivant ». Il lui répond: « Tu es bienheureux, Simon, fils de Jean, car ce n'est pas la chair et le sang qui te l'ont révélé; mais c'est mon Père, qui est dans les cieux. Et moi je te dis que tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et les portes de l'enfer ne prévaudront point contre Elle. Et je te donnerai les clefs du royaume des cieux. Et tout ce que tu lieras sur la terre sera lié dans le ciel, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié dans le ciel. » (Matth. XVI, 13-19.) Nicolas Manuel place saint Pierre à genoux – il est la pierre angulaire – au centre des apôtres et recevant de Jésus à la fois l'Eglise figurée par le modèle et la clef par laquelle lui sont transmis les pouvoirs du Christ.

Après la Résurrection, Jésus donne à ses apôtres le triple pouvoir d'enseigner, de gouverner et de sanctifier: Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre. Allez donc, enseignez toutes les nations, les baptisant au nom du Père, et du Fils et du Saint-Esprit, leur apprenant à observer tout ce que je vous ai commandé. Et voici que je suis avec vous jusqu'à la consommation des siècles.»

⁷) Voyez aussi: Charles Journet, « L'Eglise, prémisses de l'Univers rassemblé dans le Christ » (II), dans Revue « Nova et Vetera », n° 3, Fribourg 1941, p. 294 et suiv.

(Matth. XXVIII, 18-20.) Un heureux hasard a conservé sur le panneau d'Einsiedeln, la main bé-nissante du Christ ressuscité qui suggère nettement la mission conférée par Jésus aux Apôtres.

Jésus accorde à saint Pierre une bénédiction spéciale, confirmant la primauté qu'il lui avait con-fiée lors de la deuxième pêche miraculeuse: «Fais paître mes agneaux, fais paître mes brebis». (Jean, XXI, 15-17.) Aussi le peintre bernois représente-t-il saint Pierre dans l'attitude d'un chef, se retournant une dernière fois vers le divin Maître, dont il va désormais être le représentant au milieu des apôtres. Jean, le disciple bien-aimé, s'interpose dans un geste d'abandon confiant.

De toute évidence, les deux scènes de ce bel ensemble pictural veulent démontrer par l'image qu'il existe une autorité infaillible, vivante, chargée de continuer la mission de son divin fondateur:

CHOIX DES APOTRES ET TRADITION DES CLEFS A SAINT PIERRE

(Musée des Beaux-Arts, Zurich)

MISSION ET DISPERSION DES APOTRES SOUS LA CONDUITE DU CHEF INSTITUE PAR JESUS-CHRIST

(Cure catholique du Valentin, à Lausanne et Musée de l'Abbaye d'Einsiedeln)

Or cette autorité réside dans la Sainte Eglise qui doit nous transmettre d'une façon infaillible le Christ mort pour nous,

CRUCIFIXION

(Chapelle du Château d'Usson, Auvergne)

la Lumière venue en ce monde pour luire dans les ténèbres de l'erreur, du paganisme,

LES ROIS MAGES ACCOURUS AUPRES DU MESSIE

(Cure catholique du Valentin, Lausanne)

et de l'Islamisme

SAINT LOUIS, ROIS DE FRANCE, S'INSTRUISANT AUPRES DE SAINT THOMAS D'AQUIN, AVANT SON DEPART POUR LA CROISADE

(Musée des Beaux-Arts, Bâle)

Le centre du mystère de l'Eglise, par lequel les portes du ciel ont été rouvertes, la grâce répandue et Jésus perpétuellement « donné », c'est le sacrifice le l'Agneau divin, la mort de Jésus en Croix. Jésus-Christ est ainsi le nouvel Adam, venu en ce monde pour effacer la faute du pre-mier Adam et pour donner naissance à l'Eglise et abolir les pouvoirs de la Synagogue. La Vierge Marie est au premier plan de la Crucifixion, car, comme le dit Emile Mâle⁸, « Marie est la figure de l'Eglise, mais surtout au moment où elle se tient debout au pied de la Croix. Quand Jésus expira, personne au monde, pas même saint Pierre, n'avait plus la foi; seule, Marie ne doutait point. L'Eglise entière, comme dit Jacques de Voragine, s'était réfugiée dans son cœur. Marie est donc l'Eglise ... et elle le mérite d'autant mieux qu'elle est encore la nouvelle Eve, bien digne de figurer au côté droit du nouvel Adam. » L'idée d'une nouvelle alliance, d'une transmission de pouvoirs s'opérant au pied de la Croix, fut si familière aux hommes du moyen-âge que toutes les circonstances de la passion le leur rappelait. Les deux larrons crucifiés, l'un à droite, l'autre à gauche de Jésus-Christ, étaient considérés eux-mêmes comme le symbole de l'Eglise nouvelle et de la vieille syna-gogue⁹. »

⁸) L'Art religieux du XIII^{me} siècle en France, Paris 1931, p. 193.

⁹) Emile Mâle, op. cit., p. 194-195.

Il en est de même pour le centurion que Nicolas Manuel a représenté debout, à droite. Nouvellement converti, il symbolise la foi de l'Eglise naissante.

S'il était prudent de faire quelque hypothèse sur les sujets des panneaux latéraux fixes qui manquent encore pour compléter notre essai de reconstitution, je m'arrêteraï volontiers à des représentations de saints, ordonnés comme dans les esquisses publiées par Paul Ganz¹⁰, peut-être saint Pierre et saint Paul avec quatre saints représentatifs de l'Ordre dominicain, car, on le verra plus loin, on a bien des raisons de croire que ce retable de Manuel provient de l'ancienne église des Dominicains à Berne, dédiée aux Princes des Apôtres Pierre et Paul. Avec la représentation des deux « colonnes » de la sainte Eglise, et les principaux saints de l'Ordre des Prêcheurs, le thème iconographique trouverait son achèvement logique. Les petits panneaux en arc de cercle des revers ont pu être décorés de figures symboliques appartenant au même thème.

Manuel n'aura probablement pas découvert lui-même cette parfaite ordonnance symbolique. Un théologien (dominicain ?) en aura fixé le plan. « On est étonné, dit E. Mâle¹¹, quand on étudie de près l'art de la fin du moyen-âge, d'être obligé de reconnaître que certaines œuvres, qu'on pourrait croire sorties de l'imagination d'un peintre, ont été arrêtées dans tous leurs détails par un clerc. » Et l'auteur cite l'exemple connu du tableau de la Vierge de Villeneuve-lès-Avignon, où le peintre Enguerrand de Charonton dut suivre exactement les prescriptions du prêtre Jean de Montagnac.

Mais revenons au tableau de Saint Thomas reçu par saint Louis, car cette scène vaut la peine d'être bien comprise¹². « Saint Louis, roi de France, qui avait choisi pour confesseur un Dominicain, ne pouvait ignorer la réputation de fr. Thomas. Il avait en très haute estime sa prudence politique et il faisait souvent appel à ses lumières. La veille du jour où il devait tenir conseil sur quelque affaire difficile, il faisait porter au convent Saint-Jacques le programme des délibérations, et le saint Docteur, après une nuit de prières et de réflexions, lui envoyait au matin la solution qu'il jugeait la meilleure. Mais là s'arrêtait son intervention; il voulait rester fidèle à sa résolution, aussi humble que généreuse, d'être tout entier à son œuvre doctrinale. Il donnait volontiers son avis; quant à l'exécution, c'était l'affaire du roi et de ses ministres. Lui ne s'en occupait plus... »

Aussi refusait-il avec persévérance les invitations à la table royale; il s'excusait en alléguant ses occupations absorbantes, spécialement la composition de la Somme théologique. Une fois cependant, une seule fois, il fut obligé d'accepter, par ordre de son supérieur; il accompagna celui-ci à la cour. Ni l'assemblée des barons et des généraux, ni la présence de deux cardinaux ne l'impressionnèrent: et bientôt il fut repris par le problème qu'il travaillait à ce moment. Soudain, il donne un coup de poing sur la table en s'écriant: Voilà qui est décisif contre les Manichéens! Le prieur, confus, le tire par le manteau en lui glissant à l'oreille: «Faites attention, Maître, vous êtes à la table du roi de France!» Mais le saint Roi, émerveillé par cette passion pour l'étude, fit aussitôt appeler un scribe afin de noter le précieux argument. C'était peut-être, ajoute l'auteur, le repas d'adieu du grand roi à son théologien; car au printemps de 1270, saint Louis s'embarquait pour sa deuxième croisade, où il devait bientôt mourir, emporté par la peste sous les murs de Tunis. Fr. Thomas, sans nul doute, avait approuvé cette expédition, inspirée par un sentiment si élevé de foi conquérante et de dévouement à l'Eglise¹³. »

¹⁰) Zwei Schreibbüchlein des Nikolaus Manuel Deutsch von Bern, Berlin 1909, Pl. I, 12.

¹¹) Op. cit., p. 485.

¹²) Paul Ganz reproduit une peinture traitant le même sujet, peinture qu'il attribue au Maître de la légende de saint Bernardin. — L'œuvre d'un amateur d'art. La collection de M. P. Engel-Gros, vol. II, Pl. 64. Texte, Vol. I, p. 129-130.

¹³) F. G. Thonnard, Saint Thomas d'Aquin, Paris 1933, p. 114-116.

Georges Cattai écrit dans une étude sur saint Louis et l'ordre temporel chrétien¹⁴: «Que le seul amour des âmes à sauver ait inspiré dans ses croisades ce missionnaire armé du Christ, je n'en veux pour preuve que ces mots qu'il prononça en apprenant que le roi de Tunis, El Mostanssir, songeait à se faire chrétien: «Oh! si je pouvais devenir le parrain d'un tel filleul!» Et il déclarait aux ambassadeurs de ce prince: «Dites à votre maître que je souhaite si vivement le salut de son âme que je consentirais volontiers à être dans les prisons des Sarrazins tous les jours de ma vie, sans jamais voir la clarté du jour, pourvu que votre roi et ses peuples se fassent chrétiens.»

Le tableau du Musée de Bâle est donc, de toute évidence, une illustration du thème si rigoureusement développé dans le retable de la Sainte Eglise¹⁵. Mais le tableau de Nicolas Manuel nous intéresse encore à d'autres points de vue. Les armes de la Maison de France, portés par deux angelots devant la table royale, comme aussi la représentation des deux frères prêcheurs n'indiqueraient-elles pas l'origine de l'œuvre?

III. ORIGINE

Mes estimations empiriques m'avaient amené à situer le tableau des Rois Mages de Lausanne vers l'année 1518. Or cette date est confirmée par celle qui accompagne le monogramme de Nicolas Manuel à la Crucifixion d'Usson, panneau central du retable de la Sainte Eglise. En groupant les peintures que le maître exécuta entre 1515 et 1520 — le premier de ses retables qui soit parvenu

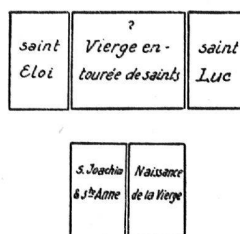


Fig. 4. Retable de la Confrérie des peintres et des orfèvres de Berne
(ancienne église des Dominicains de Berne, 1515)

jusqu'à nous date de 1515; le dernier, de 1520 —, on s'apercevra que l'année 1518 marque un sommet dans l'activité artistique de Manuel¹⁶. La série des gravures qui représentent les Vierges sages et les Vierges folles, le saint Christophe, dessin rehaussé de lavis, et probablement un bon nombre d'esquisses non datées sont de cette année-là. A ce moment aussi, la grande entreprise artistique de Nicolas Manuel, sa Danse des Morts au cloître du couvent des Dominicains, est vraisemblablement en bonne partie achevée.

1515, c'est la date inscrite sur le tableau de saint Eloi. Ce panneau et celui de saint Luc peignant la Vierge appartenaient au retable de la Confrérie des peintres et des orfèvres de Berne. L'autel de la Confrérie se trouvait à l'église des Dominicains.

¹⁴) Etude en impression aux Cahiers du Rhône.

¹⁵) On objectera peut-être que ce thème ne se trouve nulle part dans l'iconographie chrétienne, tel que dans cet ensemble du peintre Nicolas Manuel et qu'ainsi la reconstitution proposée offre peu de vraisemblance. Que faudrait-il alors penser de retables, uniques en leur genre, celui de l'Agneau mystique des frères van Eyck, celui de Grünewald, à Isenheim et d'autres encore? Aurait-on sans raison accordé à notre grand artiste bernois autant d'originalité qu'à ces peintres? D'ailleurs, il n'est pas exclu que ce thème ait été déjà développé avant Manuel Deutsch. Ce qui nous reste des retables du moyen-âge ne représente qu'une petite partie des œuvres autrefois existantes.

¹⁶) Pour la confrontation des œuvres mentionnées dans cette étude, le lecteur voudra bien se référer aux excellentes illustrations de l'ouvrage publié par C. de Mandach aux Editions Urs Graf, Bâle 1941.

En 1516–1517, ont été peints deux triptyques, dont l'un est le retable de notre ancienne église des Franciscains à Grandson et dont l'autre n'est connu que par un volet: la Décollation de saint Jean-Baptiste au recto et une partie du Martyre de sainte Ursule au verso. Etant donné son style et ses dimensions, on doit le placer à cette époque, donc soit immédiatement avant le retable de Grandson, soit peut-être entre celui-ci et le retable de la Sainte Eglise.

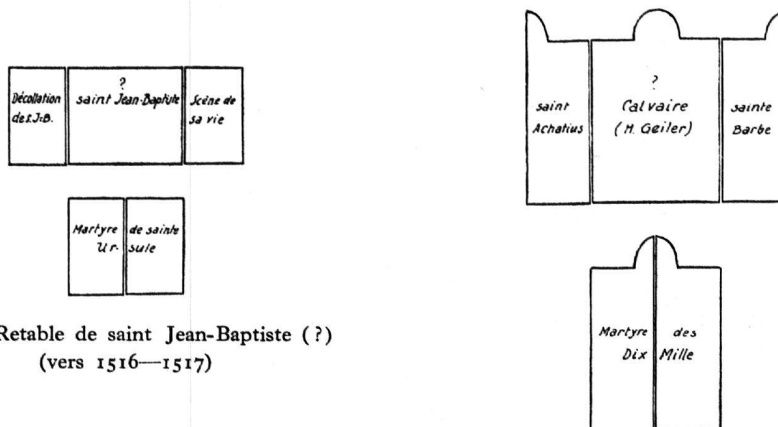


Fig. 5. Retable de saint Jean-Baptiste (?)
(vers 1516–1517)

Fig. 6. Retable de l'ancienne église franciscaine de Grandson (1516–1517)

De 1518, date l'œuvre jusqu'ici inconnue du peintre, son retable de la Sainte Eglise, dont il importe de rechercher l'origine.

En 1519 (?), achèvement de la Danse des Morts, au cloître du couvent des Dominicains de Berne.

En 1520, Nicolas Manuel achève un dernier triptyque, le retable de saint Antoine l'ermite, pour l'église des Antonins à Berne.

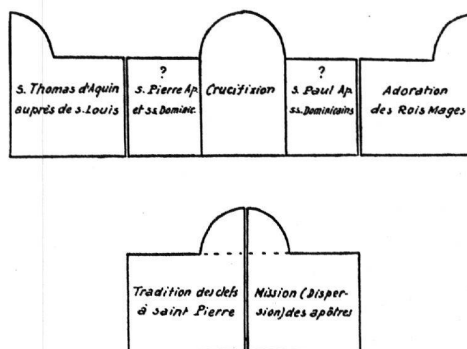


Fig. 7. Retable de la Sainte Eglise (à l'ancienne église des Dominicains de Berne? — 1518)

A cet inventaire il faut ajouter le petit tableau de la Décollation de saint Jean-Baptiste (au Musée des Beaux-Arts de Bâle), admirable réplique du panneau d'autel de même nom, mentionné ci-dessus: on pourrait le situer vers 1519–1520. Ainsi, puisque la Danse des Morts a été achevée, d'après l'opinion généralement reçue, entre 1518 et 1520, chaque année, de 1515 à 1520 est marquée par un important ensemble pictural. Les copies d'Albrecht Kauw et de Wilhelm Stettler, exposées dernièrement à Bâle et à Berne, ont révélé les qualités exceptionnelles de cette fameuse Danse ma-

cabre. Or Nicolas Manuel l'avait exécutée au cloître du couvent des Dominicains à Berne. C'est pour leur église déjà qu'il avait peint le retable de la Confrérie des artistes et il n'est pas exclu que l'autel de saint Jean-Baptiste de la même église conventuelle ait été orné du triptyque dont nous ne connaissons que la seule Décollation (au musée de la ville). Il n'est donc pas exagéré de dire que de 1515 à 1520, Nicolas Manuel travailla spécialement pour la Communauté des religieux dominicains, puisque le cycle des 46 compositions de la Danse des Morts, qui mesurait une longueur totale d'environ 100 mètres représente une surface beaucoup plus grande que celle des cinq retables réunis. En plus du temps qu'il consacra à peindre le triptyque de la Confrérie des artistes, et peut-être celui de saint Jean-Baptiste, le maître passa donc la majeure partie de son temps à la décoration de l'église et du cloître du couvent dominicain.

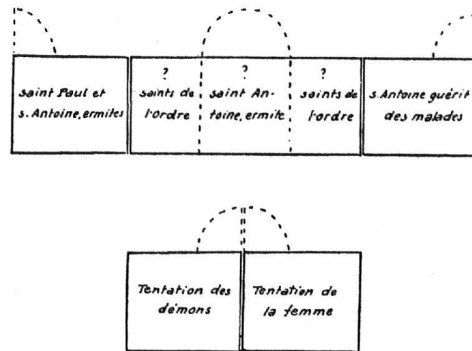


Fig. 8. Retable de l'ancienne église des Antonins, à Berne (1520)

C'est déjà admettre implicitement que le retable de la Sainte Eglise achevé en 1518, était probablement destiné à l'église des Frères Prêcheurs. Aussi n'est-on pas étonné d'apercevoir sur le volet principal du retable resté jusqu'ici inconnu, une scène caractéristique de l'histoire dominicaine: saint Thomas d'Aquin auprès de saint Louis roi de France. O. Fischer¹⁷ avait déjà supposé que le tableau en question devait provenir de l'ancienne église des Frères Prêcheurs, à Berne. L'auteur ne basait son hypothèse que sur l'iconographie. Mais cette supposition acquiert maintenant une plus grande probabilité, puisqu'on sait que le tableau faisait partie d'un ensemble pictural contemporain de la Danse des Morts et que Nicolas Manuel devait être alors en relations constantes avec les religieux dominicains.

Le retable ouvert mesurait environ 7 × 2 m., sans compter la prédelle. Il était donc placé au centre de l'église, soit au fond du chœur, entre les deux rangées de stalles, comme à l'église des Cordeliers de Fribourg, soit devant le jubé construit à la fin du XV^e siècle entre le chœur et la nef. Rien n'est plus simple que de reporter à l'échelle exacte la silhouette du retable de la Sainte Eglise sur un dessin donnant à la fois l'élévation du chœur de l'ancienne église des Frères Prêcheurs et le jubé. Le maître-autel ainsi reconstitué convient aussi bien à l'espace architectural compris entre les deux murs latéraux, au-dessous des trois verrières du chœur (telles qu'elles étaient autrefois), qu'à la triple arcade du jubé. Si le triptyque était placé sur l'autel du chœur, il était parfaitement visible de la nef à travers les trois arcades ouvertes. Si, au contraire, il était situé devant le jubé, le couronnement du retable s'inscrivait harmonieusement dans le vide des trois arcs.

Mgr. J. Stammer¹⁸ mentionne un autel de la Sainte Croix, dont on parle en 1391, dans une fondation de messe pour le repos de l'âme de Melchtild Judina. Les religieux des Ordres mendiants,

¹⁷) Nikolaus Manuel Deutsch, dans la revue *Panthéon*, 1936, I, p. 21-22.

¹⁸) *Die ehemalige Predigerkirche in Bern und ihre Wandmalereien*, Berner Kunstdenkmäler, vol. III, 1906-1907, Lieferung 1-6, p. 4.

Dominicains et Franciscains, avaient coutume de dédier l'un des principaux autels de leurs églises à la Sainte Croix de Notre-Seigneur. Or justement, le retable qui nous occupe présente ce sujet au panneau central. Les scènes qui l'accompagnent sont un développement naturel du mystère de la Croix dans celui de l'Eglise. D'après la mention faite en 1391, l'autel en question était situé entre le chœur et la nef « in den Winkel zwischen dem Chore und der Kirche, inwendig dem offenen Schwibbogen, der gegen die Kirche vor dem Altare aufgetan ist », là où plus tard fut construit le jubé, à la fin du XV^e siècle. Mais on peut se demander si une telle transformation ne nécessita pas le déplacement de l'autel de la Sainte Croix, et son transfert dans le fond du chœur, d'autant plus qu'un retable du Maître à l'œillet de Berne aurait été placé – semble-t-il – sous les arcades du jubé. Il n'en reste pas moins que la peinture d'un nouveau triptyque destiné au maître-autel dans le chœur ou à l'autel principal de la nef, devant le jubé, aura été confiée, selon toute vraisemblance, au maître de la Danse des Morts, c'est-à-dire à Nicolas Manuel.

Dès lors, il paraît utile de donner ici quelques précisions sur l'iconographie des deux panneaux qui encadrent la Crucifixion et dont les peintures n'ont pas encore été retrouvées. Le Maître à l'œillet de Berne avait déjà peint en 1495, sous le jubé de l'église, un Arbre de saint Dominique, vis-à-vis de l'Arbre de Jessé. Sur chaque fleuron apparaît un saint de l'ordre. Les premiers sont: Pierre Martyr, Thomas d'Aquin avec son maître Albert le Grand et Vincent Ferrier, viennent ensuite le bienheureux Henri Suso et sainte Catherine de Sienna. Voilà, en définitive, le programme iconographique des triptyques dominicains du Quattrocento. On l'aura peut-être proposé à Nicolas Manuel pour la peinture du maître-autel dominicain de Berne. En remplaçant saint Thomas d'Aquin, déjà représenté au volet droit (côté Evangile) par saint Dominique, fondateur de l'Ordre on obtient les deux groupes de trois saints que supposent les panneaux manquants:

saint Dominique, saint Pierre Martyr et saint Albert le Grand.

saint Vincent Ferrier, bienheureux Henri Suso et sainte Catherine de Sienna.

Mais, comme il est vraisemblable que les apôtres Pierre et Paul, Patrons de l'église des Frères Prêcheurs de Berne et colonnes symboliques de la Sainte Eglise, avaient leur place d'honneur aux côtés de la Crucifixion, il faudrait probablement réduire le nombre des saints dominicains à quatre. Toutefois, j'imagine que Vincent Ferrier devait y figurer, comme son contemporain, Bernardin de Sienna, figure au triptyque franciscain de Fribourg. En voici la raison. Le célèbre prédicateur espagnol avait séjourné au couvent de Berne, en 1404. Notre provincial franciscain résidant à Fribourg, le P. Frédéric d'Amberg qui relevait comme Vincent Ferrier de l'obédience d'Avignon, l'avait invité à faire une série de sermons dans la contrée de Fribourg. Frédéric d'Amberg a eu soin de les transcrire; ils sont conservés aux archives de notre couvent. Or à l'occasion de son séjour, les Comptes du Trésorier d'Etat désignent le frère Vincent Ferrier sous le nom de « prédicateur de Berne ». Dès lors, on se le représente fort bien aux côtés du saint Fondateur, sur le triptyque dominicain de la Sainte Eglise. Puisse un heureux chercheur découvrir les deux tableaux nécessaires à la reconstitution entière du retable de Nicolas Manuel¹⁹.

¹⁹) La comparaison faite entre le maître-autel présumé de l'église des Frères Prêcheurs à Berne et celui des Franciscains à Fribourg, me permet de constater que ces deux communautés religieuses ont, à la même époque, favorisé nos meilleurs artistes d'une manière remarquable. En 1480, le Maître à l'œillet achève le triptyque franciscain de Fribourg. Son élève de Berne se voit confier, vers 1495 à 1498, la décoration du jubé de l'église dominicaine, la peinture d'un retable de la Vierge et l'ornementation de la salle du chapitre. Plus tard, entre 1505 et 1513, les Franciscains de Fribourg font appel au peintre Hans Fries et demandent au sculpteur Hans Geiler de contribuer à la décoration de leur église. A Berne, entre 1515 à 1519, les Dominicains s'assurent le concours du meilleur peintre bernois, Nicolas Manuel Deutsch, pour la décoration des autels de l'église et des murs du cloître.

Qui fut le donateur du retable de la Sainte Eglise? Aucun document ne permet d'y répondre avec certitude. Mais qu'on veuille bien m'autoriser à proposer, sous toutes réserves, l'hypothèse suivante: Les communautés religieuses des Ordres Mendians ne possédaient pas les fonds nécessaires pour financer elles-mêmes leurs entreprises artistiques. Elles avaient, sans doute, l'initiative des commandes, mais les corporations ou les mécènes, sollicités par les religieux, subvenaient aux dépenses. D'où la présence des armoiries et des portraits de donateurs au bas des tableaux dus à leur générosité. Ainsi, chaque scène de la Danse des Morts de Manuel témoigne d'une donation particulière. Elle a fourni au peintre l'occasion ou le prétexte de représenter plus d'un donateur sous les traits des personnages engagés dans la danse macabre.

Au panneau de saint Thomas d'Aquin invité auprès de saint Louis, l'armoire de la maison de France me paraît être plus qu'une simple allusion au personnage royal représenté sur le tableau. Elle indiquerait le donateur du retable de la Sainte Eglise. Serait-ce le roi de France alors régnant: François I^{er}, qui venait de succéder, en 1515 à Louis XII? Supposition bien hasardeuse, dirait-on, au premier abord. Mais si l'on y regarde de plus près, elle ne semble pas impossible. En effet, les recherches de C. de Mandach, faites à propos du tableau d'Usson, permettent les réflexions suivantes. Louis Dangerant ambassadeur ordinaire du roi de France auprès des Confédérés, aura probablement été témoin des destructions iconoclastes en 1528. Selon toute vraisemblance, c'est lui qui sauva le retable de la Sainte Eglise – l'autel présumé de l'église des Dominicains – et qui emporta en France les panneaux débarrassés de leur cadre dans la chapelle de sa résidence à Usson, puisque la partie centrale, la Crucifixion, signée et datée, y est demeurée jusqu'à ce jour. Par la suite, les autres panneaux seront parvenus, par donation, à Lausanne (Epiphanie)²⁰ et à Einsiedeln (Mission des Apôtres)²¹, puis, par vente, aux musées de Bâle (saint Thomas auprès de saint Louis) et de Zurich (Tradition des clefs à saint Pierre). Mais alors, on peut se demander de quel droit Louis Dangerant aurait fait passer le chef-d'œuvre du peintre bernois en France. C'est là qu'est le nœud de la question. Hans Lehmann²² mentionne, dans la collection Vischer-Burckhardt à Bâle, un vitrail du peintre-verrier Hans Funk, aux armes de François I^{er}, roi de France, commandé en 1529 par son ambassadeur Louis Dangerant, Seigneur de Boisrigaut, pour une destination inconnue. L'inscription est la suivante:

LUDOVICUS · DANGERANT · DOMINVS · IN
BOIRIGAVLD · CHRISTIANISSIMI · REGIS
FRANCORVM · LEGATVS · APVD · HELVETIOS
HOC · FIERI · CVRAVIT · A° = D = 1529.

Un second vitrail daté de 1530 et parvenu dans la même collection privée fut également donné par Louis Dangerant. Il porte les mêmes insignes royaux. Ces deux vitraux prouvent que l'ambassadeur français appréciait nos artistes et leur commandait, au nom du roi de France, des œuvres dûment authentiquées. Le retable de la Sainte Eglise portant bien en évidence le blason de la maison de France, n'aurait-il donc pas été un don de François I^{er}? Il faut se rappeler qu'à peine monté sur le trône, François I^{er}, cousin de Louis XII, résolut de reconquérir le Milanais. Or, tentés par les magnifiques offres royales, les Bernois, puis les Fribourgeois, les Soleurois et les Valaisans avaient conclu avec la France une paix séparée à Gallarate, le 8 septembre 1515. François I^{er}, en s'attachant à lui ces cantons, avait ainsi réussi à diviser à l'avance les forces confédérées. Une année plus tard, en novembre 1516, la paix perpétuelle de Fribourg resserrait les liens d'amitié entre la France et les Suisses. Parmi ceux-ci, les Bernois jouirent de faveurs spéciales. Et le rusé François I^{er} avait coutume d'entretenir, par de riches cadeaux, des amitiés aussi précieuses pour sa cause. Voilà pourquoi je ne serais pas étonné de trouver dans le retable de Manuel, un don de la Maison de France.

Nicolas Manuel, le peintre lansquenet, mêlé aux célèbres campagnes d'Italie, s'était montré, dès 1515, un chaud partisan des Français. Il se chargea à maintes reprises de rédiger des lettres destinées à faire valoir leurs avantages. En un mot, il fut, en faveur de la politique française, un partisan et même un protagoniste aussi convaincu et résolu qu'il le sera, quelques années plus tard, dans le domaine religieux, en faveur de la Réforme protestante. Il ne faudrait donc point nous étonner que François I^{er} ait manifesté sa gratitude à l'égard d'un si généreux défenseur de la cause française en subvenant à la commande d'une œuvre religieuse importante.

²⁰) Par l'intermédiaire probable de la comtesse d'Olcah.

²¹) Peut-être par le chevalier von Olry qui fit don à l'abbaye des deux tableaux du Maître à l'œillet de Berne – Martyre de sainte Barbe et de sainte Catherine – avers du retable de la Vierge, provenant également de l'église des Dominicains à Berne.

²²) Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, Anz. f. schw. AltK., N.F., Bd. XVIII, 1916, p. 54.

Or, après la livraison du retable de Grandson, exécuté en commun par le sculpteur Hans Geiler de Fribourg et par Nicolas Manuel, ce dernier avait entrepris la Danse des Morts, au cloître du couvent des Dominicains. Si le roi de France procura au peintre bernois une commande nouvelle, fut-elle faite par l'intermédiaire des Dominicains et en faveur de leur église? L'histoire nous le dira peut-être un jour. Et si le retable de Manuel fut donné à l'église des Frères Prêcheurs par le roi François I^{er}²³ ou par son ambassadeur, on comprendra alors d'autant mieux que Louis Dangerant, le donateur des deux vitraux bernois de 1529 et de 1530, ait en 1528, lors de la spoliation de l'église dominicaine, sauvé le retable d'une ruine certaine. Il ne faisait, semble-t-il, que s'arroger un droit réel. Preuve en est qu'il ne conserva pas les panneaux de ce retable en territoire confédéré, mais qu'il les emporta dans la chapelle de son château, à Usson. Sans doute, il faudrait pouvoir prouver que les quatre tableaux de Lausanne, Einsiedeln, Bâle et Zurich sont revenus d'Auvergne en Suisse, car il se pourrait bien que seule la Crucifixion ait été transportée à Usson, tandis que les autres panneaux seraient parvenus ailleurs. On objectera finalement que ce vestige du retable aura pu être acquis par Louis Dangerant et non emporté de droit. Toutes ces questions méritent d'être approfondies.

Telles sont les données d'une étude dont la partie analytique reste encore à faire. Dès à présent, la découverte des panneaux d'Usson, de Lausanne et d'Einsiedeln, leur reconstitution en une seule grande composition religieuse, jettent une vive lumière sur la période la plus féconde de l'artiste. Imprégné des vérités théologiques dont il devait illustrer le retable des Frères Prêcheurs, Nicolas Manuel sentait la frénésie de ses instincts tumultueux s'apaiser dans le silence du cloître et il était en mesure de consacrer la totalité de son génie créateur au service de la peinture religieuse. Jamais plus il n'égalera la spiritualité et la sérénité qui se dégagent du retable de la Sainte Eglise, sauf plus tard, probablement vers la fin de sa vie, dans cette admirable synthèse de tout son art qu'est le tableau votif à sainte Anne.

Jusqu'ici, les lacunes dans l'œuvre connue de Manuel et l'absence d'un inventaire indiscutable ne permettaient pas à l'historien d'avoir une vue d'ensemble bien ordonnée. Désormais, la connaissance d'une œuvre magistrale et l'élaboration d'un classement plus approfondi, d'après l'essai fait ici pour les cinq retables, placeront l'historien dans une position privilégiée. En s'inspirant du panorama esquissé par Daniel Baud-Bovy dans son étude richement illustrée, parue en 1941 aux Editions d'art Albert Skira (*Les trésors de la peinture suisse*), il étudiera l'œuvre du peintre et graveur, dans une rétrospective bien organisée. Toutes les études d'ensemble ou les aperçus fragmentaires des historiens d'art, B. Haendicke, A. Fluri, P. Ganz, C. de Mandach, W. Hugelshofer, O. Fischer, H. Koegler, H. Rott, G. Schmidt, A. M. Cetto, etc. lui faciliteront la tâche. Il sera mieux à même de replacer le jeune artiste dans les ateliers de P. Löwensprung et de H. Fries, pour apprécier ensuite ses réactions en face de l'œuvre de A. Dürer, M. Grünewald, H. Baldung Grien et U. Graf. Il suivra avec plus d'intérêt ses premiers essais personnels, haletants et dramatiques. Il se délectera en contemplant le souverain équilibre réalisé au retable de la Sainte Eglise, entre l'art et la pensée chrétienne. Mais, il le verra, aussitôt après, reprendre sa course en compagnie macabre. Il assistera à la lutte de son irréductible sensualité et de sa ferveur réformatrice qui le poussent de nouveau vers le tragique. Enfin, il le retrouvera au déclin de sa vie, épuisé mais maître de lui-même, atteignant un nouveau sommet de son art.

JUSTIFICATION DES ILLUSTRATIONS

Pl. 53, 55c et 56: Photos Emile Gos, Lausanne

Pl. 57 et 58c: Photos R. P. Thaddaeus Zingg, O.S.B., Einsiedeln

Pl. 58a, b, 59 et 60: Clichés Kunsthaus, Zürich

Fig. 1, 2 et 3; Pl. 54a, b, 55a, b, 56b, c, 58d: dessins et photos de l'auteur

²³) François I^{er} avait les Dominicains en particulière estime. Il avait choisi le Père Guillaume Pépin († 1533) comme prédicateur de sa cour. R. P. Jacobus Quetif et R. P. Jacobus Echard, *4 Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti, Tomus secundus, Lutetiae Parisiorum 1721*, p. 87. Obligeante communication du R. P. Gabriel Löhr, O. P.



NICOLAS MANUEL DEUTSCH. ADORATION DES MAGES

Lausanne, Cure catholique du Valentin



a) Roi agenouillé devant l'Enfant Jésus

ADORATION DES MAGES. DÉTAILS

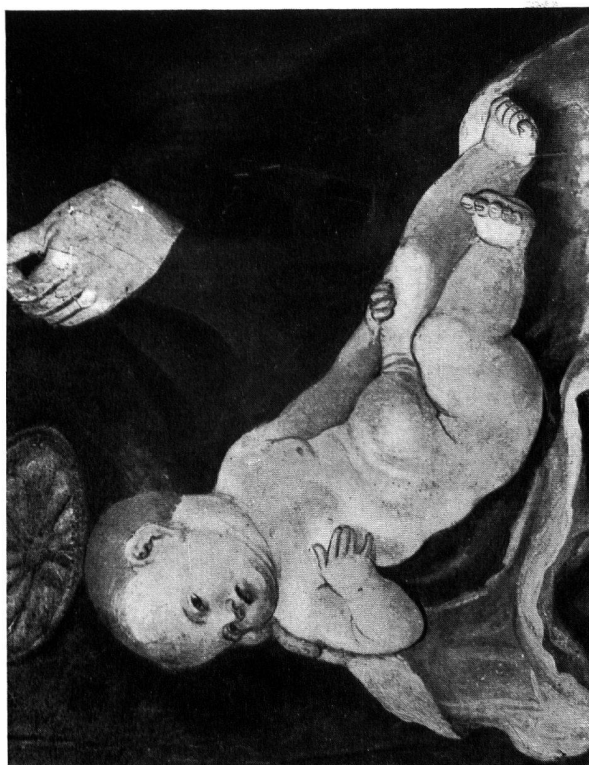
Lausanne, Cure catholique du Valentin



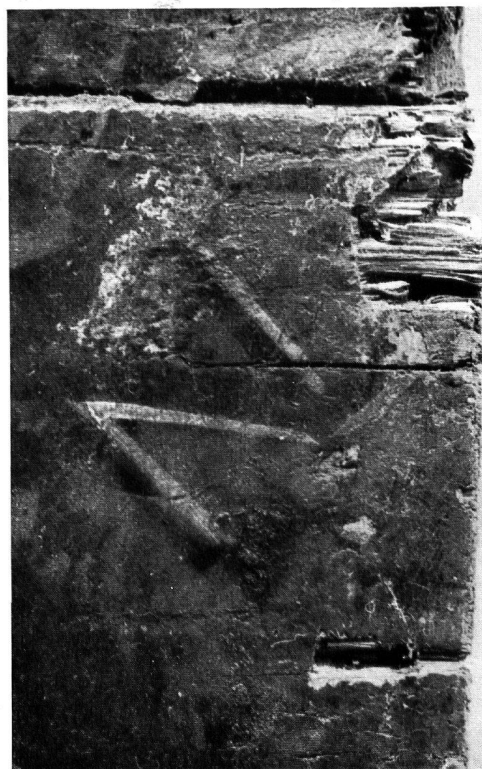
b) Visage de la Vierge



a) Le Roi nègre, l'escorte des Mages et le halo de l'étoile



b) l'Enfant Jésus



c) Le monogramme **MD**

ADORATION DES MAGES. DÉTAILS

Lausanne, Cure catholique du Valentin



a) Ensemble

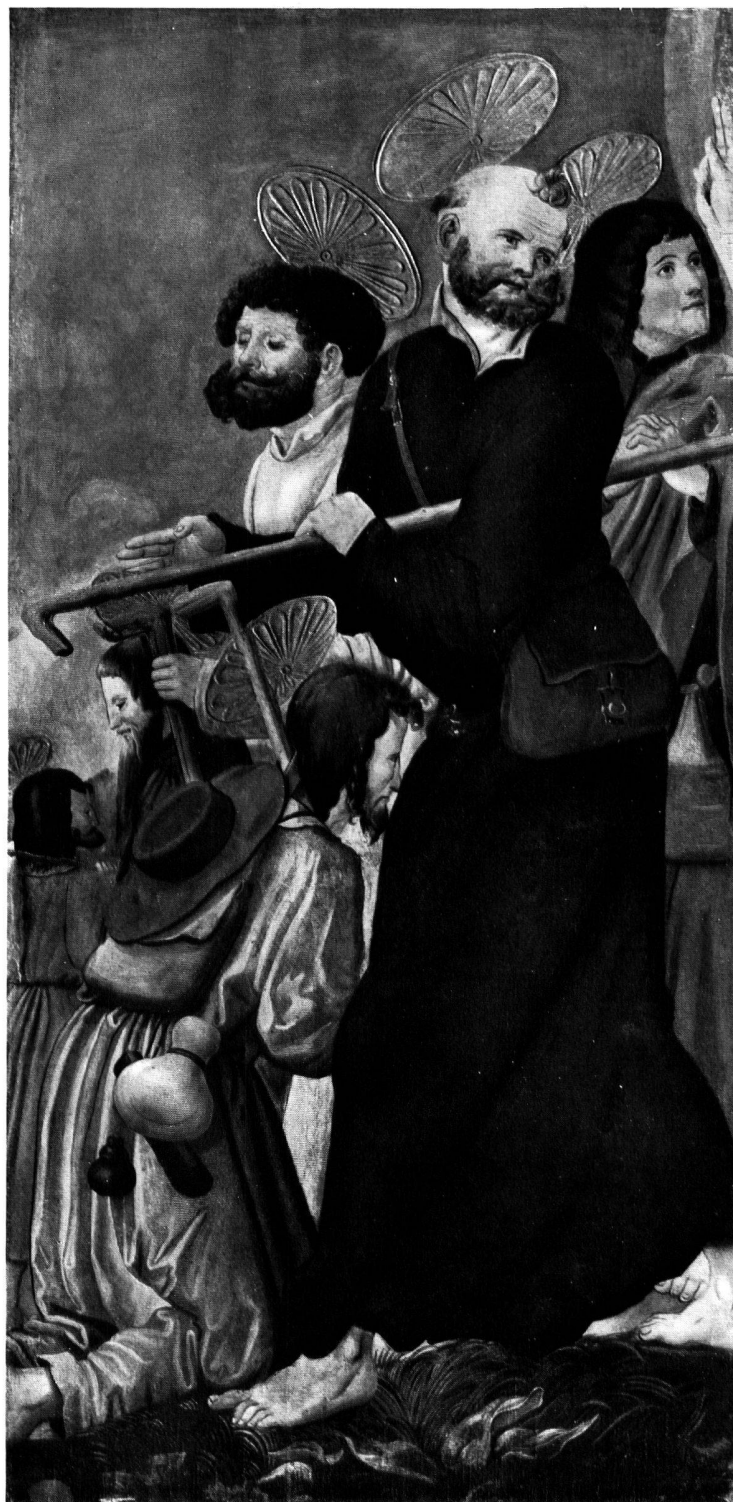


b) Détail. Apôtres sur le départ



c) Détail. Apôtres sur le départ

NICOLAS MANUEL DEUTSCH. DISPERSION DES APOTRES
Lausanne, Cure catholique du Valentin



DISPERSION DES APÔTRES. FRAGMENT

Au milieu d'un groupe d'Apôtres, Saint Pierre reçoit la bénédiction du Christ

Einsiedeln, Musée de l'Abbaye



a) Saint Antoine, ermite, assailli par les démons
Berne, Musée des Beaux-Arts



c) Dispersion des Apôtres. Saint Pierre
Einsiedeln, Musée de l'Abbaye



b) Tradition des clefs. Deux Apôtres,
Zurich, Musée des Beaux-Arts

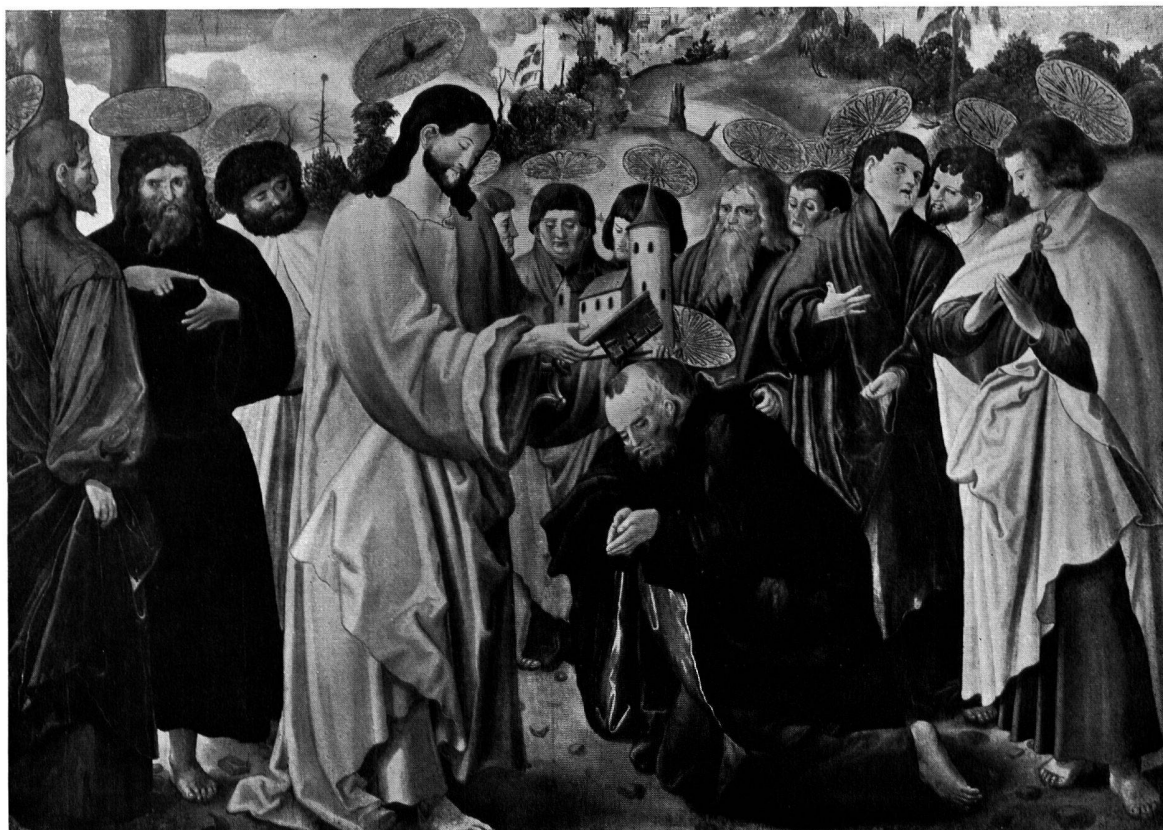


d) Adoration des Mages. Deuxième Roi
Lausanne, Cure catholique du Valentin

PEINTURES DE NICOLAS MANUEL DEUTSCH. DÉTAILS



a) SAINT THOMAS D'AQUIN A LA TABLE DE SAINT LOUIS
Bâle, Musée des Beaux-Arts



b) TRADITION DES CLEFS A SAINT PIERRE
Zurich, Musée des Beaux-Arts



Phot. C. v. Mandach

Fig. 1. NICOLAS MANUEL. LA CRUCIFIXION, 1518
Usson (Puy-de-Dôme)

D'après une photographie de 1933, avant la restauration