

MATERIALS



Retable de Notre-Dame de l'Espérance, Perpignan, église Saint-Jacques (cl. P. Parcé, Perpignan).

Françoise Robin

RETABLES DE BOIS SCULPTÉ À PERPIGNAN AU XV^e SIÈCLE

Dans la seconde moitié du xv^e siècle, les représentants des confréries et les fabriciens de Perpignan ont commandé, ou au moins installé, trois imposants retables de bois sculpté dans deux de leurs églises. À la paroissiale Saint-Jacques, celui du maître-autel dédié au saint éponyme, puis celui de l'autel Notre-Dame de l'Espérance des tisserands, dans la chapelle qui flanque le côté sud; à la cathédrale Saint-Jean, celui des pareurs dédié à saint Pierre, dans l'absidiole du transept nord. Que la communauté d'une grande paroisse et deux des plus importantes confréries de la ville aient choisi ces retables de bois montre bien la faveur dont ils jouissaient. Pour des raisons pratiques et économiques peut-être, par nécessité autant que par goût, les commanditaires perpignais paraissent avoir particulièrement aimé et recherché ces œuvres de bois, moins coûteuses, à n'en pas douter, que les retables d'albâtre depuis longtemps imposés aux maîtres-autels des cathédrales, à Vic, Tarragone ou Saragosse et toujours d'actualité à la fin du siècle à l'autel majeur de Notre-Dame de Castelló d'Empúries¹.

¹ Également en bois, le retable du maître-autel de cette même cathédrale Saint-Jean (consacrée en 1509), réalisé tardivement, vers 1530-1540. Il est cependant remplacé, dans les années 1570, par un retable de marbre jugé plus digne de la cathédrale, preuve, peut-être, que le bois n'était qu'un pis-aller. L. HERNÁNDEZ, «Obra y fabrica; le retable majeur de l'église cathédrale Saint-jean de Perpignan (1573-1631)», *Études Roussillonnaises*, XIX, 2002, p.107-137.

² Ainsi les nombreux allemands et flamands, certains spécialisés dans le travail du bois, qui travaillent à la cathédrale de Barcelone dans les années 1480-1500.

Dès la première moitié du xv^e siècle, une famille de sculpteurs de retables sur bois semble s'être imposée à Perpignan: celle des Raholf ou Raolf au nom peu catalan, venus peut-être, comme tant d'autres, des pays du Nord². Léonard, installé à Perpignan dans les années 1400, paraît en relations étroites avec la ville de Gérone où il aurait peut-être séjourné: en avril 1411, il prend en charge, pour le compte de deux marchands de la ville, un retable de Saint-Michel et, pour les fabriciens de l'église Saint-Martin, un retable dédié à leur saint. Les deux contrats sont passés sous le contrôle du peintre barcelonais Lluís Borrassà qui devait sans doute assumer la responsabilité de la peinture³. En 1446, Léonard, certainement à la tête d'un atelier prospère, exécute, pour le couvent des Dominicains de Perpignan, un retable à Saint-Michel qu'Arnau Gassies se charge de peindre⁴. La famille Raholf connaît bien celle des Gassies puisqu'ils sont voisins dans la rue de la Fusterie depuis 1434 au moins⁵. En 1450, Jean Raholf, (le fils ou le neveu de Léonard?) reçoit la prestigieuse commande du

³ M. DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, Perpignan, 1954, p.95.

⁴ S. ANGENARD, *La peinture des retables en Roussillon aux xv^e et xvii^e siècles: le diocèse d'Elne, d'Arnau Gassies à Jaume Forner*. Thèse de doctorat dactylographiée, Université Montpellier III, 1998, vol.I p.64 (d'après *Arch. Dép. Pyr. Or. 4 E 58 et Médiathèque de Perpignan, cartulaire de J. B. Alart vol.P*, p.378-379).

⁵ Contrat de mariage d'Arnau Gassies, 17 novembre 1434: le père, Joan, donne, à cette occasion, à son fils Arnau, une maison dans la Fusterie, attenante à celle de «Rigolf, fuster».

retable du maître-autel de l'église Saint-Jacques. Si ce retable a disparu, à l'exception notable de la statue centrale toujours conservée dans l'église, sa physionomie et son allure sont connus grâce au prix-fait de la commande passée avec le sculpteur le 21 décembre 1450⁶ et aux prix-faits de la peinture, celui du 14 août 1463 avec les peintres Rafael Thomàs et Guillem Martí⁷ et celui du 3 septembre 1463 avec Andreu Fàbregues⁸ pour la figure de saint Jacques et le reste des travées⁹.

En revanche, si aucune source écrite n'éclaire la date et les circonstances de leur fabrication, les deux retables de confréries sont encore en place, à

P. MASNOU, «Quelques peintres roussillonnais du XVe siècle», *Ruscino*, 1925, p.102-103.

⁶ Contrat passé entre les représentants des paroissiens, des quêteurs de pain béni et des offices et Jean Raholf «ymaginerius», pour un retable de bois bien sec pour le prix, important, de 200 livres de monnaie de Perpignan, réalisé d'après les modèles fournis par Raholf. Tout en bas-reliefs sauf la statue centrale du saint, dans une niche. Le sculpteur ne devait être payé qu'au fur et à mesure de la rentrée des fonds collectés pour l'œuvre du retable. S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, vol.I, p.94 (d'après Arch.dép.Pyr.Or. G542 doc.1. repris par J. B. ALART, Op.cit., vol.H, p.571-573).

⁷ *Ibidem* (d'après Arch.dép.Pyr.Or. G542 do.5). Les commanditaires s'étaient déjà réunis le 11 novembre 1461 pour s'entendre sur les travaux de peinture à effectuer (*Ibidem*, doc.4). Jean Raholf avait donc terminé le retable à cette date, au plus tard. Peut-être l'argent manquait-il pour engager les travaux de peinture, ce qui expliquerait que le premier contrat ne soit passé que deux ans plus tard. La même clause de paiement au fur et à mesure de la collecte est, en tout cas, reprise ici. Thomàs et Martí devaient recevoir 550 livres (plus que le fustier) pour l'ensemble. Les quittances d'échelonnent jusqu'en 1482, la dernière, le 24 février, signée par la veuve de Rafael Thomàs décédé, lui, en 1471 (*ibidem*, G 542 doc.7, 9, 10, 11, 12. S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, p.94). Thomàs et Martí sont, tous deux, de nouveaux venus à Perpignan. Originaires de Barcelone, le premier est allé travailler en Sardaigne et à Naples, le second à Gérone. (S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, vol.I p.70-71 et 79-81).

⁸ Arch.dép.Pyr.Or. G542 doc.6. P. MASNOU, «Quelques peintres...», Op.cit., p.118-122. Le prix, inchangé, serait, désormais, partagé entre les trois peintres et non plus entre les seuls Thomàs et Martí, ce qui engendre des protestations de leur part, le 7 mars 1465 (*ibidem*, p.122). Andreu Fàbregues semble avoir repris en 1456 l'atelier d'Arnau Gassies et est donc bien connu de Raholf qui l'a peut-être introduit ou imposé ici. Le 6 mai 1462, il est expert, en compagnie de

Saint-Jacques et à Saint-Jean. Le blason (aigle diadémée dans un écu en losange) des tisserands se lit, répété six fois, sur les guardapols de celui de l'église Saint-Jacques et l'écu des pareurs (une paire de forces posées en pal, la pointe en bas) se déploie sur la clé de l'élégante voûte d'ogives de la chapelle absidiale de la cathédrale Saint-Jean¹⁰. Aucun des deux n'est, naturellement, parvenu jusqu'à nous en parfait état: les deux statues en ronde-bosse des niches latérales de celui de l'église Saint-Jacques ont disparu, remplacées par deux sculptures modernes, plusieurs daïs de la prédelle de celui de la cathédrale Saint-Jean manquent¹¹.

Jean Raholf, dans un arbitrage entre le peintre toulousain Guillaume Viguier et les consuls de Baixas (J.B ALART Op.cit., vol.G, p.323. Arch.dép.Pyr.or. G725 doc.27, 30. S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, vol.II, p.702). Un quatrième peintre, Mateu Alemany est intervenu dans la peinture du retable de Saint-Jacques, à la fin des années 1460: le 26 février 1470, quatre arbitres, dont Andreu Fàbregues et Rafael Thomàs sont nommés pour juger des défauts de sa peinture (*Arch.dép.Pyr.Or. G725 doc.8*).

⁹ Jean Raholf est mort avant le 14 août 1463: il est alors remplacé à une réunion qui se tient dans l'église, relative aux travaux en cours (S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, vol.I, p.94). On ne connaît qu'un seul autre membre de la famille Raholf, un certain Bernard qualifié de fustier qui apparaît dans les tractations de 1461 pour la peinture du retable. Jean Raholf travaillait, probablement, et comme de coutume à la tête d'un atelier familial.

¹⁰ Le retable des tisserands ne semble pas avoir jamais quitté le mur est de la chapelle flanquant le côté sud de l'abside de l'église Saint-Jacques, pour lequel il a été fait. En revanche, celui de Saint-Pierre n'était peut-être pas destiné à la chapelle dans laquelle il se trouve actuellement. La confrérie des pareurs possédait, sur le transept nord cette chapelle absidiale mais aussi, à l'extrémité du bras, la chapelle voisine dédiée à sainte Pétronille (la fille de Pierre). En 1675, la confrérie cédait cette dernière chapelle au chapitre de Saint-Jean qui y fait transporter les reliques de sainte Eulalie et de sainte Julie et fait fabriquer le retable actuel (Marcel DURLIAT, «La décoration et le mobilier de la cathédrale Saint-Jean», *Études Roussillonnaises*, 1953, p.87-98). Ceci a certainement occasionné une série de réaménagements dans ce transept nord. D'après une tradition rapportée par le *Guide du Roussillon* de HENRY (1842), le retable des pareurs aurait été installé dans la chapelle en 1688 et il proviendrait de Saint-Jean-le-Vieux (Marcel DURLIAT, «Le retable de Saint-Pierre à la cathédrale de Perpignan», *Reflets du Roussillon*, 1970, p.39-41).

Les paroissiens de Saint-Jacques ont choisi, sans surprise, d'élever un retable à la gloire de leur saint éponyme et les pareurs de la cathédrale un retable à leur saint patron, Pierre. Les tisserands ont fait preuve d'un peu plus d'originalité en optant pour une dévotion qui préexistait peut-être déjà dans la chapelle ou dans l'église, celle de la Vierge de l'Espérance, la vierge enceinte dont le culte, et les images, s'étaient largement répandues, depuis la fin du xive siècle, en Italie (*Madona del Parto* de Piero della Francesca dans la chapelle du cimetière de Monterchi), en Allemagne (retable d'Issenheim du musée d'Unterlinden de Colmar) et, surtout, de façon spectaculaire, en Espagne et au Portugal.

Une quasi parfaite unité de forme lie ces trois retables qui s'inscrivent parfaitement dans la féconde production de la Catalogne au xve siècle. Celui de *Saint-Jacques*, selon les termes des contrats de 1450 et 1463, de dimensions impressionnantes, un peu plus de cinq mètres de large sur près de sept de haut (3 canes et 2 paumes de large, 34 paumes de haut), se composait d'un corps de trois travées verticales, celle du centre vraisemblablement plus élevée, séparées par des piliers, surmontées de pinacles et de dais, entourées et protégées par des guardapols. Au-dessus de la niche centrale qui abritait la statue du saint en ronde-bosse, se déployait une scène haute, en bas-relief; de chaque côté, les deux travées latérales abritaient six histoires, également en bas-relief et, au-dessous, la prédelle, une scène centrale et des personnages en

pied ou à mi-corps. Pour leur retable dédié à *Notre-Dame de l'Espérance*, dans la même église, les tisserands se sont manifestement inspirés des dimensions, à peu près les mêmes, et des dispositions du retable du maître-autel: ils ont, cependant, logé, dans la partie basse du corps, deux travées latérales supplémentaires, sans doute de façon à placer, sur le même plan que la Vierge éponyme, deux sculptures de saints vénérés dans l'église ou dans la confrérie. Les deux statues modernes n'ont peut-être fait que reprendre les anciennes dévotions, celle à saint Jean-Baptiste et celle à saint Luc, l'église étant placée sous le double vocable de Luc et Jacques.

Le *retable de Saint-Pierre*, à la cathédrale, reprend, pour l'essentiel, les mêmes formes avec ses trois travées et sa prédelle. De façon étonnante cependant, la travée centrale se termine brutalement par une simple ligne horizontale au-dessus de la *Crucifixion* alors que l'on attendrait plutôt ici un décor de menuiseries travaillées. Pourtant, des dais ajoutés à la partie centrale auraient porté le retable très haut, la mettant en flagrante disproportion avec les travées latérales, contrairement aux habitudes catalanes. Plus probablement, le désir de monter une scène supplémentaire au-dessus de la niche centrale a conduit à laisser de côté, ici, les habituels décors de menuiserie. Voulu dès la conception du retable ou résultat d'une modification ultérieure, c'est là, en tout cas, une articulation relativement rare dans les retables catalans.

¹¹ Le retable de Notre-Dame de l'Espérance a été restauré à plusieurs reprises au xixe siècle et entre 1910 et 1966. La peinture a dû être en partie reprise comme en témoignent les inscriptions peintes sur certains des phylactères que tiennent les prophètes de la prédelle (Françoise Robin, «Le retable de Notre-Dame de l'Espérance à Saint-Jacques de Perpignan», *Gazette des Beaux-Arts*, 1991, p.207-225). Celui de Saint-Pierre, à la cathédrale, devait être en assez piètre état en 1948: un rapport du 23 avril le décrit «masqué par un autel et relégué dans une partie mal éclairée» (*Archives de Monuments historiques* 135/17). Quelques années plus tard, en 1954 puis en 1955, on a procédé à une consolidation générale qui a coûté 567.000 francs: les panneaux inférieurs (sans doute la prédelle), dis-

loqués, ont été repris, les parties vermoulues traitées à titre curatif, les parties saines à titre préventif; des raccords divers, une révision générale, un dépoussiérage ont tenté de redonner quelque splendeur à ce retable (*Ibidem*, n°1285). Une photographie prise à ce moment-là montre que la prédelle avait subi quelques altérations qui ont été enlevées au moment des travaux de réfection, en particulier des colonnes torsadées de chaque côté de la *Pietà* centrale, qui ne correspondaient pas à la largeur des bases sur lesquelles on les avait appuyées. On ne sait pas, en revanche, à quand faire remonter les guardapols, manifestement modernes qui entourent le retable ainsi que les planches d'appui des menuiseries hautes. Le retable a dû, à un moment ou l'autre, faire l'objet d'un remontage total.

La superposition de deux scènes au-dessus de la peinture ou de la sculpture principale n'est guère utilisée que dans quelques retables dédiés au Christ ou à saint Michel où un *Jugement Dernier*, une *Chute des anges rebelles* sont particulièrement bien venus dans cette position haute¹². Par contre, au retable *Saint-Pierre* de Perpignan, ce n'est pas une scène christique ou angélique mais une *Adoration des mages* qui s'intercale entre la statue de Pierre et la *Crucifixion*. Seul épisode de l'Enfance ici, et scène terrestre, l'*Adoration* s'explique difficilement, sauf à y voir une dévotion particulière de la chapelle dans laquelle se trouvait, peut-être, à l'origine, le retable¹³.

Les menuiseries de bois des deux retables conservés ont été élaborées avec soin à partir de quelques modèles. Au retable de *Notre-Dame de l'Espérance*, l'atelier du fustier a utilisé, pour les quatre scènes basses et intermédiaires des travées latérales, deux modèles de dais qui se répondent en diagonale, rigoureusement semblables: des arcs à redents et à fleurons posés devant des claires-voies, les lancettes montant plus ou moins pour laisser ou non la place à des soufflets et des mouchettes. Les parties

hautes de ces travées latérales mais aussi la partie centrale qui n'en est qu'un élargissement, reprennent, combinent et développent les mêmes éléments tout comme les dais de la prédelle. Les menuiseries décoratives présentent donc une réelle unité et le retable paraît avoir été conçu d'un seul jet.

Des dais rigoureusement semblables, en fort relief surmontent chacune des scènes latérales du retable de *Saint-Pierre*, ceux des deux scènes hautes simplement assortis de clochetons: au-dessus d'arcs en accolade à réseau, aux rampants hérissés de feuilles, un premier fleuron se pose devant une ligne de claires-voies; au-dessus, un second fleuron se détache, comme les pinacles qui séparent les arcs, sur le vide. L'agencement des menuiseries est, par contre, différent dans la travée centrale. Le dais de saint Pierre et son trône sont soutenus par de fines colonnettes torsées agrémentées de petites perles ou cannelées. Le savant jeu de soufflets et de mouchettes, interrompu par des fleurs, du dossier et des bras, les feuillages enroulés des rampants des gâbles et des fleurons de la première marche du trône, les fleurs entourées de tiges de la seconde paraissent assez loin du décor des travées latérales. Une large planche courbe assure le raccordement avec le caisson vertical de la prédelle¹⁴. Elle est

¹² Jaume Serra a ainsi composé, en 1381, le retable du *Saint-Sépulcre* de Saragosse, avec deux scènes au-dessus de la *Résurrection*: un *Jugement Dernier* et une *Crucifixion* (Saragosse, Museo Provincial de Bellas Artes). Le retable des *Saints-Michel-et-Pierre*, réalisé en 1432-1433 par Jaume Cicera (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya) pour le maître-autel de l'église Saint-Michel de la Seu d'Urgell, présente, au-dessus des deux saints, la *Chute des anges rebelles*, scène céleste encore, particulièrement liée à saint Michel. Plus particulier mais parfaitement compréhensible, le retable provenant du couvent de Sainte-Claire de Vic, exécuté par Lluís Borrassà en 1414-1415, montre, au-dessus des grandes figures de Michel, de la Vierge de l'Espérance et de Claire, *saint François remettant la règle de son ordre* (Vic, Museu Episcopal). Certes, une Adoration des mages se voit dans la partie supérieure centrale du retable du maître-autel de l'église du monastère augustin de Miralles (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya) mais,

logiquement, au-dessus d'une *Vierge à l'Enfant* (1461-1462). Une hypothèse intéressante émise par Yvette Carbone-Lamothe, rapprocherait cette *Adoration des mages* du retable de Perpignan de *la Chute de Simon le magicien* dans la travée droite, Simon étant l'image antithétique des mages à une époque où le culte des mages connaît, pas seulement à Cologne et en Allemagne, un regain de faveur.

¹³ Au-dessus de la statue de Pierre comme au-dessus de l'*Adoration de mages*, les dais de menuiseries sont semblables (séparés en trois, celui du centre un peu plus large; au-dessus de la clairevoie dont les arcs se croissent, court une série de gâbles entrecroisés, à fleurons, séparés par des pinacles). Cette partie centrale a donc certainement été conçue au même moment.

¹⁴ Elle est bornée, en haut, d'une mince planche, très saillante, décorée de fleurs à pétales ronds et de clochettes. Des parties entièrement lisses montrent, cependant, les réfections de certaines parties détériorées.

divisée en sept morceaux dont six sont rigoureusement semblables: trois grosses fleurs aux pétales aigus et découpés, au bulbe en forme de cornet (chardons?) se déploient devant et derrière des tiges stylisées et enroulées, resserrées au centre par une bague moulurée. Le décor central, lui, montre une série de trois vases-fleurs à godrons d'où pendent des perles, accostés de dauphins. Au-dessous, séparées par des tours fortifiées, creusées en forme de niches dont les sculptures (prophètes?) ont disparu, les sept scènes de la prédelle sont surmontées de dais constitués de grands arcs en accolade à épais réseau qui appuient leurs fleurons sur des claire-voies semi-circulaires¹⁵. Les lignes (en particulier la mouluration des accolades) sont ici plus lourdes, plus épaisses que dans le corps du retable. Les fleurons surtout, au lieu d'être inscrits dans des carrés, s'arrondissent, formant de grandes volutes de soufflets et de mouchettes¹⁶. Ces différences manifestes indiquent ici l'intervention de plusieurs ateliers: un premier, le plus ancien sans doute, aurait fait les décors des travées latérales; un deuxième, dont les dessins sont légèrement différents, s'est chargé de l'ornementation de la partie centrale (niche de la statue du saint et entourage des scènes hautes); un troisième enfin qui travaille, cette fois, selon des schémas plus éloignés, serait responsable des entourages de la prédelle.

Ces compositions de menuiserie, que ce soit au retable de *Notre-Dame* ou à celui de *Saint-Pierre*, font largement appel aux combinaisons et aux jeux d'arcs en accolade posés sur des claire-voies et ornés de larges fleurons. A *Notre-Dame*, les fustiers ont adopté l'arc en plein cintre ce qui lui

donne un aspect plus lourd, moins élancé que celui de *Saint-Pierre* avec ses arcs en accolade. Les fleurons naturels, échevelés du retable de *Notre-Dame* sont, à *Saint-Pierre*, enfermés dans des carrés et, dépassant de la ligne de la claire-voie pour mordre sur les scènes, enlèvent beaucoup de lisibilité et donnent au décor un aspect foisonnant que n'a pas celui de *Notre-Dame* aux lignes beaucoup plus sages, moins opulentes. Ce langage s'inscrit parfaitement, en tout cas, dans la production catalane. Il s'épanouissait déjà dans les retables peints par l'atelier de Bernat Martorell dans les années 1430-1440¹⁷ ou par l'entourage de Jaume Huguet¹⁸. Les correspondances et les comparaisons s'établissent surtout avec une série de retables datés des années 1480-1500: celui de l'église Saint-Michel de Verdú (Vic, Museu Episcopal) exécuté en 1494, celui des *Saints-Sébastien-et-Tècle* de la cathédrale de Barcelone (avant 1486). Les mêmes thèmes apparaissent encore au retable de la chapelle de Sant Llorenç de Morunys (1480) ou à celui de l'église Sant Esteve de la Doma, daté des dernières décennies du xve siècle. Les vases échevelés et les dauphins de la prédelle de *Saint-Pierre* renvoient, par contre, à une esthétique toute autre, d'origine italienne mais vite stéréotypée et largement étendue aux pays voisins, dès les dernières décennies du xve siècle et surtout au début du xvie siècle. Les enchaînements de vases et de feuillages se voient au milieu du xve siècle à l'arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon à Naples d'où les modèles ont pu pénétrer en Catalogne; on les retrouve, sous l'influence des ouvriers d'Alphonse, à la fin des années 1470, au tombeau de Jean Cossa à Sainte-Marthe de Tarascon comme à l'au-

¹⁵ Les mêmes tours fortifiées, creusées en forme de niches, devaient, selon toute vraisemblance, entourer la scène centrale. Les dais ont, manifestement été taillés dans des morceaux de bois mis ensuite en place entre les tours.

¹⁶ Les mêmes thèmes se répètent dans les arcs qui surmontent les niches des tourelles de séparation. Certaines de leurs bases (celle de l'extrémité gauche de la prédelle en particulier et celle qui se trouve à droite de la scène centrale) reprennent le décor de vases de la planche courbe ou

les motifs de grandes feuilles allongées à bulbes. L'étage «militaire» est très travaillé avec trois appareils différents (en bossages rectangulaires, losangés et en pointes de diamants) et un double chemin de ronde sur une assise moulurée.

¹⁷ Retable de *Saint-Pierre*, Gérone, Museu d'Art. Retable de *Saint-Michel*, Tarragone, Museu Diocesà.

¹⁸ Retable provenant de l'église de Vallmoll, Tarragone, Museu Diocesà.



Retable de Saint Pierre, Perpignan, cathédrale Saint-Jean (cl. Monuments Historiques, Conservation des Antiquités et Objets d'art, 1952-1954).

tel Saint-Lazare de la Major de Marseille exécuté par Francesco Laurana et Tommaso Malvito da Como¹⁹. La prédelle paraît donc bien avoir été sculptée plus tardivement, le corps du retable laissé, pendant un temps, inachevé. À moins que l'on n'ait réutilisé, ici, une prédelle venue d'un autre retable, au moment d'une réfection, voire d'un changement de localisation et d'une réinstallation.

Ces trois retables perpignanais reprennent la tradition catalane d'une figure centrale accostée, dans les travées latérales, d'épisodes de la vie du saint, six ici pour chacun d'eux. Les parties hautes, au-dessus de la niche centrale, sont, elles aussi, habituelles: *Couronnement de la Vierge*, très attendu dans les retables dédiés à la Vierge, *Crucifixion*, quasi obligatoire dans ces retables catalans du xve siècle. La *Trinité du retable de Saint-Jacques* est un peu moins courante mais s'inscrit parfaitement dans le contexte du culte trinitaire qui, depuis l'instauration de la fête liturgique, en 1334, n'a cessé d'inspirer peintres et sculpteurs dans toute l'Europe; revivifié, vers le milieu du siècle suivant, par les débats, au concile de Florence, autour de la doctrine latine du *filioque*, ces images de la Trinité se sont répandues sous la forme du *Trône de Grâce*, Dieu assis ou debout portant le corps de son fils mort (*Diptyque avec le Trône de Grâce et la Vierge à la cheminée* de Robert Campin, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, vers 1420-1425), ou portant la croix sur laquelle le Christ est encore cloué. C'est cette seconde interprétation qui semble avoir été privilégiée en Catalogne comme à Valence. À Perpignan même, les Consuls de la Mer commandent en



Retable de Saint-Pierre, menuiserie de la prédelle (détail) (cl. auteur).

1489, quelque trente ans après les paroissiens de Saint-Jacques, une Trinité pour le retable de leur chapelle de la Loge de Mer (Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud): Dieu, entouré de prophètes, tient la croix du Crucifié, surmontée de la colombe du Saint-Esprit²⁰. C'est sans doute un type de scène assez proche que l'on voyait, sculptée, à Saint-Jacques. Le contrat de peinture de 1463 passé avec Andreu Fàbregues, peu explicite, ne mentionne que Dieu le Père et le Christ qui doit être peint de couleur de chaire morte (*encarnat de encarnadura morta*); quatre anges aux cheveux d'or fin, tenant des phylactères sans doute (*los titols*), entouraient, au lieu des prophètes du retable de 1489, la partie centrale. La mise en vedette du Christ en croix, rapproche ces scènes trinitaires de la simple *Crucifixion* que l'on aime tant voir dans le haut des retables catalans: une variation sur le thème en somme.

¹⁹ Ces décors étaient largement répandus en Provence dans les premières décennies du xvii^e siècle: en 1517, un apothicaire de Marseille demande au peintre Jean Cordonnier de lui fabriquer, pour une chapelle de l'église des Prêcheurs de la ville, un retable «à l'antique» avec des feuillages et des dauphins. L.-H. LABANDE, *Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille 1932, vol.II p. 120.

²⁰ Sur le retable de la Loge de Mer et le culte de la Trinité, M.-C. VALAISON, Y. CARBONELL-LAMOTHE, «Le retable peint de la *Trinité* de la Loge de Mer de Perpignan ou la justice sous l'œil de Dieu» (Congrès de la Fédération historique du languedoc méditerranéen et du Roussillon), *Études Roussillonnaises*, IX, 1989. Joan MOLINA I FIGUERAS, «Espacio e imaginem de la Justicia, lecturas entorno al retablo del Consulado de Mar de Perpignan», *Locus amoenus*, 3, 1997 p. 52-66.

Les trois prédelles offrent, au centre, une Pietà, certes souvent vue, plus rare cependant que le si répandu *Christ de Pitié*. À l'église Saint-Jacques, les commanditaires, ceux du maître-autel d'abord, les tisserands à leur suite, ont choisi, pour le reste de la prédelle, le plus commun: des personnages en pied ou à mi-corps sagement alignés de part et d'autre; au *retable de Saint-Jacques*, des anges devaient se placer de part et d'autre de la *Pietà*, les autres compartiments occupés par des prophètes; à celui de *Notre-Dame de l'Espérance*, une suite de dix prophètes se déploie de chaque côté de la Pietà. Moins habituels que les saints souvent retenus, ces prophètes, doivent être mis en relation avec le thème marial de l'*Annonciation* représenté de part et d'autre de la *Trinité* au-dessus de saint Jacques²¹, et avec la Vierge de l'Espérance. Deux prophètes étaient repris dans la partie haute du *retable de Saint-Jacques*, sans doute de part et d'autre de Dieu le Père entouré d'anges qui, comme au *retable de Notre-Dame*, apparaissait tout en haut, sur les guardapols. Aucune mention n'est faite, dans les contrats passés pour la fabrication du *retable de Saint-Jacques*, de statues sur les parties latérales des guardapols qui, au *retable de Notre-Dame*, portent les apôtres, en pied (ou à mi-corps de part et d'autre de Dieu le Père), recréant, une fois de plus, le dialogue entre les deux Testaments. On a, en revanche, préféré, pour la prédelle du *retable de Saint-Pierre*, des histoires de la *Passion*, iconographie également classique dans le milieu catalan, la vie du Christ sur la prédelle souvent associée à celle du saint honoré dans le corps

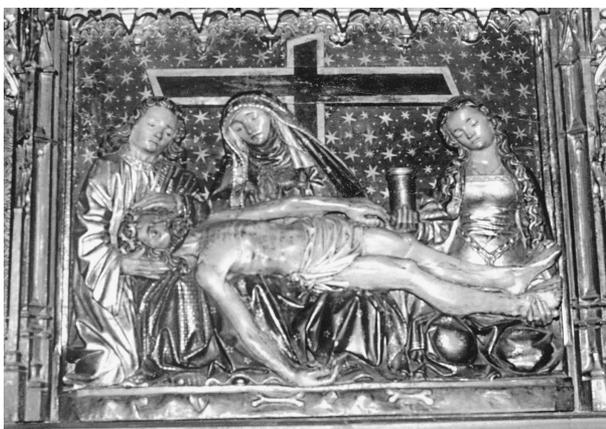
du retable: retable de Saint-Jean-Baptiste d'Évol au début du xve siècle (Évol, église paroissiale), retable de *Saint-Michel* peint par Bernat Martorell vers 1440 (Tarragone, Museu Diocesà). On ignore tout, en revanche, d'une possible iconographie des guardapols disparus.

Debout, solennel, saint Jacques revêt l'habit du pèlerin: chapeau à larges bords orné d'une coquille, robe, cape et sandales, bourdon à la main, panetière accrochée à un baudrier de cuir; il tient, dans la main droite, un livre enveloppé dans une chemise. Une iconographie courante: il apparaît, à peu près semblable, avec des vêtements longs cette fois mais avec les mêmes attributs, le livre dans la main droite et le bourdon dans la gauche toutefois, au côté de sainte Anne, dans un retable dédié aux deux saints du sanctuaire de Sant Antoni de la Granadella²². Comme souvent, les scènes de sa vie, de son martyre et de ses miracles se déployaient dans les deux travées latérales. La lecture que l'on peut reconstituer grâce aux indications du contrat de 1463, se faisait, semble-t-il, de façon classique, de haut en bas, travée gauche d'abord, travée droite ensuite. Les scènes de la travée gauche montraient les derniers moments de la vie de Jacques en Judée: une scène de baptême («la istoria ou sent jacme bateja lencasament»), celui d'Hermogène le magicien sans doute (qui ne semble pourtant pas avoir été baptisé après sa conversion) mais dont

²¹ L'*Annonciation* seule, en-dehors du déroulement habituel des scènes de la vie de la Vierge, est relativement rare dans les retables catalans. Au retable de *Saint-Michel* cependant (Tarragone, Museu diocesà), Bernat Martorell a placé une *Annonciation* en haut de la travée gauche. Une *Annonciation* encore, et cette fois, de part et d'autre de la *Crucifixion centrale*, dans le retable de la chapelle de la Paeria de Lerida en 1450-1453 par Jaume Ferrer II. L'*Annonciation* de part et d'autre de Dieu le Père est, par contre, une iconographie quasi obligatoire dans les ciels des retables provençaux du XVe siècle (Françoise ROBIN, «Retables du Midi et vies de saints: composition et mise en scène», *Cahiers de Fanjeaux* n. 28, 1993, p.139-165).

²² Peint par Jaume Ferrer I, première moitié du xve siècle (perdu en 1936). Saint Jacques a encore les mêmes attributs, le bourdon dans la main droite, le livre dans la main gauche (sans chemise cette fois) dans un compartiment de retable exécuté par Ramon Sola II (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya) dans le troisième tiers du xve siècle.

²³ Au retable de Sainte-Anne-et-Saint-Jacques du sanctuaire de Sant Antoni de la Granadella (perdu en 1936), la travée droite, réservée à l'histoire de saint Jacques, montrait la *Conversion d'Hermogène* puis le *Baptême de Josias* en même temps que la décapitation, enfin, l'épisode des bœufs de la reine Louve.



Retable de Notre-Dame de l'Espérance, Pietà de la prédelle (cl. auteur).

l'histoire débute souvent le cycle de saint Jacques²³; la mise en prison du saint («la istoria com meten sent jacme en prison»); sa décapitation («la istoria del martiri»). Dans la travée droite, l'arrivée du corps, déposé par ses disciples dans un bateau, en Galice («istoria ou est la nau»); l'épisode du char trainé par des bœufs qui viennent jusque dans le palais de la reine Louve («istoria de la reyna loba de les carros»); le miracle, si célèbre, du jeune pèlerin injustement accusé de vol et pendu mais que ses parents retrouvent vivant, soutenu par saint Jacques, à leur retour du pèlerinage à Compostelle («la istoria ou an penyat lo romeu»).

Au retable de Notre-Dame de l'Espérance, une statue, actuellement en place, représente la Vierge couronnée, assise sur un trône, enceinte, un livre sur le bras droit, une fleur dans la main gauche. De faibles dimensions, elle n'occupe qu'une hauteur modeste de la niche dans laquelle elle est installée et se trouve curieusement décalée par rapport aux deux

anges à mi-corps qui sont censés l'encadrer. Longtemps conservée au couvent des capucins mais provenant bien, selon la tradition, de ce retable, elle a été réintroduite en 1954 (et classée en 1955) dans la niche centrale au détriment d'une Vierge à l'Enfant (maintenant revenue dans la chapelle), que l'on y voyait jusqu'alors (*Monuments Historiques et sites. Conservation des Antiquités et Objets d'Art*, Perpignan, église Saint-Jacques 2422). Debout, cette Vierge correspond parfaitement, elle, aux dimensions de la niche. Il est vraisemblable que ces deux statues faisaient bien partie du retable: les portes qui s'ouvrent de chaque côté de la niche centrale et donnent sur un espace étroit, légèrement élargi par le creusement du mur, laissent supposer des présentations différentes selon le calendrier liturgique. La nécessité de placer toute la hauteur de la Vierge à l'Enfant a contraint à une disposition maladroite de la Vierge enceinte, assise.

Les scènes de la vie de la Vierge se lisent, ce qui n'est pas le plus courant, de gauche à droite, en commençant par le registre supérieur: *Annonciation*, *Nativité*, puis, au-dessous, *Adoration des mages* et *Présentation au Temple*, au-dessous encore, *Pentecôte* et *Dormition*, ces deux dernières scènes côte à côte de façon à mettre en regard les épisodes qui, avec le *Couronnement* dans la partie haute, mettent la Vierge, seule, en valeur. La *Visitation* a été omise, ce qui n'est pas exceptionnel dans l'iconographie catalane: le maître de Sixena, déjà, au milieu du xive siècle, plaçait, dans la double travée gauche du retable du monastère de Sixena (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), une *Annonciation* immédiatement suivie d'une *Nativité* en haut puis, au-dessous une *Adoration des mages* et une *Présentation*²⁴. L'iconogra-

²⁴ Dans le bas de la travée droite, on retrouve les trois scènes de la *Pentecôte*, de la *Dormition* et du *Couronnement de la Vierge* puisque les commanditaires ont préféré, dans la partie haute, au-dessus de la Vierge centrale, une *Crucifixion*. Citons encore le retable du *Saint-Esprit* à la cathédrale de Manresa, vers 1394, où Pere Serra a repris, dans la travée gauche, elle aussi double, les mêmes séquences icono-

graphiques. Le maître de Rubió, dans le retable de l'église Santa Maria de Rubió, vers 1365-1370, a placé, dans la travée gauche, une *Annonciation*, au-dessous une *Nativité* et, au-dessous encore, une *Adoration des mages*. Lluís Borrassa, vers 1400, a même lié l'*Annonciation* et la *Nativité* en une seule scène double, au bas de la travée gauche du retable du couvent de Vilafranca del Penedès.



Retable de Notre-Dame de l'Espérance, prophètes de la prédelle (cl. auteur).

phie de ces scènes de la vie de la Vierge s'inscrit dans les habitudes, largement véhiculées du nord au sud de l'Europe, dans la seconde moitié du xve siècle et ne révèlent pas une particulière originalité. En Catalogne même, les correspondances s'établissent avec les retables peints dès les années 1430-1440, ceux de Joan Antigó (retable dédié à la Vierge de l'autel majeur du monastère de Banyoles), de Jaume Ferrer II (compartiments du retable de l'église de Verdú (Vic, Museu Episcopal) et surtout de Jaume Huguet dans la chapelle du palais royal de Barcelone (1464-1465).

²⁵ Ramon de Mur le présentait déjà, en 1420, dans le compartiment central du retable exécuté pour l'église de Vinaixa (Tarragone, Museu Diocesà) vêtu en pape, avec le pallium et la tiare, tenant et mettant en évidence les clés dans la main droite, un livre fermé dans la gauche.

L'iconographie du *retable de Saint-Pierre*, par contre, paraît beaucoup plus originale dans ce milieu catalan. Saint Pierre, la barbe courte, le crâne largement dégarni mais agrémenté d'une touffe de cheveux noirs sur le haut du front et de deux autres sur les tempes, vêtu d'une robe serrée à large collet, fermée par des boutons, et d'un ample manteau, est assis, auréolé, sur un trône. Il tient une clé dans la main droite et porte, sur son bras gauche, un livre ouvert vers lequel il baisse les yeux. L'image retenue ici est celle de la majesté de Pierre, de la glorification de la chaire et du trône sur lequel s'est fondé le pouvoir temporel et céleste du premier des apôtres. Dans l'année liturgique, c'est la première fête de saint Pierre, célébrée le 22 février, avant celle de l'anniversaire de son martyre, le 29 juin, et celle qui commémore sa délivrance de prison, la Saint-Pierre-aux-liens du 1^{er} août. Certes, ce saint Pierre trônant est une image répandue dans les retables dédiés au saint, en Catalogne, mais on y insiste, le plus souvent, sur la figure du chef et du prince de l'Eglise. Dans le célèbre retable peint, vers 1437-1442, pour l'église de Púbol (Gérone, Museu d'Art), Bernat Martorell place l'apôtre sur un vaste trône, vêtu de la tiare et du pallium, une clé double dans la main gauche, bénissant de la droite; six cardinaux aux grands chapeaux rouges l'entourent²⁵. Beaucoup plus tard, vers 1520, en Ligurie, le saint Pierre du retable de l'église paroissiale de Ceriana est toujours vêtu de la tiare et du pallium, la clé et le livre dans la main gauche, bénissant de la droite. C'est ainsi encore qu'il apparaît, non plus protagoniste principal mais figure annexe, dans le retable de *la Vierge de l'Immaculée Conception avec saint Pierre et saint Augustin*, peint par Robert Campin (vers 1435, Aix-en-Provence, Musée Granet). Qu'il bénisse ou non, ce saint Pierre, dans ces quelques exemples catalans, génois et flamand, est toujours vêtu en pape et regarde le fidèle.

²⁶ Ainsi, face à saint Paul dans les *Belles Heures* de Jean de Berry (New-York, Metropolitan Museum, The Cloisters, fol. 159v., vers 1410) ou les gravures d'apôtres de Martin Schongauer (Colmar, Musée d'Unterlinden, avant 1481). Un seul retable catalan conservé, celui dédié à saint Pierre

Une autre intention a manifestement présidé à l'élaboration de l'image du saint Pierre de Perpignan: pas de pape ici mais un costume simplement ecclésiastique; un apôtre tête nue, tonsuré certes, mais sans autre attribut que l'auréole et des cheveux noirs et non blanchis. Si la clé et le livre sont bien là, Pierre est absorbé dans sa lecture, insensible à la présence des fidèles. Il rappelle, en fait, les images, beaucoup moins solennelles, données de lui dans les livres d'heures ou les missels, au début des prières ou des messes qui lui sont consacrées (associé à Paul le 29 juin)²⁶ ou encore dans les compartiments annexes des retables dont il n'est pas le héros²⁷. Cette présentation d'un saint Pierre trônant sans costume papal n'est cependant pas inconnue: on le voit ainsi, assis, feuilletant le livre qu'il tient des deux mains, sans clé cette foi, sur l'autel de l'église Saint-Pierre de Munich exécuté par Erasmus Gasser en 1492. Dans une perspective plus large, à la chapelle Brancacci de l'église du Carmine de Florence (années 1420), Masolino et Masaccio montraient le saint simplement auréolé, vêtu d'une robe bleue et d'un large manteau jaune, les mains jointes, vénéré par des assistants. Cette représentation suit immédiatement, dans le cycle du Carmine, celle de la *Résurrection du fils de Théophile*, gouverneur d'Antioche²⁸: le jeune homme semble sortir d'un linceul sur lequel s'étaient têtes de mort et ossements; Pierre étend la main vers lui tandis que Paul, agenouillé, prie, mains jointes et tête levée; à gauche, Théophile, assis sur un trône de pierre, entouré de familiers, regarde la scène dans une attitude hiératique. Pour



Retable de Saint-Pierre, *Martyre de saint Pierre* (cl. auteur).

célébrer ce miracle, le gouverneur et le peuple d'Antioche élèvent une grande église et y placent une chaire élevée pour saint Pierre afin qu'il soit vu et écouté de tous. C'est sans aucun doute ce saint Pierre d'Antioche que l'on a également voulu honorer à Perpignan: dans la scène centrale de la travée gauche, le saint s'adresse, du haut d'une chaire à prêcher, à un groupe d'hommes et de femmes assis ou debout. Certes, cette scène de prédication pourrait se passer n'importe où. Pourtant,

de Notre-Dame de Berà (Tarragone, Museu Diocesà), dans le dernier quart du xve siècle, montre le saint debout, sans tiare.

²⁷ Dans le retable génois, maintenant dispersé, de Saint-André exécuté par Carlo Braccresco dans les années 1480 (Milan, collection privée), il est debout, la clé dans la main gauche, le livre entrouvert par un doigt, dans la main droite. Même attitude dans le retable de Saint-Ambroise de l'église paroissiale de Varazze, le livre ouvert mais dans lequel il ne lit pas, ou dans le polyptyque de *Saint-Marc* de l'église paroissiale de Camporosso, le livre fermé appuyé contre la poitrine. C'est encore ainsi que le voit Roger Van der

Weyden dans *la Vierge des Médicis* de Francfort (Städelsches Kunstinstitut).

²⁸ Pierre était venu prêcher et évangéliser à Antioche. Après avoir été en butte aux moqueries et tonsuré en signe de dérision, il avait finalement été jeté en prison sur l'ordre de Théophile, enchaîné, privé de boisson et de nourriture. Ce n'est que grâce à l'intervention de Paul qui, se faisant passer pour un habile ouvrier en toutes sortes de travaux d'art, avait réussi à pénétrer dans l'intimité du gouverneur puis dans la prison de Pierre qu'il avait, finalement, été libéré, à condition toutefois, de ressusciter le fils de Théophile, mort depuis quatorze ans (Jacques de Voragine, *Légende dorée*, éd. Flammarion, 1967, I p.209 et sq.)



Retable de Saint-Jacques, Perpignan, église Saint-Jacques, statue centrale (cl. auteur).

Pierre et l'un des assistants, debout, au premier rang, pointent l'index vers le bas, désignant, vraisemblablement, la scène suivante ainsi liée à la

première. Dans celle-ci, Pierre se tient, en compagnie de Paul, debout au pied d'un lit sur lequel un personnage, les mains jointes, se redresse, poussé dans le dos ou présenté par un homme majestueux, coiffé d'une couronne, la main gauche levée pour attirer l'attention et porter témoignage; derrière eux, des assistants regardent, se retournent. La présence d'un homme de pouvoir laisse supposer qu'il s'agit ici de la résurrection du fils de Théophile qui précède ainsi, comme à la chapelle Brancacci de Florence, l'élévation de Pierre sur le trône d'Antioche²⁹. C'est bien ce trône d'Antioche, et non celui de Rome, que les commanditaires de Perpignan ont voulu, contrairement aux habitudes les plus courantes, exalter: le costume de Pierre, sans tiare et sans pallium, se comprend, de ce fait, parfaitement³⁰.

Six histoires se développent de part et d'autre du saint: *Vocation, Prêche, Résurrection du fils de Théophile* dans la travée gauche; *Chute de Simon le Magicien, Domine quo vadis* et *Martyre* dans la travée droite. La *Vocation* (l'appel du Christ aux pêcheurs, Pierre et André, sur les bords de la mer de Galilée) qui ouvre le cycle, et le *Martyre*, à Rome, qui le termine sont, naturellement, obligatoires, utilisées depuis longtemps: vers 1420, au retable de *Saint-Pierre* de l'église de Vinaixa (Tarragone, Museu Diocesà) par Ramon de Mur et entre 1437 et 1442 à celui de l'église de Púbol par Bernat Martorell (Gérone, Museu d'Art). Entre les deux, quelques variantes peuvent être introduites mais deux scènes figurent partout: ce sont les deux épisodes romains de la *Chute de Simon* et du

²⁹ Il est peu vraisemblable d'y voir la résurrection de Tabitha, souvent représentée dans les scènes de la vie de Pierre: la présence du personnage couronné se comprendrait mal dans la maison de Tabitha, remplie de veuves éplorées, à l'arrivée de Pierre.

³⁰ Ces scènes sont d'autant plus étonnantes ici qu'elles ne figurent habituellement pas dans les retables catalans dédiés à saint Pierre. Vers 1420, dans le retable peint pour l'église de Vinaixa (Tarragone, Museu Diocesà), Ramon de Mur qui présentait déjà Pierre trônant en pape au centre, reprenait, dans le compartiment médian de la travée gauche, une image

très proche: Pierre trône, habillé en pape, le Christ lui remettant les clés. Une Remise des clés est reprise, vers 1437, à la même place, par Bernat Martorell dans le retable de l'église de Púbol (Gérone, Museu d'Art): Pierre, cette fois, est à genoux devant le Christ, pas encore vêtu en pape, ce qui évite le quasi doublet avec la solennelle scène centrale. Dans un retable plus ambitieux comme celui de l'église Saint-Pierre de Cubells (Bilbao, Museo de Bellas Artes) où pas moins de neuf compartiments sont réservés à la vie de l'apôtre, Pere Serra avait prévu à la fois une *Intronisation* et une *Remise des clés*. Comme le souligne parfaitement Joan MOLINA FIGUERAS (*Bernat Martorell i la tardor del gotic català*,

Domine quo vadis. Une autre scène paraît presque toujours dans ces retables catalans: celle de la *Libération de prison*. Pierre a été emprisonné à plusieurs reprises, à Antioche, à Jérusalem sous Hérode Agrippa, épisode le plus célèbre qui se termine par l'intervention de l'ange qui brise ses chaînes, à Rome enfin, à la prison mamertine où Néron le fait enfermer avec Paul après leur victoire sur Simon et dont les deux gardes convertis (Processus et Martinien dans la *Légende dorée*) leur ouvrent simplement la porte. C'est en sortant de la prison mamertine que Pierre rencontre le Christ à la porte de Rome. Dans les retables catalans, les deux délivrances paraissent confondues, la première, miraculeuse et angélique, devenant un épisode romain³¹ et s'insérant entre la *Chute de Simon* et le *Domine quo vadis*. Rien de tout cela à Perpignan où, de façon étonnante, la Chute de Simon, en haut à droite, est directement suivie du *Domine quo vadis*. Le manque de place ne suffit pas à rendre compte de ce choix curieux: Confronté au même problème, Bernat Martorell a, tout simplement, opté pour une scène double, la délivrance immédiatement suivie de la rencontre à la porte de Rome³².

Aucun détail spécifique ne rattache non plus cette iconographie aux habitudes catalanes. Dans les nombreuses *Vocation*, le Christ est le plus souvent

(sauf au *retable de Notre-Dame* de Berà, Tarragone, Museu Diocesà) placé à droite, Pierre presque hors de la barque, les mains tendues vers le Christ: à Perpignan, les protagonistes ont été inversés et Pierre joint les mains. Si la *Crucifixion* de Pierre paraît de facture assez classique, forcément ordonnée de part et d'autre de la croix renversée, le sculpteur n'a cependant pas fait figurer Néron si fréquemment ajouté³³, ni le Christ venu avec des anges reconforter Pierre³⁴.

Le *retable du maître-autel de l'église Saint-Jacques* devait être, comme ceux de *Notre-Dame de l'Espérance* et de *Saint-Pierre*, richement décoré d'or fin, mat ou bruni, obtenu à partir de ducats de Venise (contrat de 1463 avec Andreu Fàbregues), employé à profusion sur toute la menuiserie; les champs travaillés au poinçon ou à la feuille d'or posée sur des motifs végétaux ou d'azur semé d'étoiles d'or; les vêtements décorés d'imitation de brocarts d'or sur fond azur ou cramoisi. La statue de saint Jacques, seule rescapée, témoigne encore de cette somptuosité: une robe d'or cramoisi, un manteau d'or et d'azur d'Allemagne aux bordures travaillées en relief (e les fresades de la roba enbo-

Museu d'Art de Girona, 2003 p. 137 et 140), les histoires du retable de Pubol appartiennent au répertoire habituel de la vie de Pierre, déjà abondamment développé et poursuivi dans les retables catalans. La vision de Pierre vêtu en pape entouré de ses cardinaux s'inscrit dans un contexte bien particulier, celui de la fin du schisme, et laisse entrevoir le besoin et désir d'affirmer le pouvoir du pape. La date et les circonstances ne sont évidemment plus les mêmes à Perpignan.

³¹ Sans doute par référence au culte des chaînes de Pierre à San Pietro in Vincoli de Rome, celles qui avaient servi à le lier à Jérusalem, ramenées par sainte Eudoxie, l'épouse de Valentinien, et celles de la prison mamertine retrouvées par le pape saint Alexandre et la fille de Quirinus. Cette scène de la délivrance de Pierre a connu le même succès en Italie, par

exemple dans le retable dédié au saint de la pinacothèque de Sienne (vers 1280), et dans la peinture du Nord, par exemple dans le retable de Conrad Witz de Genève (Musée d'Art et d'Histoire). Dans l'un et l'autre cas, contrairement à l'iconographie des retables catalans, la scène se passe en deux temps: l'ange apparaît à Pierre dans sa prison et lui retire ses chaînes, puis, le guide hors de sa prison.

³² Compartiment supérieur de la travée droite du retable de l'église de Púbol (Gérone, Museu d'Art), en 1437-1442.

³³ Ajouté, par exemple, par Lluís Borrassà dans le retable de l'église Sainte-Marie de Terrassa, en 1411-1413.

³⁴ Ainsi Pere Serra dans le retable de Cubells (Bilbao, Museo de Bellas Artes), Bernat Martorell dans celui de Púbol (Gérone, Museu d'Art).



Retable de Notre-Dame de l'Espérance, Vierge à l'Enfant de la niche centrale, (cl. auteur).

tides et picades)³⁵, ce que l'on ne fait plus quelques décennies plus tard. La couverture du livre tenu dans la main gauche du saint, devait être peinte en vert, à l'huile sur des feuilles d'argent bruni, ornée de boulons d'or; la pannetière était d'argent, le bourdon d'or mat comme le chapeau qui montrait un revers cramoisi timbré d'une coquille d'or. Un diadème, disparu, entourait de ses rayons la tête du saint aux cheveux et à la barbe dorés. Si le vêtement aux plis raides et tuyautés ne permet guère d'apprécier la virtuosité que Jean Raholf déployait peut-être dans des images moins conventionnelles, le visage, par contre, témoigne d'une véritable personnalisation avec son nez droit au bout arrondi et retroussé, sa bouche sévère, ses yeux enfoncés et légèrement meurtris, ses pommettes saillantes. Dans cette veine réaliste mais retenue, la sévérité du regard, les traces de l'âge ont été rendus avec un réel talent. Un sculpteur de qualité, sans doute, que ce Jean Raholf.

Les traitements stylistiques des deux retables parvenus jusqu'à nous révèlent, certes, des habitudes communes mais aussi, et peut-être surtout, des partis différents. Les sculpteurs de *Notre-Dame de l'Espérance* composent des scènes divisées par un axe central, objet ou personnage (candélabre de *l'Annonciation* ou de la *Dormition*, Vierge de la *Pentecôte*, Siméon ou grand-prêtre de la *Présentation*). Les personnages, étagés et serrés, forment volontiers des groupes denses (*l'Adoration des mages* ou la *Pentecôte*) où s'imposent les plis raides et cassés de vêtements enveloppants. Un langage sec et dur que l'on retrouve dans certains visages, le type de l'homme âgé aux pommettes saillantes ou au visage décharné, certaines femmes aux traits taillés, à la large bouche horizontale. Le

³⁵ Il semble que l'azur d'Allemagne ait complètement supplanté, à partir des années 1430, dans cette production catalane, le célèbre et très coûteux azur d'Acre. S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, I, p.107. Les décors stucqués recouverts de feuilles d'or semblent apparaître vers le milieu du siècle. La statue de saint Jacques présenterait donc des techniques relativement nouvelles pour l'époque. *Ibidem*, p. 105.

style ne s'adoucit que pour quelques visages de jeunes femmes, la Vierge surtout, aux joues rondes. Un travail clair et efficace, sans invention particulière qui révèle la main d'un bon faiseur, habile à mettre en scène quelques types de personnages, et secondé par un atelier qui intervient volontiers dans des passages de second plan, moins visibles et donc plus relâchés³⁶.

Les dix prophètes de la prédelle que l'on reconnaît grâce à leurs attributs (David, Moïse) ou à leurs noms portés sur des phylactères, évoquent, avec leurs coiffures à bourrelets ou à turbans, leurs collerettes et leurs pompons, le cycle des prophètes du pourtour du chœur de Sainte-Cécile d'Albi. Plus encore que les attitudes et les vêtements, certains visages s'inspirent de ceux du Jacob ou du Siméon d'Albi: particulièrement frappant, le Malachie âgé de Perpignan avec son visage émacié, paraît une reprise presque littérale du si spectaculaire Jérémie d'Albi. Une appropriation d'un sculpteur non dénué d'un certain talent mais étranger, à coup sûr, au grand atelier d'Albi dont il ne sait pas recréer le style. La *Pietà* du centre de la prédelle montre une composition rectangulaire à quatre personnages, Jean et Marie-Madeleine supportant sur leurs genoux, presque à l'horizontale, la tête et les jambes du Christ. La Vierge, elle, prie, les mains jointes sans toucher le corps de son fils. Le groupe n'a pas grand-chose à voir avec les *Pietà* peintes que ce soient celles de Pere Serra, de Jaume Cabrera ou, plus tard, de Jaume Huguet³⁷. Elle renvoie, plutôt, à quelques groupes sculptés de la région rouergate, déjà produits dans l'entourage du maître de Belcastel, dans la première moitié du xve siècle et encore adoptés dans les premières décennies du xvie siècle: les visages triangulaires de la Vierge et de Marie-Madeleine, avec leurs larges arcades sourcilières en diagonale font penser à

ceux de la Mise au tombeau de la chapelle fondée en 1523 par le chanoine Gaillard Roux dans la cathédrale de Rodez³⁸.

Les artistes qui ont sculpté le corps et la prédelle de ce *retable de Notre-dame de l'Espérance*, ne paraissent pas complètement indépendants les uns des autres: certains visages des scènes de la vie de la Vierge, hommes barbus ou vieillards décharnés, rappellent ceux de la prédelle et les vêtements procèdent d'une inspiration commune. Sans doute faut-il voir là l'œuvre d'un atelier venu peut-être du Languedoc, tant la liaison avec le Rouergue et l'Albigeois s'impose, à une date qu'il paraît bien hasardeux de déterminer, pas avant, en tout cas, les années 1490, les prophètes d'Albi n'étant sans doute pas terminés avant 1485. Les deux statues, en ronde-bosse, de la Vierge qui devaient occuper, chacune à son tour, la niche centrale, toute deux de belle qualité, sortent de mains différentes: la raideur solennelle de la Vierge enceinte, les plis cassés et presque chiffonnés de son manteau, s'opposent au mouvement déhanché et légèrement affecté de la Vierge à l'Enfant, aux plis moelleux, arrondis et fluides de ses vêtements. L'une et l'autre sont, en tous cas, difficiles à réconcilier avec le reste du retable. Si la Vierge à l'Enfant, la plus ancienne certainement, lui semble totalement étrangère, la Vierge enceinte paraît s'inscrire davantage dans la veine des histoires des travées latérales, œuvre d'un maître peut-être face au travail de son atelier?

Au *retable de Saint-Pierre*, les épisodes de la vie du saint sont composés de manière simple mais efficace. Certains, comme la *Chute de Simon le magicien* révèlent une belle maîtrise des attitudes. Les bourreaux et les assistants du *Martyre*, répartis avec symétrie et habileté de chaque côté de la

³⁶ La *Dormition* se démarque un peu de l'ensemble, certains visages de facture très ordinaire, comme celui de saint Jean, accusent une autre main, moins habile que la précédente.

³⁷ Pere Serra: retable du *Saint-Esprit* à la Seu de Man-

resa. Jaume Cabrera: retable de la cathédrale de Gérone (Trésor de la cathédrale). Jaume Huguet: *Devant d'autel*, Paris, Musée du Louvre.

³⁸ Pour plus de détails: F. Robin: «Le retable de Notre-Dame de l'Espérance...», Op.cit.

grande croix de Pierre, ont été particulièrement travaillés, les détails des costumes et des objets mis en valeur dans cette partie basse, bien visible. Comme celui de *Notre-Dame de l'Espérance*, plus encore peut-être, le sculpteur du *retable de Saint-Pierre* affectionne la séparation en deux blocs ou groupes nettement opposés et même carrément écartés de chaque côté d'un axe central (la croix du *Martyre*, de façon attendue, mais aussi le pied du lit de la *Résurrection*, les assistants d'un côté, les deux saints de l'autre) ou le face à face (le Christ et Pierre dans la *Vocation* ou le *Quo vadis*). Des scènes équilibrées qui, sans montrer d'audace ou d'originalité bien particulières, se lisent sans mal et s'adaptent avec quelque bonheur à leur emplacement. L'accent est largement mis sur les personnages au détriment des décors de fond seulement indiqués lorsque la compréhension de l'action l'exige (chaire de Pierre, porte de Rome). Pierre apparaît naturellement toujours en vedette comme le Christ, parfaitement visible et lisible, même dans la *Chute de Simon le magicien* où il est pourtant relégué sur le côté gauche. Paul, présent dans la *Résurrection* et dans la *Chute de Simon le Magicien*, se tient en retrait derrière Pierre, personnage secondaire. Pierre, tout au long du récit, ne change pas: cheveux et barbe frisés, mais non blanchis, sur une tête ronde et chauve aux pommettes marquées, aux yeux légèrement étirés, au nez droit et aux narines fortes au-dessus de lèvres pleines. Il s'enveloppe d'un grand manteau à larges manches qui laisse parfois entrevoir une robe. Le sculpteur a mis en valeur le volume et l'ampleur du corps. Dans la *Vocation*, l'épaule et le bras, sous un tissu épais, forment une courbe charnue et sinueuse qui amplifie la rotundité générale de la silhouette. Dans le *Domine quo vadis*, les bras de l'apôtre, ramenés sur la poitrine, dessinent un mouvement presque complètement arrondi. Dans le *Prêche*, Pierre semble tassé au-dessus du parapet de la chaire: on ne voit de lui qu'un grand déploiement de tissus aux lignes courbes, les manches retroussées sur les bras, enroulées en plusieurs épaisseurs. En opposition avec ces formes larges et grasses, les sculpteurs aiment aussi les tuniques serrées à la taille aux manches étroites, scandées de plis en fort

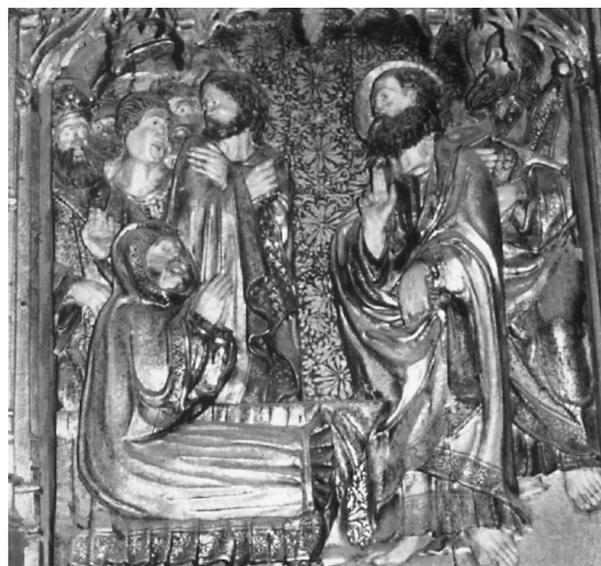
relief entre des aplats, comme celle que revêt le Christ dans le *Domine quo vadis*, ou la *Vocation*. Les autres protagonistes sont vêtus de longs vêtements neutres mais coiffés avec quelque variété, des guimpes par exemple pour les femmes du *Prêche*. Quelques casques apparaissent dans le *Martyre*, accompagnés de costumes plus typés comme la curieuse tunique, à grands pans découpés, du bourreau de gauche. Mais, au total, peu de fantaisies. Plusieurs types de visages apparaissent, ici et là, selon un rythme assez répétitif, du large visage de Pierre à celui du Christ plus allongé, volontiers mangés par la barbe et les cheveux, mais les cous dénudés, tendons et clavicules bien visibles sous les têtes levées en oblique: celle du Christ de la *Vocation*, de Pierre dans le *Prêche* ou le *Domine quo vadis*, celle encore du bourreau de gauche dans le *Martyre*. Les mains enfin, vigoureuses et charnues s'exposent, certaines très originales comme celles de l'un des assistants de la *Chute de Simon le magicien*, tournées vers le haut. La statue en ronde-bosse de saint Pierre, comme souvent le morceau le plus soigné, paraît s'intégrer parfaitement dans ce style: on y retrouve les arrondis (manches) et les superpositions de tissu, la structure des visages, le travail des boucles de cheveux. Le sculpteur a su donner au saint une position sans raideur, légèrement penchée, une attitude attentive et recueillie.

La *Crucifixion* de la travée centrale, tout en reprenant une part des mêmes caractères, paraît d'un style plus relâché. Les sculpteurs ont abusé des formes arrondies et molles donnant une maladroite ampleur aux manteaux de la Vierge et de Jean. Visages et mains, malgré une évidente recherche pour celles de Jean, ont été rapidement traités. Les jambes du Christ, d'un dessin proche pourtant de celle, superbe, soigneusement mise en avant, du bourreau du *Martyre*, sont grossièrement taillées, les os exagérément saillants. On serait tenté d'y voir l'œuvre d'un membre peu doué de l'atelier, ce qui ne laisse pas d'être curieux pour cette scène essentielle, dans cette place d'honneur. Au-dessous, les personnages de *l'Adoration des mages*, se tiennent avec raideur; malgré la somptuosité des

costumes, les tissus sont systématiquement construits en gros bourrelets parallèles (robe du mage noir et manche de celui qui montre l'étoile); les plis du manteau de la Vierge cassent sans grande logique et le corps de l'Enfant a été traité avec une évidente désinvolture. Ces remarques confirment ce que montraient déjà les menuiseries. Si la *Crucifixion* peut encore se concevoir dans la continuité de l'ensemble, cette *Adoration*, dont ni l'iconographie ni le style ne s'intègrent parfaitement dans le retable, paraît bien une pièce rapportée³⁹.

À la dureté cassante des lignes de Notre-Dame de l'Espérance, s'opposent les arrondis moelleux de *Saint-Pierre*, deux conceptions tout à fait différentes: à côté des influences languedociennes, manifestes pour le premier retable, peut-être pourrait-on déceler dans le second des accents plus nordiques, parfaitement décelables, au moins, dans la prédelle: trois épisodes de la vie du Christ s'organisent de chaque côté de la *Pietà* centrale: le *Christ au mont des Oliviers* puis, curieusement, une *Comparution devant Caïphe* avant l'*Arrestation* (probablement interverties lors d'un remontage de la porte dont la poignée se trouve sous les pieds du Christ de la *Comparution*); ensuite, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines* et une dernière scène disparue, une *Montée au calvaire sans doute* (?).

Ces scènes accusent de notables différences de style, leur exécution, manifestement, confiée à plusieurs sculpteurs, sans doute issus du même atelier, mais d'habileté inégale. La *Flagellation* et le *Couronnement d'épines* qui se succèdent dans la partie droite, sont de la même main: ce sculpteur, qui a le goût de la symétrie, ne s'embarrasse pas de mises en scène compliquées, terminant le fond par une rangée de personnages isocéphales. Les visages



Retable de *Saint-Pierre*, Résurrection du fils de Théophile (cl. auteur).

sont poupins, avec de grosses joues, un nez rond, les yeux enfoncés. Un seul visage plus émacié a servi deux fois, pour le bourreau de gauche dans la *Flagellation*, pour le bourreau de droite dans le *Couronnement*. Les vêtements, aux grands cols arrondis ou en pointe, retenus par des ceinturons à grosses boucles, s'envolent de façon un peu artificielle au-dessus de genoux et de mollets saillants. Beaucoup plus construites, la *Prière au mont des Oliviers* et la *Comparution devant Caïphe* proviennent d'un autre main. Les groupes sont plus vivants, les gestes variés et les vêtements travaillés, les tissus volontiers traités en fort reliefs entre des aplats (le Christ dans le deux épisodes). Le visage du Christ est mis en valeur par de lourdes mèches de cheveux retournées vers l'arrière et par le cou

³⁹ Autre différence entre les travées latérales et la travée centrale: les personnages des six scènes latérales posent leurs pieds sur des sols en diagonale, parfaitement visibles dans les deux scènes basses (l'élément bas du décor doit avoir été, comme le suggèrent les traces, arraché), en grande partie cachés dans les scènes intermédiaires et supérieu-

res où les fustiers ont adopté des décors qui montent haut devant les personnages. Par contre, dans les deux scènes hautes de la partie centrale, les acteurs sont bien calés sur une ou deux terrasses parfaitement horizontales et les décors de menuiserie s'arrêtent bien au-dessous, ce qui donne un plus fort relief aux personnages.

dégagé. Quelques personnages accusent une certaine faiblesse, en particulier le soldat aux larges hanches mais à la belle armure qui pousse le Christ devant Caïphe. L'*Arrestation* avec ses silhouettes minces et filiformes, maladroitement allongées, aux vêtements simplifiés (le manteau de Judas et celui de Pierre, d'une invraisemblable rigidité) semble devoir être attribuée à une troisième main. La mise en scène est maladroite, Pierre raccourci afin de ne pas masquer le Christ. Seule, l'attitude de Malchus, au premier plan, constitue une amusante réussite. La *Pietà* centrale, maintenant réduite aux deux seuls personnages de la Vierge et du Christ, est difficile à réconcilier avec l'une ou l'autre de ces trois mains. Sa qualité, l'aisance des plis, la rapprocherait des deux premières scènes (*Prière au mont des oliviers* et *Comparution devant Caïphe*) malgré la maladresse du bras droit de la Vierge artificiellement allongé afin que la main parvienne jusqu'à la tête du Christ qu'elle soutient.

Les sculpteurs de la prédelle n'ont pas le même savoir-faire que ceux des scènes de la vie de saint Pierre. Les bourreaux de la *Flagellation* ou du *Couronnement d'épines* ne peuvent prétendre rivaliser avec ceux du *Martyre* de Pierre aux attitudes recherchées. Aux arrondis et aux courbes qui mettent en valeur les têtes et les corps dans le retable, correspondent, dans la prédelle, des allongements souvent excessifs, des visages stéréotypés et sans vie. Comme le laissaient supposer les menuiseries, les histoires de la prédelle relèvent, tant par leur iconographie que par leur style, d'une autre esthétique, sans doute plus tardive, que celles du corps du retable⁴⁰.

⁴⁰ Les fonds, aussi bien dans le corps du retable que dans la prédelle, et à l'exception de ceux de la *Crucifixion* qui se déroule devant un fond figuré, ont été peints de tentures fleuries. Assez curieusement, seul le fond de la *Vocation* est rouge, les autres bleus. Au centre et dans la travée droite, les dessins des fleurs sont semblables: une grosse fleur épanouie et large alterne avec une fleur plus petite entourée de bulbes ouverts en corolles. Dans la travée gauche, les fleurs ont été grossies (*Résurrection*) ou insérées dans des losanges. Les fonds de la prédelle semblent avoir été alternativement rouges et bleus. Les trois subsistants montrent des

Si l'association d'une *Flagellation* et d'un *Couronnement d'épines* se voyait déjà dans les retables de Bernat Martorell (*retable de Saint-Michel*, Tarragone, Museu Diocesà), le début du cycle se démarque, en effet, des habitudes des peintres catalans du xve siècle: Pere Serra (*retable du couvent du Saint-Sépulcre* de Saragosse), Lluís Borrassà (compartiments d'un retable de la *Passion*, collection Junyent, Barcelone et North Carolina Museum of art, Raleigh) ou Bernat Martorell (*retable de Saint-Michel*, Tarragone, Museu Diocesà); *retable de Saint-Vincent*, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya) commencent par l'*Arrestation* suivie d'une *Comparution devant Pilate* qui se lave les mains. C'est, bien plutôt, dans les retables des pays du Nord qu'il faut chercher des concordances: dans celui du couvent des Dominicains de Colmar (Colmar, musée d'Unterlinden) exécuté dans les années 1470 et attribué à Martin Schongauer, la suite des séquences (au sein certes d'un ensemble plus développé qui commence par l'*Entrée à Jérusalem*) est la même, de la *Prière au mont des Oliviers* à l'*Arrestation* et à la *Comparution devant Caïphe* puis à la *Flagellation*, au *Couronnement d'épines* et à la *Montée au Calvaire* qu'il faut certainement restituer à Perpignan. La scène du mont des Oliviers qui débute le cycle de Perpignan n'apparaît, en Catalogne, que dans les toutes dernières décennies du siècle dans les peintures du groupe Vergós (prédelle du retable majeur de l'église Saint-Etienne de Granollers, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, vers 1490-1492). Si l'attitude de Malchus renversé sur le sol au premier plan de l'*Arrestation* est largement répandue dans la seconde moitié du xve siècle, le

arrangements de fleurs un peu différents de ceux du corps mais sur des schémas semblables. Ce sont les mêmes couleurs qui font vivre les personnages et les éléments du décor: l'or, omniprésent, un rouge-orangé et un bleu soutenu pour les détails des costumes, bandes des robes, bas des manteaux, doublures des manches. Seuls, les visages et les mains ou les barbes et les cheveux d'un noir profond contrastent avec cette palette dorée. On pourrait, vraisemblablement, voir là le travail d'un seul atelier de peinture qui aurait ainsi, relativement unifié ce retable sculpté en plusieurs fois.

dessin cassé et parfois grotesque de son corps semble bien venir d'une inspiration nordique (retable, flamand ou d'inspiration flamande, de l'église de Mognéville en Barrois au début du xv^e siècle, gravures de Schongauer ou peintures qui en sont inspirées)⁴¹. Seule, la *Pietà*, traditionnellement placée au centre, signe l'appartenance catalane de cette prédelle qui témoigne du passage des influences et habitudes iconographiques des grands centres du Nord vers le Midi. Des passages qu'il est bien difficile de préciser et de définir davantage tant se sont mêlées, et souvent renouvelées, dans ces années 1480-1510, les idées et les compositions, sous l'influence des gravures et des livres imprimés à Barcelone dès les années 1460⁴².

De ces trois retables perpignanais, seul le premier, celui, disparu, du maître-autel de l'église Saint-Jacques est daté: entre sculpture et peinture, sa réalisation s'est étendue sur une quinzaine d'années, peut-être plus, à partir de 1450. Les deux autres sont difficiles à situer précisément dans le temps: dernier quart du xve siècle, pour le *retable de Notre-Dame* construit après le décor du chœur d'Albi; un peu plus tard, sans doute, pour le corps du *retable de Saint-Pierre* aux décors plus lourds, premières décennies du xv^e siècle, pour la prédelle qui renouvelle en partie l'iconographie⁴³.

⁴¹ L'iconographie de la *Prière au mont des Oliviers*, avec l'oblique rocheux de la colline abrupte devant laquelle se tient le Christ et où apparaît l'ange tenant la croix au-dessus du calice, avec le groupe compact formé, au premier plan, par les trois apôtres endormis, les soldats et les troupes du grand-prêtre, menés par Judas, qui s'approchent à l'arrière-plan, est tout à fait courante dans les dernières décennies du xve siècle, dans les gravures de Martin Schongauer comme dans un bas-relief qui provient d'un retable exécuté vers 1510 dans la région du Rhin supérieur (Colmar, Musée d'Unterlinden). F.-O. SCHUPISSER, «Martin Schongauer geht um in Europa: die Kupferstich-Passion B.9-20 als Vorlage für Werke spätmittelalterlicher Künstler» in *Le beau Martin*, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, p. 239-251. A. LABUDE, «Les gravures de Schongauer et l'art gothique tardif en Pologne», *ibidem* p. 285-299.

⁴² En 1500, l'imprimeur Joan Rosembach, à Barcelone depuis 1493, est à Perpignan où il imprime plusieurs livres.



Retable de Saint-Pierre, Arrestation du Christ (prédelle). (cl. auteur).

Au-delà des particularités de chacun, ces trois retables révèlent des commanditaires perpigna-

S. ANGENARD, *La peinture des retables...*, I, p. 215-216. M. J. COMET: «Rosembach, étude sur les origines de l'imprimerie à Perpignan», *Bulletin de la société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales*, Perpignan, 1896, p.417-440.

⁴³ La date exacte est, naturellement, impossible à donner. Tout au plus peut-on remarquer que les travaux de la cathédrale de Perpignan, après la couverture de la nef sous Charles VIII entre 1491 et 1493, se sont arrêtés lors des essais de redressement financier à la fin des années 90. Les travaux de mise en valeur de l'édifice, la fabrication des volets de l'orgue reprennent en 1504 pour aboutir à la consécration en 1508. C'est aussi cette année-là que l'autorisation de transporter les objets de culte de l'ancien édifice dans le nouveau est donnée. Peut-être le retable de Saint-Pierre, alors transporté dans la nouvelle cathédrale (dans l'une ou l'autre des chapelles du transept?) a-t-il été pourvu d'une prédelle et achevé à cette occasion?

nais amateurs de bois sculptés et fermement attachés aux décors qu'ils connaissent depuis longtemps: ils ne manifestent aucun désir de changer la présentation ou l'agencement de ces grands retables d'autel dont la forme, magnifiée par l'éclat de l'or, leur convient. Les artistes doivent, naturellement s'y plier comme ils doivent répondre à l'attente de leurs clients pour des menuiseries, certes répétitives, mais travaillées, riches d'une flamboyante ornementation. Les goûts commencent cependant à changer et des modèles plus modernes inspirés de l'antique se glissent peu à peu, à Perpignan comme ailleurs, au sein des accolades et autres soufflets et mouchettes. Surtout, à Perpignan comme dans les autres grandes villes du Midi, Catalogne ou Provence, l'atmosphère artistique, au *xv*^e siècle, s'est internationalisée:

l'accueil des peintres et des sculpteurs étrangers, peut-être moins forte, certes, qu'à Barcelone ou à Avignon, est cependant réelle. Loin de s'enfermer dans une confortable routine, au-delà de quelques habitudes commodes, les commanditaires de Perpignan paraissent ouverts à tous les styles, qu'ils viennent de régions proches ou plus lointaines, à toutes les suggestions. En cela, ils ne sont guère originaux: la facilité avec laquelle de nouveaux modèles iconographiques se sont imposés, dans les dernières décennies du *xv*^e siècle, grâce à la gravure, montre bien le cosmopolitisme artistique qui a été l'apanage des villes.

Françoise Robin
Université Paul Valéry de Montpellier

RESUM

En el decurs de la segona meitat del segle *xv*, els representants de les confraries i els obrers de Perpinyà van encarregar, o com a mínim instal·lar, a l'església parroquial de Sant Jaume i a la catedral, dedicada a sant Joan, tres imponents retaules esculpits en fusta: dos són encara *in situ*, i el tercer, desaparegut, el coneixem gràcies a diversos documents notariais. Relacionats per una unitat de forma gairebé perfecta, encaixats dins sumptuoses fusteries, s'inscriuen perfectament dins la producció catalana, per bé que la complexa iconografia del dedicat a sant Pere sembla original. A banda de Joan Raholf, que executa el retaule de l'altar major de l'església de Sant Jaume, la identitat i la personalitat dels escriptors és molt difícil de determinar. Tot i així, els autors del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança coneixien les escultures de Rodez i Albí, i els de la predel·la de sant Pere els models gravats que circulen per tota Europa en el darrer quart del segle *xv*. Els promotors dels retaules de Perpinyà, més enllà de la fidelitat a algunes còmodes tradicions, semblen oberts al cosmopolitisme artístic que és patrimoni de les grans ciutats del segle *xv*.

Paraules claus: gòtic, retaules, escultura en fusta, Perpinyà

ABSTRACT

In the second half of the fifteenth century, the members of two of the main religious communities of Perpignan and the Fabricians of the parish church of Saint-Jacques commissioned three impressive altarpieces of carved wood: two of them still *in situ*, the third known only through notarial contracts. The three pieces were all made to the same pattern, set in sumptuous woodwork, matching perfectly with the Catalan production, although the complex iconography of the altarpiece of Saint-Pierre seems, in this context, original. Apart from Jean Raholf, who made the altarpiece of the main altar of the church of Saint-Jacques, it is difficult to establish with certainty the identity and the personality of the sculptors. Those who carved the altarpiece of Notre-Dame de l'Espérance seem to have been familiar with the sculptures of Rodez and Albí; those who made the predella of the altarpiece of Saint-Pierre knew the engraved models largely diffused in Europe in the last quarter of the fifteenth century. The patrons of Perpignan, in spite of tradition, seem open to the artistic cosmopolitanism common in the major cities of the fifteenth century.

Key words: gothic, retables, sculpture on wood, Perpinyà