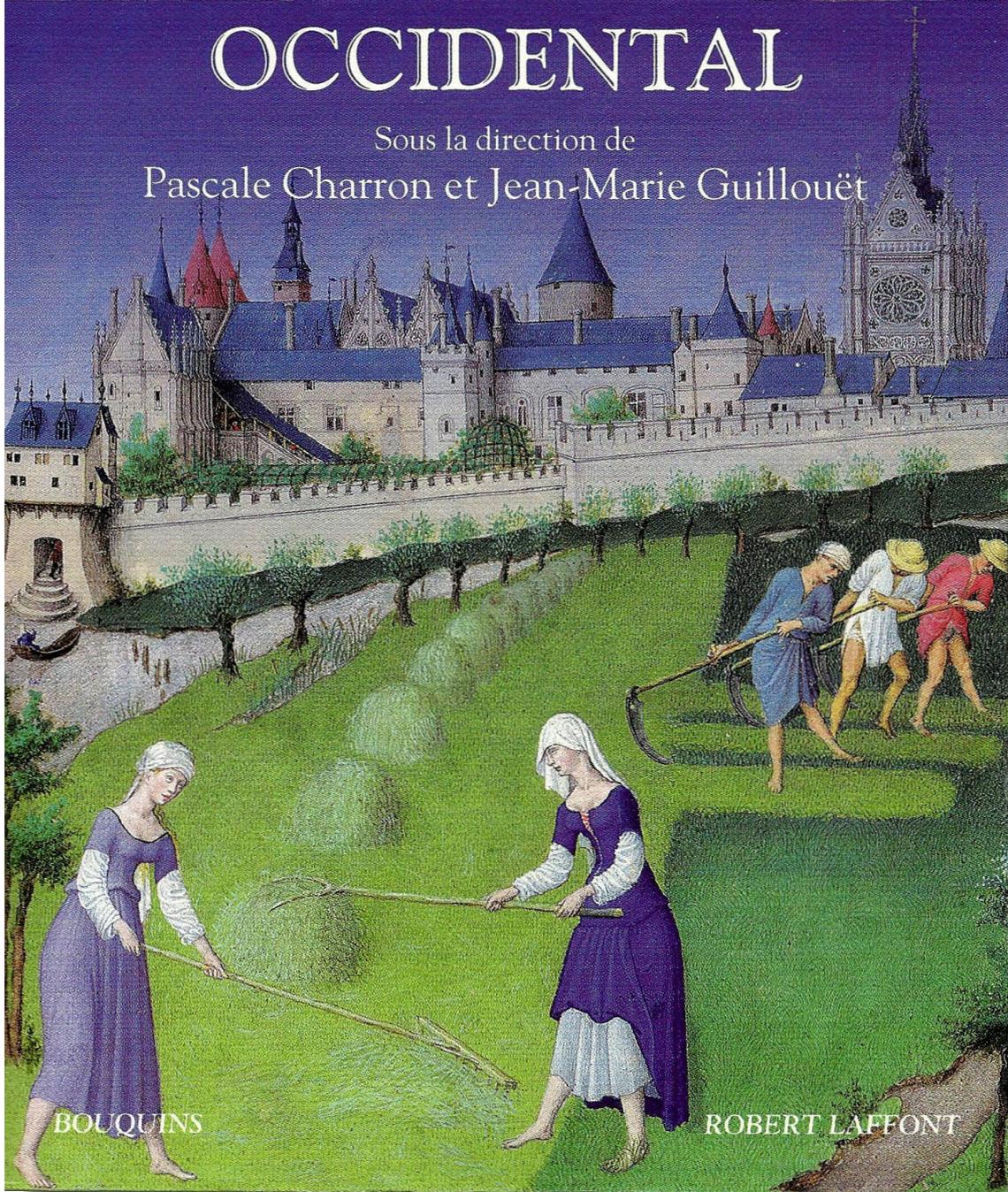


# DICTIONNAIRE D'HISTOIRE DE L'ART DU MOYEN ÂGE OCCIDENTAL

Sous la direction de  
Pascale Charron et Jean-Marie Guillouët



BOUQUINS

ROBERT LAFFONT

sont dévoilés, et de surcroît visibles par ses propres fils. Cette nudité-là a pour enjeu le tabou de la sexualité du géniteur face à ses propres enfants.

Le camouflage obligé du sexe (masculin ou féminin) par un vêtement, ou tout paravent végétal, résulte immédiatement de la faute. C'est après avoir désobéi au Créateur qu'Adam et Ève prirent conscience de leur nudité et en eurent honte (Gn 3,1-7). En images, cette perte de l'innocence initiale se traduit non seulement par les feuilles de figuier dont s'affuble le couple, mais aussi par une attitude corporelle différente, marquée par des gestes de peur, de pudeur, voire de désolation. Pour retrouver des corps nus dépourvus de honte, il faut scruter les représentations du Jugement dernier puisque le christianisme revendique la matérialité des corps ressuscités réunis à leurs âmes, à la fin des temps.

La frontière entre la nudité et le fait d'être vêtu ne doit pas être pensée pour autant de façon univoque. Quelques cas extrêmes révèlent toute la complexité des limites entre le naturel et le culturel, l'innocence et l'ascèse, le dévoilé et le caché. Que dire en effet des ermites « tout nus » dont la chair est néanmoins dissimulée par leur propre système pileux, telle Marie l'Égyptienne revêtue de ses seuls cheveux ou encore saint Onuphre recouvert de ses poils ? Si le corps se situe globalement du côté du péché, il constitue en même temps l'instrument essentiel de la rédemption. Le négliger jusqu'à devenir « homme sauvage », ou bien le martyriser, c'est le soumettre à l'âme qui l'habite.

Le christianisme a sa figure paradigmatique de la souffrance corporelle exhibée, le Christ, dont la nudité sur la croix tend à devenir un objet d'adoration quasiment eucharistique. Mais cette nudité revêt un caractère particulier dans la mesure où la chair qui est donnée à voir correspond alors à celle d'un Dieu fait homme.

Autant que la nudité elle-même, les images médiévales ont mis en scène l'action de se dévêtir et revêtir. C'est notamment le cas des formes de nudité symbolique conçues comme des étapes obligées au sein d'un rituel inclusif. Le baptême ou encore la prise d'habit en milieu monastique constituent autant de « rites de passage » conférant à la nudité toute son efficience précisément parce qu'elle n'est ici que temporaire et orchestrée au sein d'une communauté qui en comprend les codes.

D. D.-R.

• Voir aussi : Baptême du Christ ; Corps (Représentation du) ; Crucifixion ; Homme et femme sauvages

**Bibl.** : G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, 1999 • D. Donadieu-Rigaut, *Penser en images les ordres religieux (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.)*, Paris, 2005, p. 81-125 • J. Wirth, « La représentation de la peau dans l'art médiéval », in *Micrológus*, vol. 13 (*La Pelle umana*), 2005, p. 131-153.

**NUNO GONÇALVES** (actif de 1450 à † avant 1492)

Auteur d'un chef-d'œuvre, le *Polyptyque de saint Vincent* conservé à Lisbonne (MNAA), le peintre portugais Nuno Gonçalves a suscité et continue d'être le sujet de nombreuses discussions portant sur l'iconographie et la chronologie de cette œuvre.

Nous savons par un document du 20 juillet 1450 que Gonçalves est nommé peintre du roi Alphonse V de Portugal, avec un traitement annuel de 12 000 réaux ; information renforcée par une deuxième lettre du 6 avril 1452 offrant une augmentation de 3 432 réaux, preuve de la satisfaction du souverain. Le 5 août 1470, la missive le déclare chevalier et offre un paiement de 18 130 réaux pour l'exécution du retable de la chapelle royale de Cintra (disparu). L'année suivante, il est désigné pour remplacer le peintre João Eanes dans les commandes de la ville. La date de sa mort n'est pas connue, mais elle est survenue avant 1492, puisque cette année là Lisbonne est désignée comme étant la cité de feu Nuno Gonçalves.

En 1548, le théoricien portugais Francisco de Hollanda présente Gonçalves dans son ouvrage *Da pintura antiga* (I, XI) comme l'auteur du *Retable de saint Vincent* peint pour la cathédrale de Lisbonne, qui fut remplacé par une œuvre baroque et déposé au palais de Mitra où il aurait ainsi échappé au tremblement de terre de 1755 qui détruisit la cathédrale.

En 1883 ont été découverts dans l'ancien monastère de São Vicente de Fora six panneaux de chêne qui, une fois restaurés, ont été reconnus comme étant l'œuvre de Gonçalves. Selon José de Figueiredo, ils représentent la vénération de saint Vincent par la société portugaise : les moines, les pêcheurs, le roi et les connétables à la suite de la conquête d'Alcázer Ceguer au Maroc en 1458 ou, selon Charles Sterling, celle d'Arzila et de Tanger en 1471. Adoptée par une partie de la critique, cette thèse « vicentine », a été combattue par les historiens soutenant la thèse « fernandine » en faveur de

la représentation du prince Fernando, l'« infante santo », mort au Maroc en 1443. Cette dernière hypothèse a été reprise récemment (J. F. Almeida, 2000) à la lecture d'une « signature cachée » (?) placée comme une frise décorative sur la botte d'Alphonse V, « S N Gs a CCCCCRb », qui indiquerait les initiales du peintre (N Gs) et la date d'exécution des panneaux (445). Quoi qu'il en soit, la réalisation de cet ensemble de six panneaux est exceptionnelle tant par la présentation de cette soixantaine de personnages tendus par une pensée ardente que par l'exécution vigoureuse de ces visages burinés et de leurs amples vêtements.

D'autres peintures conservées au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne ont été attribuées à Gonçalves et son atelier. Il s'agit de deux scènes du martyre de saint Vincent et de quatre saints (*Saint Pierre, Saint Paul, Saint Teotónio* et un *Saint franciscain*).

C. Re.

• Voir aussi : Datation

**Bibl.** : J. F. de Almeida et M. M. Barroso de Albuquerque, *Os painéis de Nuno Gonçalves*, Lisbonne, 2000 • J. de Figueiredo, *O pintor Nuno Gonçalves*, Lisbonne, 1910 • Nuno Gonçalves : *Novos documentós. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Lisbonne, 1994 • C. Sterling, « Les panneaux de saint Vincent et leurs énigmes », in *L'Œil*, mars 1958, p. 12-24.

## NUREMBERG [NÜRNBERG]

Ville royale, Nuremberg se développe grâce aux Stauffer qui construisent un palais à côté du château royal qu'ils cèdent aux burgraves et qui l'élèvent au rang de ville libre d'Empire (1219). La cité bénéficie d'une situation favorable au nœud de plusieurs routes commerciales, elle croît à partir de trois pôles : le château situé sur la colline, la paroisse Saint-Sebald et la paroisse Saint-Laurent, chacun protégé par son enceinte propre jusqu'à leur remplacement par une enceinte unique plus vaste dans les années 1320-1325. Du château des Hohenstaufen, établi sur des traces de peuplement antérieur (XI<sup>e</sup> s.), subsiste une galerie impériale et une chapelle double, construite dans les années 1170. Reconstitué dans les années 1440-1442 par Frédéric III, l'édifice a été agrandi à deux reprises en 1487 et en 1559-1560. La renommée de Nuremberg croît avec la Bulle d'or de 1356 et la garde des *regalia* et reliques, qui lui est confiée en 1423.

**Architecture.** Peu des nombreux édifices religieux du Moyen Âge sont conservés. De la plus ancienne église, Saint-Gilles (1140 ou

1146), de type basilical, ne restent que les chapelles Wolfgang et Eucharius. Saint-Sebald (1230-1256), qui conserve les reliques du saint ermite, adopte une structure à chevets affrontés, proche de celle de la cathédrale de Bamberg. Saint-Laurent se distingue par sa façade occidentale (2<sup>e</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> s. et XIV<sup>e</sup> s.) à deux hautes tours et au riche programme sculpté. Les formes gothiques apparaissent à la fin du XIII<sup>e</sup> s. (Sainte-Claire). La Frauenkirche (1352-1358) introduit la structure halle répandue par l'atelier des Parler. Cette église de plan carré est construite à l'initiative de Charles IV à l'emplacement de la synagogue détruite par le pogrom de 1349. Fermée par une façade-pignon à redents, elle est précédée d'un avant-corps en saillie abritant une chapelle Saint-Michel où les *regalia* sont exposées pour la première fois en 1361. Les constructions postérieures adoptent le type halle (Saint-Sebald, chœur, 1361-1379 ; Saint-Laurent, chœur, 1439-1477).

Concernant l'architecture civile, les maisons-tours de pierre couronnées de créneaux (*Nassauerhaus*, v. 1200) sont supplantées par des habitations généralement sur deux niveaux, à colombages, organisées autour d'une cour intérieure ouvragée (*Pilatushaus*, 1489). Les habitations privées de Nuremberg se distinguent par leurs signes extérieurs peints ou sculptés (*Hauszeichen*) ainsi que par l'oriel (*Chörlein*) correspondant au chœur de la chapelle privée.

**Sculpture.** À l'époque romane, la sculpture à Nuremberg se limite à des éléments de décor monumental. Outre quelques témoins de la fin du XIII<sup>e</sup> s. (*Vierge à l'Enfant*, Saint-Laurent, 1280-1290), l'histoire de la sculpture débute réellement au XIV<sup>e</sup> s. à Saint-Sebald (Maître de Sainte-Catherine, portails latéraux, 1309) avec des artistes venus de la région rhénane. Par leurs commandes de statues de pierre isolées destinées à des édifices religieux, les patriciens soutiennent la production. Autour de 1340-1350, les inspirations sont souabes (second atelier de Saint-Sebald). L'activité s'intensifie à la fin du siècle (Saint-Jacques, portail occidental de Saint-Laurent, chœur de Saint-Sebald) et les plus importants chantiers – Frauenkirche (1349-1358), *Schöner Brunnen* (1385-1396) – révèlent des contacts avec l'atelier de Peter Parler. Le beau style survit jusque dans les années 1420-1430, époque marquée par un traitement plus sévère (*Saint Christophe*, tombeau Schlüsselfeld, 1422). Après 1450,