



MUSÉE
UNTER
LINDEN

Dossier de presse 2025

Présentation du Musée Unterlinden p.3

L'agrandissement du Musée Unterlinden p.4
un projet de renommée internationale
Urbanisme, architecture et muséographie
Extension du Musée par Herzog & de Meuron

Parcours de visite et collections p.7
Accueil

L'ancien couvent des dominicaines p.8
Cloître : Arts du Moyen Âge et de la Renaissance
Chapelle : Retable d'Issenheim et l'art entre 1510 et 1520
 La Restauration du Retable d'Issenheim
L'entresol du Cloître : de l'Église à la demeure, 1520 – 1530
L'art mérovingien, roman et gothique au Musée Unterlinden
L'archéologie
1er étage : les arts décoratifs, l'Histoire locale, les arts et traditions populaires

La Galerie p.25
Histoire du Musée
La Maison : Trois œuvres emblématiques
Arts du 19e siècle – 20e siècle

L'Ackerhof, dénomination de l'aile moderne p.29
Collection d'art moderne

La Piscine p.34

Annexes
Informations pratiques / contacts p.35
Les publications du Musée Unterlinden

Présentation du Musée Unterlinden

Le Musée Unterlinden propose un parcours de visite couvrant près de 7000 ans d'histoire, de la Préhistoire à l'art du 20^e siècle. Ce cheminement dans le temps, au cœur des collections encyclopédiques, permet de découvrir les multiples facettes de l'architecture du musée, unifiées et magnifiées par les architectes Herzog & de Meuron.

Dans le cloître médiéval est présenté l'art du Moyen-Age et de la Renaissance avec des œuvres de Martin Schongauer, Hans Holbein, Lucas Cranach... et le chef-d'œuvre incontournable, le Retable d'Issenheim (1512-1516) de Grünewald et Nicolas de Haguenau. Les anciens bains inaugurés en 1906 offrent un espace propice aux manifestations temporaires, et l'aile contemporaine constitue le nouvel écrin des artistes majeurs du 20^e siècle tels que de Staël, Picasso, Dubuffet, Soulages...

L'extension du Musée Unterlinden réalisée par le cabinet Herzog & de Meuron, avec la construction d'un bâtiment résolument contemporain venant s'insérer dans l'architecture médiévale, est un épisode remarquable de l'histoire du musée.

En parcourant le couvent et les collections du musée, le visiteur perçoit les étapes successives d'une histoire de plus de 150 ans. Les murs et les œuvres sont les témoins du travail dynamique de la Société Schongauer, association qui gère depuis 1853 le Musée Unterlinden.

Le 3 avril 1853, le Musée Unterlinden ouvre officiellement ses portes. Outre la mosaïque du 3^e siècle découverte à Bergheim en 1848 et les plâtres antiques, il présente des œuvres d'art tels que le Retable d'Issenheim de Grünewald et le Retable des dominicains

de Martin Schongauer issus du séquestre révolutionnaire.

À son ouverture, le musée est limité à l'espace de la chapelle où est présentée une grande partie des collections. Mais les œuvres furent bien vite à l'étroit entre les hauts murs de la nef et du chœur et finirent par occuper progressivement tout le couvent d'Unterlinden à partir de la seconde moitié du 20^e siècle.

À fin du 19^e siècle et au cours du 20^e sont créés de nouveaux aménagements muséographiques afin d'adapter les espaces à la présentation des œuvres d'art et au confort des visiteurs de plus en plus nombreux :

- création de la salle dite de la cheminée qui présentait les « curiosités alsaciennes »
- création de la salle Théophile Klem autour des œuvres de la collégiale Saint-Martin
- création de la salle Fleischhauer en hommage au président de la Société Schongauer dévolue aux collections archéologiques
- une importante extension souterraine de 450 m² est réalisée en 1973-1974 afin de permettre la présentation des collections d'art moderne.

À l'aube du 21^e siècle, le musée est à l'étroit dans les murs du couvent et doit à l'occasion des expositions temporaires, reléguer les œuvres d'art moderne en réserves. La fermeture des bains municipaux en 2003 et leur affectation au musée a permis d'envisager une extension ambitieuse avec un redéploiement complet des collections.

L'agrandissement du Musée Unterlinden un projet de renommée internationale

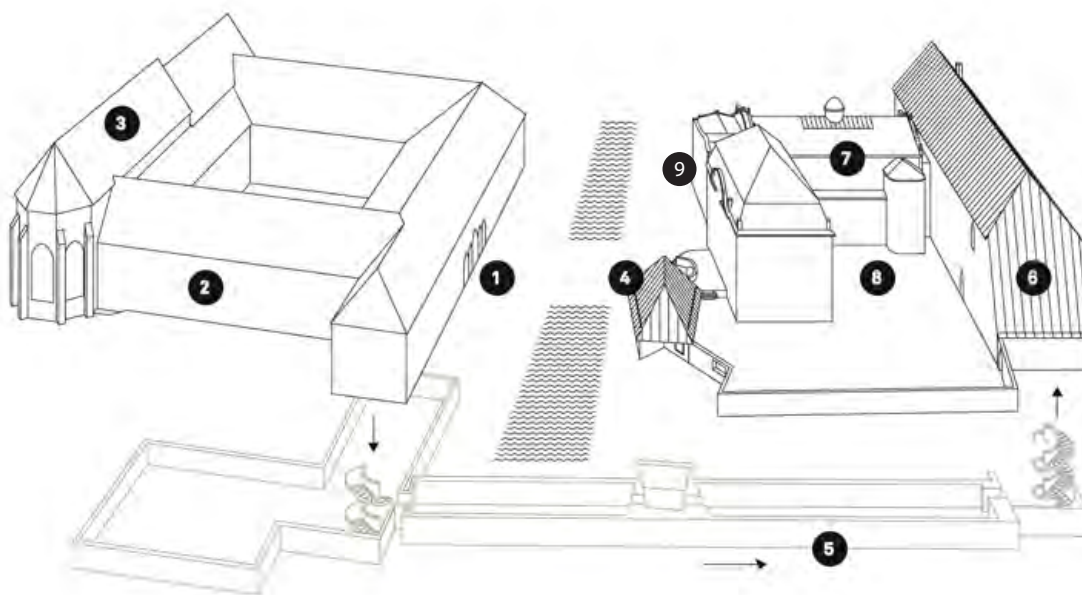
Le 12 décembre 2015, après trois ans de travaux, le Musée Unterlinden a ouvert ses portes, agrandi et rénové.

Cette extension, dont la Ville de Colmar était maître d'ouvrage, a été conçue et réalisée par le cabinet d'architectes Herzog & de Meuron et le cabinet Richard Duplat pour la restauration de l'ancien cloître.

Le Musée et ses abords se présentent aujourd'hui comme une réalisation tant architecturale, muséographique qu'urbaine. En doublant sa surface totale pour offrir aux visiteurs un parcours et une nouvelle présentation, le Musée affirme sa vocation d'ouverture et d'accessibilité à tous.

Plan du Musée Unterlinden

- | | |
|-------------------|-----------------------|
| 1. Entrée, sortie | 6. Ackerhof |
| 2. Cloître | 7. Piscine |
| 3. Chapelle | 8. Cour |
| 4. Petite Maison | 9. Office de tourisme |
| 5. Galerie | |



Urbanisme, architecture et muséographie par Herzog & de Meuron

Extension du Musée Unterlinden à Colmar 2012-2015

Dans le projet d'extension du musée Unterlinden à Colmar, réalisé par le cabinet d'architectes Herzog & de Meuron, les trois dimensions que sont l'urbanisme, l'architecture et la muséographie ont été étroitement associées.

Urbanisme

Le musée Unterlinden est constitué de deux ensembles qui se font face de part et d'autre de la place Unterlinden, reliés par une galerie souterraine. D'un côté le couvent médiéval, avec la chapelle, le cloître ouvert et un jardin. De l'autre côté, le nouveau bâtiment d'exposition fait écho au volume de la chapelle et forme avec les anciens bains municipaux - qui abritent les bureaux, la salle événementielle, la bibliothèque, le café et l'office du tourisme - une deuxième cour.

Située entre ces deux pôles du musée, la place Unterlinden retrouve sa signification ancrée dans l'histoire, à l'époque où écuries et ferme formaient vis-à-vis du couvent, un ensemble appelé Ackerhof. Ce qui était, avant la rénovation du musée, une gare routière est aujourd'hui une nouvelle place, publique et urbaine.

Architecture

Nous avons cherché une configuration urbaine et un langage architectural qui s'intègrent dans la vieille ville, tout en manifestant son caractère contemporain à ceux qui y regardent de plus près. Située au centre de la place, face au canal, l'entrée du nouveau musée donne sur le couvent, dont la façade a été délicatement rénovée. Les travaux de rénovation ont été planifiés et exécutés en étroite collaboration avec les architectes des Monuments Historiques.

Débarassées des structures muséographiques des années 80, les salles ont retrouvé un état similaire à celui d'autrefois. Nous avons dégagé d'anciens plafonds en bois et rouvert des fenêtres longtemps murées, donnant sur le cloître et la ville. Le toit de l'église a été assaini et la nef dotée d'un nouveau plancher. Un escalier en spirale qui ne se donne pas immédiatement comme un nouvel élément architectural, conduit le visiteur à la galerie souterraine, qui relie le couvent et le nouveau bâtiment.

Pour la galerie et l'Ackerhof, où sont présentées les collections des 19^e et 20^e siècles, nous avons choisi un langage architectural abstrait, contemporain, blanc. Au second étage du nouveau bâtiment, le volume de la salle dédiée aux expositions temporaires évoque, avec son toit à pignon et sa hauteur extraordinaire de 11,50 mètres, la chapelle des Dominicaines. L'espace central des anciens bains, la Piscine, communique avec les nouvelles salles d'exposition. Il peut accueillir des concerts, des performances, des conférences, des fêtes diverses ou des installations d'art contemporain.

Les façades de l'Ackerhof et de la petite maison, ainsi que les murs délimitant la nouvelle cour, ont une texture rugueuse, faite de briques. Un dialogue se crée avec le couvent aux façades de moellons et de crépi, où styles et époques se superposent. Dans l'épaisseur des murs sont découpées quelques fenêtres en ogive. Les toits sont en cuivre. Le sol de la nouvelle cour est recouvert de grès, comme la place Unterlinden. Au cœur de cette cour, un verger, le pomarium, se développe sur un socle de pierre et de briques.

Collections et muséographie

Développée en étroite collaboration avec Jean-François Chevrier et Élia Pijollet, dans un constant dialogue avec les conservateurs du Musée Unterlinden, la muséographie a été pensée en relation avec l'architecture : nous avons eu le souci de valoriser au mieux chaque espace et chaque œuvre, tout en rendant lisibles les ensembles et les relations (artistiques, chronologiques, historiques).

Le Retable d'Issenheim n'a pas changé d'emplacement : il se déploie dans la chapelle attenante au cloître, dont l'espace intérieur a été clarifié. Il est présenté dans une nouvelle structure qui libère les panneaux de bois peint, de manière à rendre visible le chef d'œuvre de l'art plutôt que l'image de dévotion. L'éclairage a été entièrement repensé.

L'important ensemble d'art médiéval des 14^e au 16^e siècles est présenté dans les salles qui entourent le cloître au rez-de-chaussée et dans une partie du sous-sol, selon une présentation chronologique rassemblant les supports divers – tableaux, retables, sculptures, reliefs, vitraux, objets d'art – par période et par foyer géographique. L'accrochage est dense, il permet un réseau de relations très vivant et parlant entre les œuvres. Cette densité est modulée par deux moments plus amples : la deuxième salle (1420-1470) et la chapelle.

La galerie se présente comme une suite de trois salles d'exposition bien différenciées. La première salle de la galerie est consacrée à l'histoire du musée. Elle expose et éclaire l'hétérogénéité de la collection, en combinant trois types d'artefacts : œuvres d'art, objets, documents.

La deuxième salle s'élève jusqu'au-dessus du sol de la place : elle se prolonge en surface avec la Maison. C'est un volume haut et vaste, dans lequel les deux grandes baies apportent de la lumière naturelle et des vues sur le ciel. Les trois dimensions du projet – urbanisme, architecture, muséographie – s'y rejoignent de manière très visible. C'est un moment fort du parcours, qui rapproche trois œuvres représentatives de trois directions de l'art du 19^e siècle et marque le début de la transition vers l'art moderne, reprise et développée dans la suite de la galerie.

La partie la plus longue, qui constitue à proprement parler la « galerie » accueille la collection d'art du 19^e siècle et une première partie de la collection 20^e siècle, jusqu'au début des années 1930. L'espace en longueur est structuré par trois cabinets d'art graphique, consacrés respectivement au 19^e siècle, à la photographie et au début du 20^e siècle. Posées à intervalles irréguliers le long de l'axe central, ces trois petites boîtes blanches définissent quatre séquences spatiales. Les deux longs murs continus permettent un accrochage sans interruption en deux « lignes ». Le rythme de l'accrochage est donné par les séquences ouverture / resserrement : espace ouvert entre deux cabinets, espace plus intime de part et d'autre de chaque cabinet, propice aux petites œuvres.

Le rez-de-chaussée et le premier étage de l'Ackerhof accueillent la collection de peinture et de sculpture des années 1930 à aujourd'hui. La muséographie a été conçue de manière à faire apparaître la signification historique de la collection, stimuler sa complexité et être ouverte à son enrichissement à venir.

La division de l'espace en salles cloisonnées a été écartée, car la recherche d'une pureté abstraite ne convient pas à la collection : une succession de volumes autonomes la figerait en petits ensembles fermés sur eux-mêmes. Nous avons cherché au contraire à rendre visibles des tensions historiques dans des espaces fluides et découpés. Le système de cimaises suspendues, développé spécifiquement pour le musée Unterlinden, permet d'associer mobilité et structure rigoureuse de l'espace.

Chacun des deux niveaux est traité comme une unité spatiale continue, où les œuvres dialoguent : dès l'entrée, le niveau est perçu par le visiteur comme une entité – un seul volume –, dont il découvre le contenu et les articulations au fil de son avancée dans la salle. Cette mobilité permet de mettre en valeur les points forts de la collection, faisant jouer des relations de parenté évidentes mais aussi des glissements et des contrastes moins attendus.

Herzog & de Meuron, décembre 2015

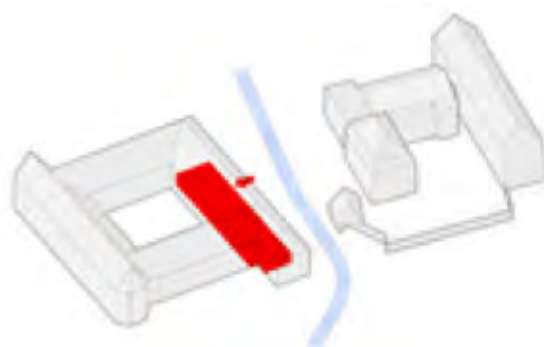
Parcours de visite et collections

Accueil

L'entrée du musée est située au rez-de-chaussée de la façade nord de l'ancien couvent, en face des anciens bains municipaux, appelés la Piscine. Elle permet l'accès à l'ensemble du musée et met en valeur le cloître et son architecture gothique. Les espaces d'accueil sont proposés aux visiteurs (billetterie, vestiaire, salle d'orientation, salle pédagogique).

La boutique offre des services de librairie, papeterie ainsi qu'un univers pour les enfants (jeux, livres...). Le café restaurant situé à l'issue de la visite dans le bâtiment de la Piscine, propose aux visiteurs une pause gourmande sucrée ou salée. Sa terrasse donnant sur la cour arborée laisse place à la quiétude et au repos.

Le cloître
Accueil



Entrée du Musée Unterlinden © Herzog & de Meuron

L'ancien couvent des dominicaines

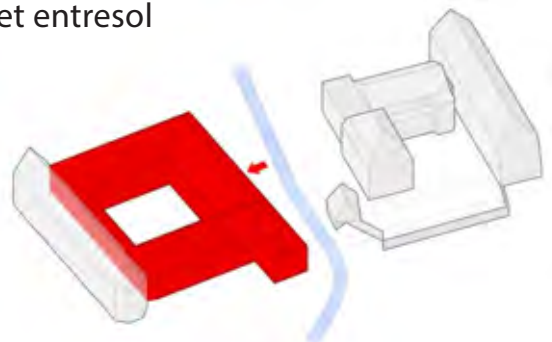
Cloître

Les arts du Moyen Âge et de la Renaissance

Arts 11e – 16e siècle

Les salles du cloître ne sont plus organisées de manière thématique, mais chronologique permettant la mise en relation, pour une période donnée, de tous les aspects de la production artistique. Ainsi se côtoient les peintures, les sculptures et les arts décoratifs (orfèvrerie, tapisserie, vitrail...).

Le cloître
Rez-de-chaussée
et entresol



La production artistique autour de 1400

Les œuvres exposées dans cette aile du musée illustrent la production artistique au 15e siècle caractéristiques, pour la majorité d'entre elles, d'une zone géographique s'étendant de part et d'autre du Rhin, de Bâle à Strasbourg. Cette région, dépendant politiquement du Saint-Empire romain germanique, spirituellement des diocèses de Bâle au Sud et de Strasbourg au Nord, offre un cadre varié à la création.

Hommes d'églises et bourgeois qui vivent au cœur des villes libres (Strasbourg, Bâle) ou des dix cités organisées et groupées au sein de la Décapole, mais aussi seigneurs locaux, font construire églises et couvents, châteaux et demeures, qu'ils prennent soin d'orner de peintures, de sculptures ou d'objets d'art.

Le « gothique international »

La création autour de 1400 se distingue dans tous les domaines par l'harmonie des formes où la courbe est privilégiée. La préciosité des gestes, la douceur d'expression et le goût du détail sont quant à eux mis au service de la narration. Les historiens d'art ont qualifié ce style de « gothique international », mettant ainsi l'accent sur les origines diverses d'œuvres présentant ces mêmes caractéristiques ce qui rend souvent délicate l'attribution à tel ou tel centre de production. La plupart des peintures, sculptures et objets d'art du musée sont de provenance locale et illustrent majoritairement les productions strasbourgeoises ou colmariennes.

La Crucifixion au dominicain se trouvait dans la collégiale Saint-Martin de Colmar à la fin du 18^e siècle. Le goût de la narration pousse son auteur à illustrer en détails cette scène. Autour du Christ mourant dont l'âme, sous la forme d'une petite silhouette, va être accueillie par Dieu, se trouvent les deux larrons. La vie quitte leurs corps et alors que l'âme du mauvais larron s'enfuit devant un diable, celle du bon larron attend d'être emportée par un ange. Le fond or céleste est orné de multiples anges recueillant le sang du Christ. Pour s'assurer de sa mort, Longin vient de percer de sa lance son flanc droit et Stephaton approche de ses lèvres l'éponge imbibée de vinaigre. Le groupe des femmes autour de la Vierge et celui des hommes encadrent la Crucifixion. Cette composition, proche des enluminures par sa volonté narrative et son goût du détail, est caractéristique de ce début du 15^e siècle.



Peintre strasbourgeois, Hermann Schadeberg
La Crucifixion, entre 1410 et 1415, huile sur bois
(sapin), Musée Unterlinden, Colmar

La production artistique au 15^e siècle (1420-1470)

À une relative homogénéité artistique, propre au gothique international, succède une période plus complexe où s'affirment des courants stylistiques régionaux souvent marqués par une personnalité. Les années 1450 voient l'émergence d'artistes au style caractéristique, dont la production est connue, et pour laquelle des sources existent.

Ainsi le peintre Jost Haller, cité dès 1438 à Strasbourg, s'est formé dans cette cité, mais a aussi travaillé à Metz et Sarrebruck. Nous lui devons le Retable du Tempelhof de Bergheim, peint vers 1445-1450, où sont associés la princesse sacrifiée au dragon, que vient délivrer Saint Georges, et le Christ présenté par Jean-Baptiste comme l'Agneau de Dieu, celui qui se sacrifie pour l'homme.

Le maître anonyme du Retable de Stauffenberg (1454-1460) est aussi strasbourgeois, il répond à la commande de

Hans Erhard Bock von Stauffenberg, bailli de Rouffach qui s'est fait représenter et a fait peindre ses armoiries au pied de la Croix. La présence plastique des figures et l'utilisation de la lumière pour modeler les corps et animer les drapés prouvent, dans ces deux œuvres, l'influence de l'art des Pays-Bas méridionaux.

Cette influence est aussi tangible dans les panneaux peints du Retable de la Passion commandés par les chanoines de la collégiale Saint-Martin de Colmar au peintre colmarien Caspar Isenmann en 1462. Terminé en 1465 comme le prouve la date inscrite au revers de l'œuvre, cet immense retable, aujourd'hui incomplet, montre comment un artiste se nourrit d'influences diverses pour forger son propre style où l'art de la mise en scène et de la narration ne masque pas l'intérêt pour la personnalisation des figures.

Martin Schongauer (Colmar, vers 1445- Vieux-Brisach, 1491)

Martin Schongauer dit « Le beau Martin » est l'un des plus grands graveurs et peintres rhénans de la fin du 15^e siècle. Paradoxalement, le manque d'archives et de témoignages écrits a rendu délicate la reconstitution de sa vie et en particulier de sa formation artistique.

Né à Colmar vers 1445 d'une famille originaire de Schongau, au sud de la Bavière, son père Caspar est orfèvre et s'établit à Colmar en mai 1440. Des cinq fils Schongauer, Jörg, Caspar le Jeune et Paul embrasseront la profession du père, tandis que Ludwig et Martin choisiront le métier de peintre. Autour de 1460, le jeune Martin reçoit une solide formation dans l'atelier paternel. La rigueur et la précision du métier d'orfèvre auront une influence majeure sur sa maîtrise future de la gravure au burin. Il entame ensuite son

apprentissage de peintre, avant de partir en octobre 1465 pour l'université de Leipzig.

En chemin, il s'arrête à Nuremberg et fréquente l'atelier de Hans Pleydenwurff (actif de 1457 à 1472), où il se familiarise à des modèles fortement inspirés des maîtres de l'art flamand. A la suite, il est possible que le jeune artiste ait pris une route plus à l'ouest et soit passé par Cologne avant de rejoindre les Pays-Bas méridionaux où il a pu observer directement l'art des primitifs flamands.

Son style, forgé au cours de ses voyages, offre un bel équilibre entre le naturalisme, apporté par les flamands, et la douceur idéale des peintures du Rhin supérieur dans la première moitié du 15^e siècle.

Martin Schongauer, le graveur

Martin Schongauer est avant tout connu pour son activité de graveur : le corpus de ses œuvres gravées compte 116 estampes différentes, toutes signées. Il est le premier monogrammiste dont l'identité soit connue : sur toutes ses gravures figure son monogramme M+S. Le Musée Unterlinden en conserve 87.

Son œuvre gravée est essentiellement constituée de sujets religieux tirés du Nouveau Testament.

Les sujets profanes, au nombre de vingt-neuf, illustrent des scènes de la vie quotidienne, quelques motifs d'animaux, des pièces d'orfèvrerie...



Martin Schongauer et son entourage, Retable des Dominicains, L'incrédulité de saint Thomas, autour de 1480, peinture à l'huile sur bois (sapin), Musée Unterlinden, Colmar



Martin Schongauer, Retable d'Orlier, Saint Antoine, Nativité, face externe des volets, 1470-1475, huile sur bois (sapin), Musée Unterlinden, Colmar

Parallèlement à cette production abondante, ses peintures, réalisées sur panneaux de bois, ne sont que sept au total : le Retable d'Orlier et le Retable des Dominicains, conservés au Musée Unterlinden ; la Vierge au buisson de roses, visible dans l'église voisine des Dominicains. L'Adoration des bergers, deux représentations de la Sainte Famille, ainsi que la Vierge à l'Enfant, sont eux conservés dans des collections publiques étrangères. Il faut enfin y ajouter les peintures murales de l'église Saint-Étienne de Vieux-Brisach.

Conçues sans doute initialement comme des illustrations pour ouvrages religieux, les gravures parviennent jusque dans les ateliers des artistes qui se constituent ainsi de larges échantillons de modèles. Car ce procédé peu onéreux, conçu sur une feuille de papier, permet aux artistes d'accéder aux créations les plus contemporaines et favorise la diffusion rapide de modèles iconographiques.

Celle-ci est amorcée dès les années 1470 et se poursuit jusqu'au milieu du 16^e siècle, couvrant une ère géographique immense. Les gravures se répandent de l'Espagne et l'Italie au sud, aux villes de la Ligue hanséatique au nord, et du royaume de France jusqu'en Europe centrale et de l'Est. La salle réunit ainsi des créations du maître colmarien et des exemples de son influence sur les artistes du Rhin supérieur.

La production artistique à Colmar et Strasbourg au gothique tardif (1470-1500)

Lors d'une de ses visites en Alsace en 1492, Maximilien I^{er}, empereur du Saint-Empire romain germanique, s'arrête à Strasbourg et Colmar. Les deux cités sont riches et fortement peuplées (17 000 habitants pour Strasbourg, 7 000 pour Colmar). Les artisans, dont les peintres, sculpteurs, orfèvres, maîtres verriers sont organisés en corporations qui fixent les droits et les devoirs de chacun. À la fin du 15^e siècle, Strasbourg compte dix-huit peintres, huit sculpteurs. À Colmar, huit peintres et trois sculpteurs sont mentionnés.

Dans cette cité, la production artistique est dominée par l'art de Martin Schongauer. Des œuvres ont été réalisées par des suiveurs, peintres colmariens qui reprennent son style sans pour autant posséder le génie artistique du maître. Le peintre des volets du Retable de la Vie de la Vierge de l'église des Franciscains a probablement été formé auprès de Martin Schongauer : sur le panneau de la Nativité, il a le souci de représenter avec précision

les outils de charpentier de Joseph ou le clocher de la collégiale Saint-Martin au creux d'un vallon. Ce retable pourrait avoir été commandé à Urbain Hutter, peintre colmarien cité entre 1471 et 1497.

À Strasbourg, la figure marquante de la création artistique reste Nicolas de Leyde (actif de 1462 à 1473). Ce sculpteur, très certainement originaire des Pays-Bas, y est cité pour la première fois en 1464. Ses créations semblent animées d'un souffle intérieur qui justifierait le mouvement des corps, celui des drapés qui accentuent la gestuelle tout en soulignant les volumes et jusqu'aux expressions des visages finement transcrites dans la pierre. Novatrices, ses sculptures ont influencé largement la production du Rhin supérieur, et à Strasbourg, ses suiveurs perpétuent son art. Ainsi, l'auteur de la Vierge de Niedermorschwihr oppose la volumineuse et sereine figure de la Vierge, à l'Enfant agité tenant une mèche de cheveux de sa mère d'une main et effleurant son pouce de l'autre. L'attitude posée de la Vierge est en adéquation avec l'expression mélancolique du visage de celle qui sait que son fils va mourir sur la croix.



Rhin supérieur, Strasbourg, La Vierge à l'Enfant de Niedermorschwihr, vers 1480, sculpture (haut-relief) en tilleul polychromé, Musée Unterlinden, Colmar

La sculpture à Bâle et à Ulm autour de 1500

Ces cités, villes libres d'Empire, situées dans deux régions limitrophes, le Rhin supérieur et la Souabe, ont joué un rôle économique et donc artistique majeur dans leurs régions respectives. Bâle sur le Rhin et Ulm sur le Danube ont drainé les marchandises et les hommes attirés par la prospérité des lieux. La collection colmarienne est singulièrement riche de sculptures caractéristiques de ces deux centres.

La sculpture souabe est représentée par trois sculptures dont deux exceptionnelles émanant des ateliers les plus réputés de la ville d'Ulm : Niclaus Weckmann et Daniel Mauch. Autour de l'œuvre de Niclaus Weckmann (cité à Ulm de 1481 à 1526) ont été regroupées les deux saintes Marie-Madeleine et Agathe du Musée Unterlinden. Privés de leur polychromie, les deux bas-reliefs illustrent néanmoins les caractéristiques formelles de l'atelier : le modelé des visages féminins à l'ovale aux volumes pleins et aux traits délicats, ou la chevelure aux épaisses mèches ondulantes. Le petit Retable de sainte Anne, la Vierge et l'Enfant est quant à lui attribué à l'entourage de Daniel Mauch (Ulm, 1477-Liège, 1540). Ses œuvres, au charme certain, touchent par leur expressivité intimiste, empreinte de douceur, de sentiment maternel, de réflexion.

La sculpture bâloise, est parfaitement illustrée par de très nombreuses œuvres de provenance locale. Ainsi Guy Guers, supérieur de la commanderie des Antonins d'Issenheim, commande à un atelier bâlois les stalles de son église datées de 1493. Les auteurs de ce mobilier sont certainement les mêmes qui ont œuvré auprès de Ulrich Bruder pour les stalles de l'église Saint-Pierre de Bâle. Quant à la frêle silhouette de la Vierge de Calvaire, elle illustre l'art de Martin Lebzelter (actif de 1491 à sa mort en 1519 ou 1520). Une Vierge à l'Enfant et un Saint Jacques sont caractéristiques des œuvres de

l'atelier de Jos Guntersumer (actif de 1489 à 1517) et de son fils Dominicus (actif de 1500 à 1526). La position assise des deux statues accentue le hiératisme de leurs silhouettes. Par comparaison le Christ de douleurs et le Saint Martin de Martin Hoffmann (cité de 1507 à sa mort vers 1530-1531) montrent des corps justement présents, aux gestes choisis, aux drapés animés et dont les visages expressifs présentent des traits marqués.



Martin Hoffmann, Christ de douleur, 1515, sculpture en bois de tilleul polychromé, Musée Unterlinden, Colmar

Chapelle

Le Retable d'Issenheim et l'art entre 1510 et 1520

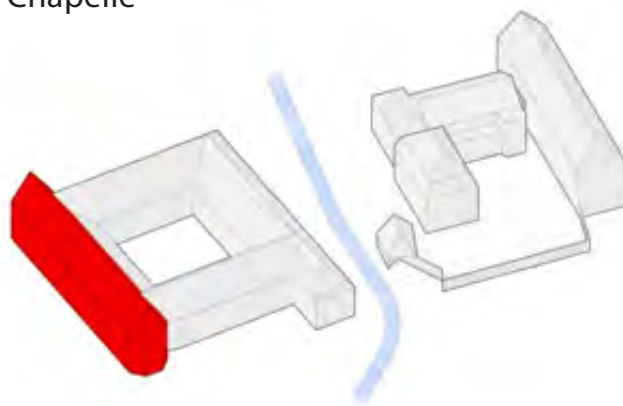
À Strasbourg, la personnalité de Nicolas de Haguenau (cité de 1485 à 1522), auteur des sculptures du Retable d'Issenheim, est prépondérante. De son atelier de la rue du Maroquin sont sorties des centaines de figures sculptées, œuvres du maître et de ses compagnons, mais son style perdure aussi au travers d'œuvres témoignant de l'art de son entourage. Ainsi deux figures exposées dans la nef de la chapelle, Saint Antoine et Saint Pierre illustrent ces liens avec Nicolas de Haguenau. Sens de la posture du corps, présence marquée de ce dernier sous les drapés animés de plis profonds et cassés, visages fortement individualisés et expressifs caractérisent les œuvres influencées par le maître strasbourgeois.

L'autre grande personnalité de la sculpture à Strasbourg est Veit Wagner (cité de 1492 à 1512), auteur avec ses compagnons du Retable de Bergheim. Comme Nicolas de Haguenau, il privilégie l'expressivité des visages et le mouvement des corps. En revanche, Veit Wagner s'inspire de gravures. Ainsi le Retable de Bergheim, l'Annonciation et l'Adoration des bergers reprennent les compositions gravées d'Albrecht Dürer.



Veit Wagner, Retable de Bergheim, 1515-1517, tilleul, Musée Unterlinden, Colmar

Chapelle



Marqués par l'art de Martin Schongauer, les ateliers actifs autour de 1500 perdurent. Les volets du Retable de saint Éloi illustrant la légende du saint, donnent à voir au revers des figures de saintes, dignes descendantes des figures féminines dessinées par Schongauer.

Ces œuvres d'origine colmarienne sont représentatives de l'un des nombreux ateliers de sculpteurs qui travaillaient à Colmar au début du 16e siècle. L'un d'eux est l'auteur de la Déploration du Christ de Rouffach et d'un ensemble de sculptures, comme la Vierge de Marbach, qui présentent les mêmes caractéristiques : silhouettes allongées, gestuelle souvent figée et maladroite et surtout un traitement des plis fins, réguliers et parallèles à cassures aigües.

Le Retable d'Issenheim

« Là, dans l'ancien couvent des Unterlinden, il surgit dès qu'on entre, farouche, et il vous abasourdit aussitôt avec l'effroyable cauchemar d'un calvaire (...) avec ses buccins de couleurs et ses cris tragiques, avec ses violences d'apothéoses et ses frénésies de charniers, il vous accapare et vous subjugué (...). »

À l'instar du romancier Joris-Karl Huysmans qui évoque sa rencontre avec l'œuvre dans un ouvrage en 1905, le Retable d'Issenheim fascine et suscite l'admiration de ceux qui le contemplent. Réalisé pour le maître-autel de l'église de la prospère commanderie des Antonins d'Issenheim, le retable est exposé dans la chapelle du couvent des Dominicaines d'Unterlinden depuis l'ouverture du musée en 1853.

La force émotionnelle de ce polyptique monumental, peint par Grünewald et sculpté par Nicolas de Haguenau entre 1512 et 1516, s'explique par la qualité picturale de l'œuvre, la richesse des couleurs employées et l'expressivité des scènes et des personnages. Les sept panneaux de bois de tilleul et les dix sculptures qui le composent, illustrent plusieurs épisodes de la vie du Christ et de saint Antoine l'ermite, patron de la commanderie.

Le retable devait également participer au rétablissement des malades en leur offrant réconfort et consolation par une présentation très réaliste et douloureuse de la Crucifixion et l'espoir de la guérison transmis par la scène de la Résurrection.

Longtemps octroyée à tort à Albrecht Dürer, la paternité des peintures et sculptures est désormais attribuée à Grünewald et Nicolas de Haguenau. Alors que la biographie de Grünewald demeure insaisissable, celle de Nicolas de Haguenau est en revanche mieux documentée. C'est dans son atelier à Strasbourg que l'ensemble du retable a probablement été exécuté au début du 16^e siècle. Sculpteur actif dans la capitale alsacienne entre 1486 et 1529, il a réalisé de nombreux retables dont celui du maître-autel de la cathédrale de Strasbourg vers 1500.

L'énigmatique Grünewald, de son vrai nom Mathis Nithart Gothart est quant à lui né à Wurtzbourg vers 1480 et mort à Halle en 1528. Peintre et ingénieur hydraulicien, c'est un homme de sciences sensibilisé aux questions de la nature et des techniques. Son œuvre connue est relativement modeste : dix œuvres peintes et une quarantaine de dessins la composent.

Origine et fonction

Fondée vers 1300 à une vingtaine de kilomètres de Colmar, la commanderie d'Issenheim dépend de l'ordre hospitalier des Antonins, dont la vocation est de soigner les malades atteints du « mal des ardents » ou « feu de saint Antoine ». Véritable fléau au Moyen Âge, cette maladie, provoquée par l'ingestion de farines contaminées par l'ergot de seigle, engendre des symptômes convulsifs et gangréneux.

Pour soigner ces maux, les Antonins administrent aux malades le «Saint vinage», une macération de plantes mises en contact avec les reliques de Saint Antoine et leur assurent au quotidien une alimentation saine. Ils procurent également le baume de Saint Antoine, un onguent cicatrisant élaboré à partir de douze plantes aux propriétés curatives. La commanderie est en outre réputée dans la pratique des amputations de membres gangrénés, opérées par des chirurgiens spécialisés.

Présentation

La présentation actuelle du retable est incomplète ; son démantèlement à la suite de la Révolution française a provoqué la perte du couronnement sculpté qui le surplombait. Par sa structure, le retable entre dans la catégorie des polyptiques à doubles volets. Il est donc conçu pour permettre trois présentations, vraisemblablement déterminées par le calendrier liturgique.

Retable fermé

Le retable fermé offre une vision terrifiante de la Crucifixion emplie de douleur, encadrée des panneaux des deux saints invoqués contre les épidémies : saint Antoine et saint Sébastien, prié contre la peste. Sous la scène centrale, la prédelle représente la Mise au tombeau.



Grünewald, Retable d'Issenheim, L'Aggression de saint Antoine par les démons, détail, 1512-1516,

La Restauration du Retable

La Restauration du Retable d'Issenheim a eu lieu de 2018 à 2022.

En 2020, malgré les périodes de confinement et la fermeture du musée, les restaurateurs ont pu continuer leur travail. Ils ont ainsi pu réintégrer la couche picturale du Concert des Anges, de la Vierge à l'enfant, la visite de saint Antoine à saint Paul et de l'Aggression de saint Antoine en novembre. Par petites touches, ils ont comblé les lacunes et ont redonné de l'éclat aux couleurs de l'œuvre de Grünewald, qui se révèle être un coloriste de premier ordre.

Les encadrements ont également pu être restaurés.

Les sculptures restaurées à Paris ont réintégré la chapelle.

Cette restauration a été rendue possible grâce au soutien du Ministère de la Culture, de la Société Schongauer, de la Région Grand Est, du département du Haut-Rhin et de mécènes, cette opération de grande ampleur a mobilisé des moyens humains, matériels et financiers considérables.



Grünewald, Retable d'Issenheim, 1512-1516,
Musée Unterlinden, Colmar

L'entresol du Cloître : de l'Église à la demeure

En ce début du 16^e siècle, le Saint-Empire romain germanique est dirigé par deux empereurs, Maximilien I^{er} puis en 1519, Charles-Quint. Les deux suzerains n'ont cessé d'organiser leur empire tout en étendant ses terres. Le système féodal qui avait prévalu au Moyen Âge n'est plus. Face aux seigneurs et aux hommes d'églises, se lève la puissance des bourgeois dirigeant les villes et celle des banquiers qui monopolisent l'argent. Le monde change, les mentalités aussi. Les quatre-vingt-quinze thèses rédigées par le théologien Martin Luther (1483-1546) en 1517, dénoncent les dérives de l'Église catholique et prônent un retour à la foi par une stricte application de l'Évangile. Ces écrits divisent les Allemands et provoquent une vague de destructions iconoclastes. Les artistes prennent parti et continuent à voyager au gré des commandes. Ces dernières ne sont plus le fait que des seuls religieux et leurs finalités sont, plus rarement qu'au siècle précédent, l'ornement d'une chapelle privée ou d'une église.

Dans les terres de l'Empire restées catholiques, les artistes choisissent d'humaniser ces figures divines ou ces saintes. Leurs expressions de joie, de bonheur, de douleur, de tristesse permettent aux fidèles de mieux s'identifier à ces modèles ou à ces intercesseurs. La volonté de naturalisme ne se limite pas à l'expression humaine, les artistes prennent grand soin de reproduire les intérieurs ou les paysages. Le sculpteur du Martyre de sainte Catherine oppose la sérénité de la jeune sainte, au visage encore poupon, à la grimace du bourreau se concentrant au moment de lever son épée pour la décapiter. À l'opposé, la Visitation dans le retable du maître HSR semble reproduire une scène de la vie quotidienne : une rencontre entre deux jeunes femmes souriantes et avenantes.

Ces images de dévotion côtoient des peintures, sculptures ou vitraux dont les thèmes sont dorénavant empruntés à l'Antique, à la vie quotidienne ou à l'humanisme.

Le portrait devient portrait psychologique. La Jeune femme peinte par Holbein l'Ancien renvoie sa tristesse, dans son regard éperdu, et indique sa probable maladie par la maigreur de son visage, et la blancheur de sa peau, soulignée par le fond vert foncé du panneau et sa coiffe noire.

Sur le panneau de la Mélancolie de 1532, Lucas Cranach, peintre à la cour des princes de Wittenberg, protecteurs de Luther et actifs défenseurs de la religion réformée, détourne l'une des plus célèbres gravures de Dürer, *Melancolia I*, pour en faire l'illustration d'un des prêches de Luther. L'allégorie de la Mélancolie comme ferment de la création devient dans cette peinture un rejet de cet état psychologique dans lequel l'homme ne doit pas sombrer, au risque d'attirer des idées sataniques qu'illustrent ce cortège de femmes et d'hommes montés sur des chèvres et des cochons. Pour combattre la mélancolie, Luther propose la nourriture terrestre, symbolisée ici par le hanap et la coupe de fruits.



Hans Holbein l'Ancien, Portrait de femme, vers 1515, huile sur bois, Musée Unterlinden, Colmar



Lucas Cranach l'Ancien, La Mélancolie, 1532, huile sur bois, Musée Unterlinden, Colmar

L'art mérovingien, roman et gothique au Musée Unterlinden

La période mérovingienne, à l'aube du Moyen Âge

L'Alsace est intégrée au Royaume Franc vers 496. Les rois francs de la dynastie mérovingienne vont régner trois siècles, de 457 à 751.

Si en Alsace l'habitat est pour l'instant très mal connu, en revanche les cimetières mérovingiens sont particulièrement nombreux.

Les principales nécropoles de la région colmarienne se trouvent à Herrlisheim et à Colmar même. La nécropole d'Herrlisheim a livré un mobilier funéraire très abondant dont des dizaines de poteries intactes, des armes, des objets appartenant à l'équipement militaire ou à l'habillement masculin ainsi que de très nombreuses parures féminines. Les objets en fer les plus prestigieux sont ornés de motifs damasquinés, réalisés par incrustation de fils d'argent. La nécropole de Colmar, installée au début du 6e siècle se distingue par la présence de plusieurs verres, dont un remarquable verre à pied qui constitue une pièce unique à ce jour dans l'Est de la France. Une rarissime pyxide en or du 7e siècle, associée à une bague ornée d'une intaille en pâte de verre, a été découverte dans une sépulture trouvée à Horbourg.

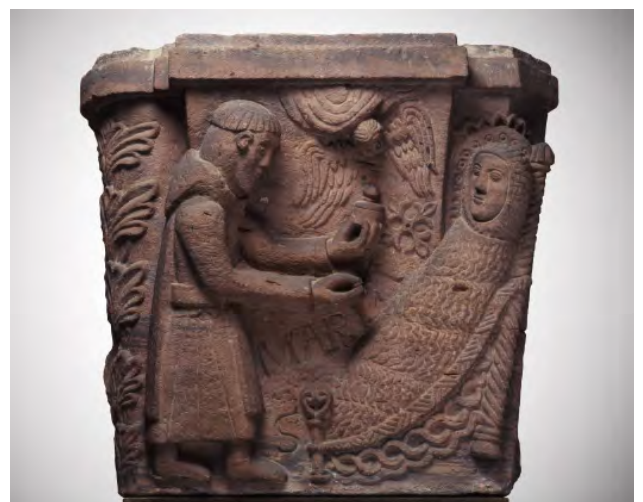


Pyxide en or, seconde moitié du 7e siècle, Horbourg, Musée Unterlinden, Colmar

Les éléments lapidaires du musée ne sont que les rares témoins d'édifices religieux malheureusement détruits.

Ainsi, la dalle provenant de l'abbaye de Murbach et le chapiteau du cloître du prieuré Saint-Marc de Guebenschwihr sont les seuls vestiges de ces deux établissements religieux romans. Des scènes narratives illustrent la Présentation de l'Enfant Jésus au Temple sous un petit toit de tuiles censé représenter l'édifice, le Baptême du Christ dont le buste émerge des eaux du Jourdain et enfin l'Entrée du Christ à Jérusalem, la ville aux remparts crénelés.

À côté de ces sculptures isolées, le musée conserve un ensemble de sculptures lapidaires provenant de l'abbaye d'Alspach située sur la commune de Kaysersberg (Haut-Rhin) et dont l'église fut reconstruite au 12e siècle. Les chapiteaux et consoles figuratifs, présentent les symboles des évangélistes, des animaux et des scènes tirées de la Bible ou de la légende des saints.



Rhin supérieur, La Dernière Communion de sainte Marie l'Égyptienne, milieu du 12e siècle, Chapiteau en grès rose, provient de l'église abbatiale d'Alspach, Musée Unterlinden, Colmar

La collégiale Saint-Martin

Edifiée sur plus d'un siècle entre 1240 et 1365 environ, la collégiale Saint-Martin est attribuée à deux architectes : Maître Humbret (actif vers 1230-1240), maître d'œuvre du transept et de la nef, et Guillaume de Marbourg (mort en 1366) pour le chœur.

L'original de la sculpture de Saint Martin et les statues qui ornaient l'extérieur de l'édifice colmarien sont aujourd'hui exposés au musée et permettent de mesurer l'ampleur du chantier colmarien et de reconnaître les influences des ateliers de Strasbourg et de Fribourg-en-Brisgau.

Ainsi les figures de l'Ange de l'Annonciation, du Christ de douleurs ou du Saint Martin s'inspirent des œuvres créées par les artistes strasbourgeois du portail sud de la façade occidentale, eux même sous l'influence des sculpteurs ayant travaillé aux chantiers de Notre-Dame de Paris et surtout de la cathédrale de Reims.

Plus monumentaux, les Prophètes, le Roi et la Reine abrités à l'origine sous des baldaquins ornant les contreforts du chœur, reflètent l'art des sculpteurs travaillant sur le chantier de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau. Hiératiques et élancés, ils proposent un traitement similaire des drapés, propre au milieu du 14^e siècle.

Cette salle est également consacrée à la présence à Colmar d'une importante communauté juive. Un Fermail de la première moitié du 13^e siècle et une Double coupe de la première moitié du 14^e siècle sont les témoins de cette communauté.



Double coupe, Première moitié du 14^e siècle, argent, partiellement doré, découverte en mai 1863, Musée Unterlinden, Colmar

La salle d'archéologie

Les collections archéologiques du Musée Unterlinden font de lui l'une des seules institutions muséales haut-rhinoises, avec le musée historique de Mulhouse, à présenter un aperçu quasi complet des modes de vie de la Préhistoire au Moyen Âge en Alsace. La réouverture en 2020 de l'espace consacré à l'archéologie préhistorique (fermé depuis 2011) permet au public de redécouvrir des objets rares comme les grandes jarres néolithiques à décor rubané ou les bijoux en or de la sépulture princière d'Ensisheim.



Vases, vers 5500 av. J.C., céramique, Musée Unterlinden, Colmar

L'espace dans lequel sont réexposées les collections archéologiques correspond à l'ancienne cave du couvent des Dominicaines d'Unterlinden, classée au titre des monuments historiques.

Le parcours de visite chronologique avec une approche pédagogique et accessible à tous les publics permet de découvrir l'évolution des divers aspects de l'occupation humaine en Alsace : habitat, agriculture, artisanat, vie domestique, pratiques funéraires...

Le Néolithique

Le Néolithique constitue une étape capitale dans l'histoire de l'humanité ; il s'agit d'une véritable révolution, marquée par les débuts de la sédentarisation, de l'agriculture et de l'élevage. C'est alors qu'apparaissent des outils divers en pierre polie et des céramiques reconnaissables à leur décor rubané. À la fin de la période, des anneaux-disques en serpentine, tels ceux de la tombe d'Herrlisheim, correspondent à des symboles du pouvoir.



Tombe découverte à Bennwihr, Âge du Bronze final, vers 1300 avant J.C., Musée Unterlinden, Colmar

Période campaniforme et l'âge du Bronze : 2200-800 avant J.-C.

Vers 2200, apparaissent les premiers objets métalliques, en cuivre pur ; c'est la civilisation appelée « campaniforme » car les poteries ont une forme de cloche renversée. Si le début de l'âge du Bronze (le Bronze ancien) est mal connu dans la région, il n'en est pas de même pour le Bronze moyen, avec les nombreuses tombes à inhumation sous tumulus qui parsèment l'Alsace.

Âge du Fer : 800-50 avant J.-C.

Le premier Âge du Fer, appelé période de Hallstatt, est bien connu grâce aux nombreux tumulus régionaux, qui illustrent le retour à l'inhumation. Au cours de cette période, on constate une hiérarchisation croissante de la société. Les chefs se signalent par la possession d'une épée, en bronze ou en fer, et plus tard par celle d'un poignard en fer, comme celui de Riedwihr. Les femmes de la caste supérieure possèdent de riches parures en bronze : torques, bracelets, plaques de ceinture à décor estampé, bracelets en perles de verre, de lignite ou de jais, boucles d'oreilles en bronze ou en or. La peinture rouge ou noire fait son apparition sur les céramiques issues des nombreux habitats qui parsèment la plaine du Rhin. Le commerce avec les pays méditerranéens prend son essor. La civilisation gauloise connaît son apogée au cours du second Âge du Fer ou période de La Tène, au cours de laquelle le rite de l'incinération supplante à nouveau celui de l'inhumation.



Les bijoux en or d'une sépulture princière, datée des environs de 500-480 avant J.-C., Ensisheim, Musée Unterlinden, Colmar

Gallo-romain 50 avant J.-C. – milieu 4^e siècle

Après la bataille de César contre Arioviste (58 avant J.-C.) et la défaite de Vercingétorix à Alésia (52 avant J.-C.), l'Alsace devient progressivement partie intégrante de l'empire romain; dans la vie quotidienne, la population conserve un certain temps ses traditions gauloises tout en adoptant les techniques et les manières de vivre romaines. Dès le milieu du 1^{er} siècle, pour la région colmarienne, quelques bourgades civiles comme Eguisheim, Rouffach et surtout Horbourg et Oedenbourg (Biesheim-Kunheim) structurent l'espace le long des principales voies et de nombreuses villas parsèment le territoire.



Mosaïque de Bergheim, 3^e siècle, pierre, Musée Unterlinden, Colmar

1er étage : les arts décoratifs, l'Histoire locale, les arts et traditions populaires

La collection d'arts décoratifs présente des faïences et porcelaines de l'Est de la France, des trésors d'orfèvrerie et des armes exceptionnelles de chasse ou de guerre. Elle aborde des domaines particuliers tels que la peinture sous verre et les instruments de musique (un clavecin Ruckers du 16e siècle).

Les arts et traditions populaires évoquent les traditions culinaires et la mémoire de l'art de la vigne à Colmar, capitale des vins d'Alsace avec la cave à vins et à pressoirs.

Pour ces collections, seule la cave à vins et à pressoirs a été prise en charge dans le cadre du projet de rénovation et d'agrandissement. Dans cette partie sont exposés des objets de la vie quotidienne dont des coiffes alsaciennes.

Le trésor des Trois Épis est également présente dans cette partie du musée, retrouvé en 1864, à l'occasion de travaux dans la Chapelle des Trois-Épis, à proximité de Colmar. Un chaudron de cuivre fut mis au jour par les ouvriers : il contenait un trésor d'orfèvrerie lourd de plus de vingt kilos.

Outre des monnaies d'origines géographiques diverses, le chaudron contenait différentes pièces de formes comme un vidrecome (un vase de corporation), des hanaps (des coupes à boire munies d'un couvercle), des gobelets, des bijoux... Constituant le noyau primitif des collections d'orfèvrerie du musée, le Trésor des Trois-Épis permet de présenter au public des pièces d'orfèvrerie Renaissance provenant de centres de production variés comme Augsbourg, Nuremberg, Bâle, Fribourg en Brisgau ou encore Colmar.



Orfèvrerie : or, argent, pierres, 16e – 1er tiers du 17e siècle
Musée Unterlinden, Colmar

La Galerie (sous-sol)

Cette liaison souterraine est segmentée en trois espaces d'exposition permettant à la fois d'évoquer l'histoire du musée et de présenter les œuvres réalisées au cours du 19^e siècle et du début du 20^e siècle.

L'histoire du Musée Unterlinden

Dans cette salle sont retracées les grandes étapes de la création du musée et de la constitution de ses très riches collections depuis l'occupation du couvent par les dominicaines, les séquestres révolutionnaires, les considérables développements des collections au cours du 19^e siècle sous l'égide de la Société Schongauer jusqu'aux importantes donations qui ont jalonné la fin du 20^e et le début du 21^e siècle et motivé l'extension, comme le legs Jean-Paul Person (2008) ou la donation Emmanuel Wardi (2008).

La Maison, trois œuvres emblématiques

Signature architecturale et repère visuel pour les visiteurs à l'extérieur sur la place du Musée Unterlinden, la Maison est le 2^e espace d'exposition de la galerie.

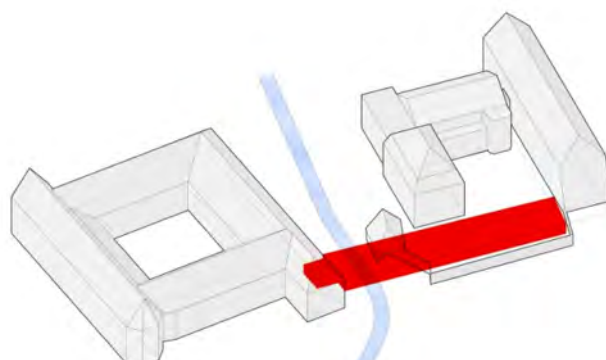
Les trois tableaux exposés sont emblématiques de la collection du Musée Unterlinden et la symbolisent autour de trois thèmes : l'histoire, le sacré et le passage vers la modernité.

Le premier, le monumental *Char de la Mort* (1851) a été réalisé par le peintre strasbourgeois Théophile Aris suite à la Révolution de 1848 à laquelle il a assisté.

Marqué par ces événements qui secouent la capitale, le peintre rentre à Strasbourg avec le besoin d'exorciser la violence dont il a été le témoin. Sur la plus grande toile qu'il ait réalisée dans sa carrière, sa composition pyramidale rappelle *La Liberté guidant le peuple* peinte par Delacroix lors de la Révolution de 1831.

Cette allégorie est inspirée par une tragique

actualité et les descriptions des *Danses de la Mort* de l'espace rhénan et de celles de Holbein en particulier. Schuler évoque le thème de la mort qui, impassible, emporte sur son char tiré par des chevaux macabres, toutes les catégories sociales et tous les âges de la vie. Après une unique exposition à Strasbourg en 1851, fasciné par la renommée mystique de l'ancien couvent des dominicaines d'Unterlinden, Schuler décide d'offrir son chef d'œuvre au Musée Unterlinden en 1862.



Le second tableau est *L'Enfant Jésus parmi les docteurs* peint en 1894 par Georges Rouault alors élève de Gustave Moreau à l'École des Beaux-Arts de Paris. Emprunté à l'évangile selon saint Luc (Luc, 2 ; 41-48), le thème de cette toile figure Jésus adolescent se rendant au temple de Jérusalem à l'insu de ses parents pour rencontrer les docteurs de la Loi.

À la manière de Rembrandt, Rouault éclaire symboliquement quelques visages choisis et livre ainsi la clef de lecture de l'œuvre. L'ombre enveloppe le Grand Prêtre et les visages des docteurs tandis qu'apparaît le Christ au visage auréolé de lumière, comme transfiguré, confronté à la difformité des interprètes de la Loi et à l'incompréhension des scribes. La naissance de l'Église, conséquence de la venue du Christ, est représentée par la communauté des fidèles réunis sous la nef gothique et la Vierge qui, au fond de la scène, retrouve son fils. Rouault obtient le prix Chenavard pour ce tableau en 1894. L'État l'acquiert en 1917 avant de le déposer au Musée Unterlinden en 1919.

Enfin, La Vallée de la Creuse (1889) du père de l'impressionnisme Claude Monet, symbolise à la fois l'avant-garde et l'ouverture du Musée Unterlinden à l'art du 20^e siècle.

Ce tableau appartient à la série des neuf vues de la vallée (au bord de la Grande Creuse et au confluent de la Petite Creuse), réalisées à Fresselines où Monet séjourna trois mois au printemps 1889, sur l'invitation du poète Maurice Rollinat. Les différentes versions sont aujourd'hui conservées dans les collections privées ou publiques, notamment à Paris (Musée Marmottan), Reims ou à l'étranger : Philadelphie, Boston, Chicago (États-Unis), Wuppertal (Allemagne) et Mie (Japon).

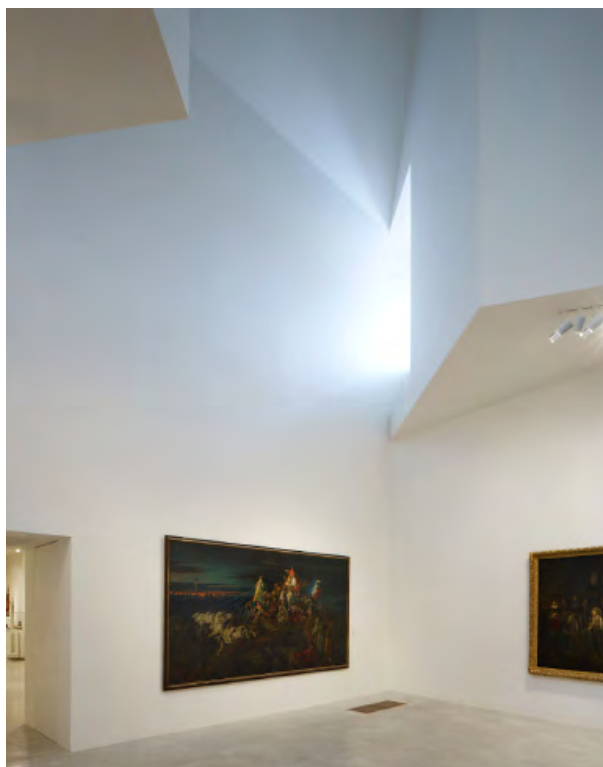
Ce séjour dans la Creuse est une nouvelle occasion pour Monet de peindre des variations de la lumière sur un même sujet, procédé qu'il avait déjà expérimenté avec le motif de la gare saint Lazare (1877) et qu'il reprendra plus tard avec la cathédrale de Rouen (1892-1894) ou les Nymphéas (1899) par exemple.



Claude Monet, La Vallée de la Creuse, soleil couchant, 1889, huile sur toile, Musée Unterlinden, Colmar

Le point de vue ne varie que très peu mais les tableaux offrent des intensités lumineuses très différentes. La toile de Colmar retranscrit par touches de couleur le flamboiement d'un coucher de soleil qui crépète jusque dans le fleuve. Faute d'être entourée par des contours francs, la montagne est recomposée par des nuances colorées allant du vert sombre au rouge et à l'ocre.

Même les arbres à flanc de collines luisent d'un éclat nouveau sous le coucher du soleil. Mais c'est certainement le miroitement à la surface de l'eau qui retranscrit au mieux l'idéal impressionniste : saisir l'éphémère éclat de chaque nuance colorée que diffracte la lumière.



Vue de l'intérieur de la Maison © Ruedi Walti

Art du 19e siècle - 20e siècle

La galerie est consacrée aux collections de paysages et de portraits des grands maîtres du 19e et du début du 20e siècle : les paysages romantiques alsaciens, les paysages impressionnistes de Monet, les figures de Rodin et de Renoir introduisent la modernité qui invitent à la découverte des collections du 20e siècle figurant dans le nouveau bâtiment, appelé Ackerhof du musée.



Henri Lebert, Vue du Haut-Landsbourg, 1833, huile sur toile

La peinture de paysage en Alsace

En Alsace et plus particulièrement à Colmar, cet intérêt nouveau pour le paysage naturaliste se cristallise autour de la figure de Jean Jacques Karpff (1770-1829) dont le Musée Unterlinden possède un ensemble important de dessins de grande qualité. De retour à Colmar après la Révolution, cet élève de Jacques Louis David devient professeur de dessin à l'École Centrale du Haut Rhin qui joue un rôle essentiel car la plupart des artistes locaux fournissant des motifs aux industries d'impression sur étoffes, passent par celle-ci. Industrie et milieu artistique entretiennent en effet des rapports très étroits dès la fin du 18e siècle. Dans la région colmarienne, c'est la grande manufacture de toiles imprimées des frères Haussmann créée en 1775 à Logelbach, qui permet aux artistes-peintres, graveurs et dessinateurs de perfectionner leur technique.

C'est le cas du mulhousien Jean-Georges Hirn (1777-1839) qui, après avoir étudié le dessin de fleurs à Paris, revient à Colmar et épouse la fille du directeur de cette fabrique d'impression sur étoffes de Logelbach. De dessinateur, il devient associé de l'entreprise, inspirant la création de nombreux motifs floraux. Parallèlement à ses activités professionnelles, il peint des toiles qui témoignent d'une grande maîtrise des coloris, du sens de la mise en scène et de la finesse dans l'exécution des fleurs et des fruits.

Comme son aîné Hirn, Henri Lebert (1794-1862), élève talentueux de Jean-Jacques Karpff, pratique la peinture à l'huile en parallèle de son activité de dessinateur de modèles pour la manufacture d'impression sur étoffe Hartmann de Munster. Il croque des motifs pittoresques qu'il recompose dans ses toiles comme celle représentant la vallée de la Wormsa (À la Wormsa, vers 1828) ou la Vue du Hohlandsbourg en 1833. Cette toile illustre à la fois l'intérêt pour le paysage et le motif des ruines des châteaux médiévaux ainsi que le mode de vie de la bourgeoisie locale en villégiature.



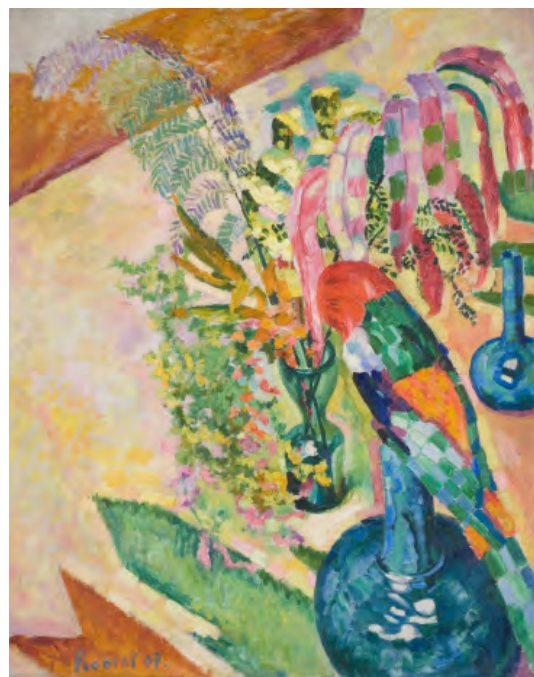
Jean-Georges Hirn, Nature morte à la cage aux oiseaux, 1829, huile sur toile

Le tournant de l'art du 20e

Annoncée dans la Maison par deux œuvres du représentant de l'impressionnisme, Claude Monet, et de celui de la peinture d'art sacré au 20e siècle, Georges Rouault, la collection d'art moderne est évoquée dans la galerie par un ensemble d'œuvres des trente premières années du 20e siècle. Ces peintures et ces sculptures sont déployées autour des vitrines consacrées aux verres Art nouveau (Daum et Gallé) et à l'un des verriers les plus novateurs du 20e siècle : Maurice Marinot. Un cabinet d'art graphique permet la présentation en alternance du riche fonds de dessins, d'aquarelles et d'estampes de la collection moderne (collages surréalistes, Nouvelle Objectivité, Alberto Magnelli, Geer van Velde, Jeanne Coppel, Hans Reichel...).

De part et d'autre sur les cimaises, les thématiques du paysage et de la nature morte évoluent parallèlement à celles des figures.

Les œuvres impressionnistes de Guillaumin poursuivent l'évocation de Monet et de la région de la Creuse qui a attiré tant de peintres à la fin du 19e siècle. Les touches pointillistes de Henri Martin prolongent les réflexions menées sur la lumière alors que Delaunay entreprend ses premières recherches coloristes inspirées de Georges Seurat et des théories sur les couleurs formulées par Michel-Eugène Chevreul et Ogden Rood (Nature morte au perroquet, 1907). La déambulation permet de découvrir les univers de Hans Reichel, Séraphine de Senlis et Chaïm Soutine, tandis que le Paysage Normand (1920) de Bonnard témoigne de la proximité du peintre nabi avec Monet installé à Giverny et de leur passion commune pour la nature, la couleur et l'art japonais. Côté figures, la section est introduite par les œuvres de la fin du 19e siècle de Renoir et de Rodin, et se poursuit par l'évocation des artistes actifs à Paris au début du 20e siècle (Raoul Dufy, Jean Fautrier, Hans Reichel, Georges Rouault, Surville, Suzanne Valadon, Léon Zack...) et de leur réflexions sur la nature humaine au lendemain du premier conflit mondial.



Robert Delaunay, Nature morte au perroquet
1907, Huile sur toile marouflée sur panneau



Hans Reichel, Portrait de Marie Renée
Klauber-Luft, 1934, Huile sur bois

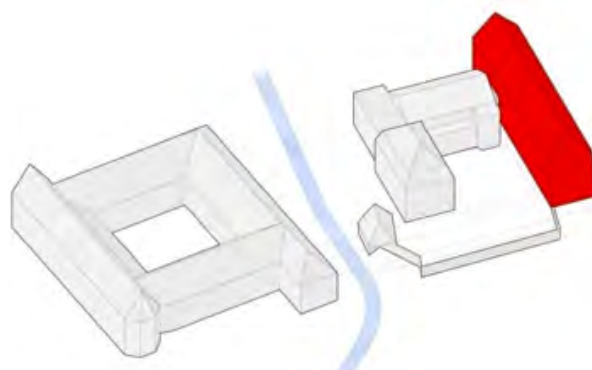
L'Ackerhof

Dénomination de l'aile moderne

C'est dans le nouveau bâtiment que se déploie la collection d'art moderne. Dans la dernière salle de la galerie, le visiteur peut aborder tout en douceur la transition entre la fin du 19^e siècle et les premières démarches vers l'abstraction, tout en profitant d'un espace pour admirer le riche fonds de dessins et de gravures. Les deux niveaux suivants donnent à voir certains courants de l'abstraction et de la figuration particulièrement bien représentés dans les collections du musée, tout en suivant l'évolution stylistique de certains grands noms de l'art du 20^e siècle comme Dubuffet.

Cet écrin donné à la collection d'art moderne se fond aux autres bâtiments par son habillage de briques et sa couverture de cuivre, mais aussi par les ouvertures qui dessinent des ogives gothiques. Ce lien se retrouve au cœur des cimaises conçues par les architectes et qui ressemblent aux structures créées pour exposer les volets de retable dans l'ancien couvent. Ainsi la nouvelle muséographie rend justice à cette collection complexe.

L'Ackerhof



Le nouveau bâtiment appelé Ackerhof accueille sur deux niveaux la collection d'art moderne. Des œuvres d'artistes majeurs tels que Dubuffet, Otto Dix, Baumeister, Hartung, Victor Brauner, Martin Engelmann, Léger et Picasso sont exposées. La présentation privilégie des œuvres issues des mouvements de l'abstraction après la 2^e guerre mondiale (Poliakoff, Soulages, Vieira Da Silva), sous réserve de modification d'accrochage.



Vue de la salle d'art moderne, rez-de-chaussée, Ackerhof © Ruedi Walti

Collection d'art moderne

Sous réserve de modification d'exposition

L'expression « Nouvelle École de Paris » renvoie à des artistes très différents et, dans sa définition la plus large, à tout ce que la capitale compta d'artistes indépendants dans les années entourant la Seconde Guerre mondiale, qu'ils soient figuratifs ou abstraits.

Les artistes tels que Jean Bazaine, Alfred Manessier, Roger Bissière, Jean Le Moal ou Maurice Estève ont pratiqué une forme d'art proche de l'abstraction pure dans les années où le régime nazi mettait au ban, sous le nom d'art dégénéré, les tendances modernistes. Ils exprimèrent, durant cette époque troublée, une résistance à l'oppression d'un réalisme de propagande qui sévissait également en France.

L'expression « de tradition française » avait pour vocation à la fois d'exprimer le nationalisme des participants, mais aussi de rassurer les Allemands quant à son contenu qui présageait d'être figuratif et dans la tradition des maîtres anciens.

Ces artistes non figuratifs se sont souvent regroupés pour exprimer la vitalité de l'art français et des tendances modernistes.

Dans les années 1950, l'expression « Nouvelle École de Paris » fut conservée pour continuer de désigner ces représentants des tendances abstraites françaises.

Sous réserve de modification de l'accrochage permanent selon les emprunts et les expositions.



Alfred Manessier, L'Homme à la branche, 1942, huile sur toile marouflée sur carton, don Camille Bourniquel, 2002

Jean Dubuffet (1901-1985)

Né au Havre dans une famille de négociants en vin, les quarante premières années de Jean Dubuffet sont marquées par des tentatives d'études d'art sans lendemain. C'est finalement à Paris sous l'Occupation qu'il trouve sa voie et débute sa carrière artistique à l'âge de 41 ans.

Désormais ininterrompu, son parcours artistique se divise en trois grandes périodes construites de séries successives à la recherche de nouvelles formes d'art. Le Musée Unterlinden conserve la plus importante collection d'œuvres de Jean-Dubuffet en province et elle aborde ces trois périodes.

1942-1962 : vingt premières années de recherches

Alors qu'il est encore inconnu, l'exposition de ses œuvres à la galerie René-Drouin en octobre 1945 provoque un véritable scandale. Défenseur d'un style exclu des circuits culturels auquel il a donné le nom d'« art brut », Dubuffet montre en effet une certaine prédilection pour les tracés maladroits, les dessins naïfs et les motifs issus du quotidien le plus immédiat. Cette première période reste néanmoins encore classique dans les techniques et les formes utilisées (gouache, aquarelle, châssis), comme dans le choix des sujets (paysages, villes, portraits, etc.). Les coloris sont généralement plutôt ternes, surtout dans les *Texturologies* et *Matériologies* (1957-1960).

1962-1974 : le cycle de l'Hourloupe

En 1962, Jean Dubuffet réunit des dessins au stylo-bille, découpés et collés sur fond noir avec un texte en jargon dans une plaquette au titre énigmatique, *l'Hourloupe*, qu'il associe par assonance à « hurler », « hululer », « loup », « Riquet à la Houppe » ainsi qu'à la nouvelle de Maupassant sur l'égarement mental « *Le Horla* ».

Le petit monde grouillant de *l'Hourloupe* forme un univers simpliste avec ses personnages, ses objets, ses formes

cellulaires qui s'emboîtent.

Abandonnant définitivement la peinture à l'huile, la gouache ou l'encre lithographique, Dubuffet utilise les peintures vinyliques, les marqueurs, les feutres ou les stylo-billes. Les couleurs sont franches avec une prédilection pour le système tricolore bleu-blanc-rouge et le noir et blanc.



Jean Dubuffet, *Don Coucoubazar*, 1972, assemblage de tôle peinte au polyuréthane, Musée Unterlinden, Colmar

La découverte en 1966 du polystyrène expansé, découpé au fil chaud lui permet la même facilité d'improvisation que dans ses réalisations en deux dimensions. Les sculptures *Coucou Bazar* et *Tétrascopique* sont représentatives de cette période.

1974-1984 : dernière période

À 73 ans, souffrant du dos, Dubuffet réalise des crayonnages dans une écriture encore plus enfantine et libérée ainsi que des citations simplifiées de ses périodes précédentes. De petits personnages drolatiques continuent de proliférer sur des surfaces en damier jusqu'aux dernières séries des *Mires* (1983) et *Non-lieux* (1984), griffonnages libres et indéfinissables sur fond jaune, blanc ou noir.



Simon Hantaï, Sans titre, 1957, Hommage à M. de Vauban, 1969, Huile sur toile

L'abstraction lyrique

Le courant artistique de l'abstraction lyrique est représenté dans la collection d'art moderne du Musée Unterlinden par les artistes tels que Mathieu, Hartung, Atlan, Soulages, Hantaï et Degottex. Cette peinture se caractérise par la production de signes véhéments, par l'expression gestuelle et spontanée des formes pulsionnelles et de l'inconscient.

Si un certain lyrisme était déjà présent dans les peintures de Kandinsky avant la Première Guerre mondiale et de Hans Hartung avant la Seconde, on considère généralement que l'exposition organisée par le peintre Georges Mathieu au Salon des réalités nouvelles à Paris en 1947 est le coup d'envoi de l'abstraction lyrique. Par la trace de gestes puissants, elles renvoyaient à un élan intérieur ainsi qu'au fort impact émotionnel sur le spectateur.

Ce courant rassemble également les démarches de Soulages, Hantaï ou Degottex. De façon plus générale, l'expression se répand à la même époque pour désigner toutes les tendances abstraites qui s'opposent à l'abstraction géométrique (caractérisée par la simplification des formes et l'organisation quasi-mathématique des compositions) en valorisant les structures organiques et l'engagement physique du peintre dans son travail. L'abstraction lyrique rassemble alors

des courants artistiques très différents - art informel (Poliakoff), nuagisme (Loubchansky, Zack), « paysagisme abstrait » (Vieira da Silva), tachisme (Hartung) etc. - tous représentés dans la collection colmarienne. L'appellation devient alors aussi floue que l'appartenance à la Nouvelle École de Paris avec laquelle elle interfère.

La collection comprend des œuvres de Geneviève Asse, de Georges Baselitz, les ouvrages puissants de César et de Rebeyrolle. Les réalisations d'Agnès Thurnauer (dont le dépôt des quatre diptyques Grandes Prédelles du Musée national d'art moderne à Paris) qui arpente le langage et l'histoire de la peinture, ferment la boucle du circuit du musée comme un hommage rendu à l'histoire de l'art.



Maria Elena Vieira da Silva, Le théâtre de Gérard Philippe, 1975, Huile sur toile



Jacqueline de La Baume, Guernica (d'après l'œuvre de 1937 de Pablo Picasso), 1976, tapisserie en basse-lisse, Musée Unterlinden, Colmar

Guernica

Le Musée Unterlinden expose la tapisserie de Guernica réalisée par Jacqueline de La Baume-Dürnbach d'après l'œuvre de Picasso. Picasso suggère au collectionneur Nelson A. Rockefeller, de passer commande à Jacqueline de La Baume-Dürnbach d'une tapisserie à partir de son chef d'œuvre Guernica, dont il autorisera trois exemplaires.

En 1955, à l'occasion de la présentation de la toile originale de Guernica au Musée des Arts Décoratifs à Paris, Jacqueline de La Baume-Dürnbach réalise le carton de sa future tapisserie face à l'œuvre. Celle-ci est présentée au musée Picasso à Antibes et sera acquise par Nelson A. Rockefeller. Ce premier exemplaire de la tapisserie Guernica est déposé à l'ONU à New York, où il est exposé dans la salle du Conseil de sécurité depuis 1985.

Réalisée durant l'année 1976, la deuxième version de Guernica est présentée avec des productions de l'atelier de La Baume-Dürnbach au Balcon des Arts à Paris. Le Musée Unterlinden reprend l'exposition en 1978 sous le titre Tapisseries - Reflets de la peinture moderne et décide de l'acquisition de cette pièce magistrale. Exposée au rez-de-chaussée de l'ancien couvent, elle est entourée d'autres tableaux de Picasso, des panneaux reproduisant les photographies de Dora Maar montrant

Picasso peignant Guernica et illustrée du poème de Paul Éluard, La Victoire de Guernica (1938). La tapisserie est ensuite accrochée dans les salles d'art moderne au sous-sol du Musée Unterlinden jusqu'à la fin des années 1980. Mise en réserve pour des raisons de conservation, elle n'apparaît plus que lors d'expositions temporaires. Elle est désormais présentée dans des conditions de conservation optimales et de manière permanente dans le nouveau bâtiment du musée. La troisième tapisserie réalisée en 1983 est acquise en 1996 par le Musée d'art moderne de Gunma à Takasi au Japon. Les trois exemplaires de Guernica ont été réalisés en onze nuances de laine. À la demande de Picasso, les deuxième et troisième exemplaires ont une bordure de couleur.

Guernica de Picasso en 1937

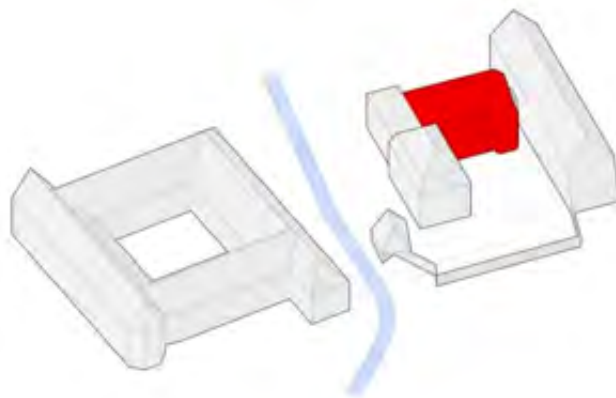
Réalisée à Paris pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de 1937, cette œuvre est une dénonciation engagée du bombardement de la ville de Guernica, ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par des troupes allemandes nazies et fascistes italiennes (26 avril 1937).

Elle fut exposée dans de nombreux pays entre 1937 et 1939 et a joué un rôle important dans la propagande suscitée par ce bombardement et par la guerre d'Espagne. Sa renommée internationale et sa portée politique ont fait de Guernica un symbole de la dénonciation de la violence franquiste et fasciste, avant de se convertir en symbole de l'horreur de la guerre en général. Conservée pendant toute la dictature franquiste aux États-Unis, à la demande de Picasso, l'œuvre Guernica a été transférée en 1981 en Espagne, où elle est aujourd'hui conservée au Musée Reina Sofía à Madrid.

La Piscine

L'espace de la piscine retrouve sa splendeur du début du 20^e siècle pour devenir un espace événementiel dédié aux manifestations du Musée Unterlinden (expositions, concerts, conférences...). Ce remarquable espace est aussi disponible pour des réceptions privées. L'ensemble de la piscine est accessible depuis la salle d'exposition temporaire et par le café.

La Piscine



Vues de la salle événementielle, la Piscine
© Herzog & de Meuron Photo : Peter Mikolas

Informations pratiques

Tarifs

13 €
11 € tarif groupe (15 personnes), seniors, carte Cézam
8 € tarif 12/18 ans et étudiants - de 30 ans
Entrée Solidarité : 5 €
Gratuit: - de 12 ans, membres de la société Schongauer, abonnés du musée, porteurs du Museum-Pass-Musées
Gratuité pour les moins de 18 ans, les vendredis, samedis et dimanches durant l'exposition «Fabienne Verdier - Le chant des étoiles»

Horaires

Lundi, mercredi, jeudi – dimanche	9-18h
Mardi	fermé
1/01, 1/05, 1/11, 25/12	fermé

Gestionnaire du musée

Société Schongauer
Place Unterlinden
F-68000 Colmar
www.musee-unterlinden.com

Président
Thierry Cahn

Contact presse

Marie-Hélène Siberlin
Responsable de la communication
Tél. + 33 (0)3 89 20 22 74
mhsiberlin@musee-unterlinden.com

Musée Unterlinden
Place Unterlinden – 68000 Colmar
Tél. +33 (0)3 89 20 15 50
info@musee-unterlinden.com
www.musee-unterlinden.com

Accès transport

Pour se rendre à Colmar, trains régionaux de Bâle ou Strasbourg toutes les 30 min.
De la gare au musée, à pied : 15 min de marche
Bus de la gare au musée : lignes 1, 3, 4, 5, 7, 8 ; descendre à l'arrêt Théâtre
Accès en voiture : Suivre centre-ville Parkings Mairie, Lacarre, Scheurer-Kestner
Aéroports : Euroairport Bâle-Mulhouse-Freiburg / Strasbourg

Musée Unterlinden

Camille Broucke
Directrice
Conservatrice en chef du patrimoine
Chargée des collections d'art ancien

Raphaël Mariani
Directeur scientifique adjoint Conservateur du patrimoine

Magali Haas
Documentaliste scientifique - Chargée de la collection d'arts graphiques

Françoise Schmitt
Administrateur

Suéva Lenôtre
Attachée de conservation
Responsable du service des publics

Les publications du Musée Unterlinden

Le Musée Unterlinden

Guide des collections

(255 pages) : 25 €

Le Retable d'Issenheim

Le chef d'œuvre du Musée Unterlinden

(128 pages) : 25 €

La collection d'art moderne

Le Musée Unterlinden de Aleschinsky à Zack

(224 pages) : 25 €

Pour le jeune public

Le Retable d'Issenheim :

histoire d'un tableau magique

(40 pages) : 12€

Partenaires et Mécènes



**Société
Schongauer**

Crédit Mutuel Centre Est
Europe
Timken Foundation
Monsieur Dietschweiler
Madame et Monsieur Scheide