

---

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**  
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris  
(Institut historique allemand)  
Band 14 (1986)

DOI: 10.11588/fr.1986.0.52592

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

JACQUES BAUDOIN

## DESTINÉES ITINÉRANTES DES GRANDS IMAGIERS DE LA FIN DU MOYEN ÂGE

Un ouvrage récent, consacré à la statuaire de la fin du Moyen Age, nous a permis de mettre en évidence le rôle de quelques grands artistes, spécialisés dans la production d'images sculptées, et dénommés, suivant l'usage de leur temps, tailleurs d'images ou imagiers<sup>1</sup>. Cet ouvrage se présente comme l'élargissement, à l'échelle européenne, d'une thèse antérieure, relative à l'action de quelques imagiers plus spécialement français<sup>2</sup>.

La fonction d'imagier, qu'il faut se garder de confondre avec celle du peintre, doreur ou enlumineur, résulte d'une longue évolution<sup>3</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les bâtisseurs des cathédrales se partagent entre deux corps de métiers: des maîtres d'œuvre, qui cumulent les fonctions d'architecte et de sculpteur, et des tailleurs de pierre, dont le rôle effacé se réduit à celui d'exécutants. Les maîtres d'œuvre se recrutent parmi les tailleurs de pierre les plus qualifiés, et leurs déplacements lointains sont justifiés, en priorité, par leur promotion et leur réputation.

Quelques exemples illustres permettront d'évoquer l'importance et les circonstances de ce grand mouvement. Etienne de Bonneuil était un simple *latomus* ou tailleur de pierre de Notre-Dame de Paris, qui obtint, de Philippe le Bel, en 1287, l'autorisation de s'embarquer pour la Suède, afin d'y construire la cathédrale d'Upsal<sup>4</sup>. Matthieu d'Arras travaillait en Avignon, lorsqu'il fut mandé en Bohême pour bâtir la cathédrale de Prague (1344)<sup>5</sup>. Jean Langlois, *magister fabricae* de Saint-Urbain de Troyes (1262-1266), partit pour la Croisade et aurait fini ses jours à Chypre, où on lui attribue la conception de la cathédrale de Famagouste (1300-1311)<sup>6</sup>. Mais le plus célèbre et le plus curieux des maîtres d'œuvre gothiques est sans doute Villard de Honnecourt. Auteur de la collégiale de Saint-Quentin, consacrée en 1257, cet artiste chemina jusqu'en Hongrie, et ses années de voyage (1235-1250) lui permirent de rassembler une importante documentation qu'il consigna dans un précieux album,

1 Jacques BAUDOIN, *La sculpture flamboyante: I. Les grands imagiers d'Occident*, Ed. Créer, Nonette (F 63340), 1983, 264 p. (Prix Strasbourg).

2 J. BAUDOIN, *De Jacques Morel à Michel Colombe, Rôle des derniers imagiers gothiques dans la diffusion et l'évolution de la sculpture dite bourguignonne*, Dijon 1979, 408 p.

3 Les Allemands utilisent les vocables de «Bildhauer» et de «Bildschnitzer», afin de distinguer les imagiers concernés par le travail, soit de la pierre, soit du bois. Quant aux Espagnols, ils continuent d'employer le mot «imagineria», correspondant à la statuaire qui est ainsi opposée à la sculpture ou «escultura».

4 Carl R. AF UGGLAS, *Notes sur Etienne de Bonneuil*, dans: *Revue de l'art chrétien* 63 (1913) p. 217-229.

5 Stanislas LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française*, Paris 1898, t. I, p. 18.

6 Le jugement porté sur la qualité de Jean Langlois a beaucoup varié depuis le début du siècle. Le personnage est aujourd'hui rétabli dans son ancienne dignité de maître d'œuvre. Cf. Francis SALET, *Jean Langlois, architecte ou comptable?*, dans: *Congrès archéologique de France* 113 (Troyes 1955) p. 118-122.



premier traité d'architecture et de »portraiture«, attestant la dualité de ses compétences<sup>7</sup>.

C'est grâce à de tels maîtres que l'art gothique français a rayonné à travers l'Occident, ainsi que le prouve un texte allemand de 1263, relatif à la construction de la collégiale de Wimpfen im Tal: on y apprend que l'œuvre fut confiée à un architecte nouvellement arrivé de Paris et il est stipulé que l'édifice doit être bâti *opere francigeno*<sup>8</sup>.

Une profonde mutation se produit à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. L'irruption de la Peste noire, qui sème la mort et la désolation en Occident de 1347 à 1351, suspend brutalement les chantiers des cathédrales; la France est particulièrement sensible à ce bouleversement, puisque la misère y est aggravée par les premiers revers de la guerre de Cent Ans (Crécy 1346; Poitiers 1356)<sup>9</sup>.

Les cathédrales étaient l'œuvre de tout un peuple. Face à une chrétienté appauvrie, l'art de la fin du Moyen Age s'adresse, de plus en plus, à une clientèle de privilégiés, soucieux de leurs sépultures; c'est le temps des donateurs et des mécènes, des palais et des chapelles funéraires. Ce changement d'objectif de l'art médiéval a des effets considérables. Par les complications du décor, qui sont le reflet d'une mentalité tourmentée, un style nouveau se crée, que l'on a pu qualifier de flamboyant. D'un autre côté, le réalisme se développe dans la statuaire, qui envahit l'intérieur des églises, sous forme de tombeaux, ou de retables consacrés au culte des saints. Ainsi, la sculpture devient-elle de plus en plus indépendante de l'architecture: elle est alors confiée à des imagiers, spécialisés dans la confection de pierres tombales ou de statues, et qui acquièrent une renommée semblable à celle des maîtres d'œuvre de la période antérieure.

Sans doute, cette évolution a-t-elle été progressive. Un siècle avant Charles V, saint Louis avait fait sculpter les premiers tombeaux de Saint-Denis. Mais il s'agit d'effigies commémoratives, purement conventionnelles et sorties de l'atelier d'un maître d'œuvre. La fin du Moyen Age, qui s'étend de 1360 à 1530, correspond ainsi au grand moment des imagiers – le nom de sculpteur étant lié à l'introduction de l'italianisme. Telle est l'originalité profonde de cette période de l'art, particulièrement raffinée et émouvante, connue souvent sous le nom de gothique tardif (Spätgotik), mais qui mérite d'être nettement distinguée de la conception antérieure de l'art gothique, plus austère et plus conventionnelle (Früh- und Hochgotik).

Le résultat de notre investigation nous a conduit à distinguer deux catégories d'imagiers: des imagiers sédentaires, responsables du maintien des traditions régionales, et des imagiers itinérants, propagateurs, à travers l'Occident, des modes nouvelles<sup>10</sup>. Laissant délibérément de côté les imagiers sédentaires, dont certains ont connu une grande célébrité, comme Adam Kraft à Nuremberg (1492–1509) ou Tilman

7 Sur l'activité de Villard de Honnecourt, cf. LAMI (voir n. 5) p. 274. L'album de Villard de Honnecourt a été reproduit par H. R. HAHNLOSER, Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz 1972, 414 p. On peut trouver des extraits de cet album dans: LOUIS GILLET, La cathédrale vivante, Paris 1964, p. 109–174.

8 FELIX DE VERNEILH, La cathédrale de Cologne, dans: Annales archéologiques 9 (1849) p. 14.

9 Sur les effets de la Peste Noire, cf. BAUDOIN (voir n. 1) p. 15–18; cf. aussi FRANÇOIS CALI, L'ordre flamboyant, Paris 1967, p. 110–119.

10 BAUDOIN (voir n. 1) p. 104–106.



Riemenschneider à Wurzburg (1485–1531), notre propos est de montrer le rôle joué par les imagiers itinérants dans l'évolution et l'unité de la sculpture européenne à la fin du Moyen Age. Comme les maîtres d'œuvre de la période antérieure, dont ils ont recueilli une partie des attributions et du prestige, quelques grands imagiers de la fin du Moyen Age ont été amenés, selon les circonstances, à des déplacements spectaculaires. Selon leurs origines, ces imagiers peuvent se répartir en trois groupements principaux: Flamands, Allemands et Français.

### A – Les »Flamands«

Les provinces des Pays-Bas, Flandre, Hainaut, Brabant et Hollande, occupent une place exceptionnelle dans le rayonnement artistique de la fin du Moyen Age<sup>11</sup>. Ce rayonnement s'est exercé, en particulier, par l'intermédiaire des imagiers.

Leur origine est attestée assez souvent par des vocables non équivoques. Ainsi trouve-t-on, à Troyes, Hennequin de Bruxelles (1385), Hennequin de Tournay (1445), Jean le Boucher, de Malines (1463)<sup>12</sup>. Mais on signale aussi Vuillequin le Flamand, à Lyon en 1398<sup>13</sup>, Jean Prindale de Bruxelles, à Genève et Chambéry, de 1414 à 1424<sup>14</sup>, Pierre Brucy de Bruxelles, à Montpellier, de 1492 à 1498<sup>15</sup>, »Jehan Duboys dict de Mons«, à Toulouse en 1511<sup>16</sup>.

A Troyes, le fameux jubé de l'église de La Madeleine a été édifié de 1508 à 1517 par un certain Jean Gailde ou plutôt Gahilde, comme le révèle la signature de l'artiste, dont nous publions, par ailleurs, le fac-similé<sup>17</sup>. La forme Gahilde a une résonance flamande qui s'accorde parfaitement avec le style du monument: il faut donc rejeter sans réserve la forme »Gualdo« introduite par les érudits de la Renaissance pour faire croire à une origine italienne! L'atelier de Jean Gahilde comprenait d'ailleurs un compatriote bien connu à Troyes de 1494 à 1544: »Nicolas Halins, dit le Flamant«.

L'invasion des sculpteurs flamands est particulièrement sensible en Espagne, qui est alors, selon l'expression de Courajod, la »proie« de l'art flamand. A la porte des Lions de la cathédrale de Tolède, travaillent Juan Aleman (1452–1465) et Egas Cueman de Bruxelles (1463), tandis que les stalles flamboyantes des cathédrales d'Espagne sont souvent dues à des huchiers nordiques, comme Jean de Malines, à Léon (1467), ou Rodrigo Aleman, à Plasencia (1497) et Ciudad Rodrigo<sup>18</sup>.

11 Le cas de la Gueldre sera discuté ultérieurement (voir n. 46).

12 N. RONDOT, Les sculpteurs de Troyes au 14<sup>e</sup> et au 15<sup>e</sup> siècle, dans: Revue de l'art français 3 (1887) p. 65–87.

13 N. RONDOT, Jacques Morel, sculpteur lyonnais, dans: Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements 13 (1889) p. 622.

14 D. ROGGEN, Jan van Prindale, sculpteur bruxellois, dans: Genava 14 (1936) p. 100–106.

15 LAMI (voir n. 5) p. 98.

16 H. GRAILLOT, Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au 16<sup>e</sup> siècle, Toulouse 1914, p. 45.

17 J. BAUDOIN, La sculpture flamboyante: 2. Champagne-Lorraine, Nonette (F 63340), sous presse.

18 E. BERTAUX, La Renaissance en Espagne et en Portugal, dans: Histoire de l'Art d'André Michel IV – 2 (1911) p. 833. – Notons au passage que le vocable »Aleman« ne doit pas être pris au sens actuel, car la désignation des artistes est liée étroitement à la frontière entre le royaume de France et le Saint Empire. Il n'y a aucune incompatibilité à ce que des artistes »flamands« portent le nom d'»Aleman«. C'est ainsi que Jean Hey, le fameux Maître du triptyque de Moulins, est qualifié de *teutonicus*. Par contre, Jan van Eyck, le célèbre peintre de Bruges, est appelé *gallicus*, parce que la Flandre était



La vogue des huchiers flamands parvint même jusqu'au Portugal, grâce à Olivier de Gand et Jean d'Ypres, signalés à Coïmbre en 1498–1508<sup>19</sup>.

Parmi cette pléiade de migrants, nous accorderons une attention spéciale à cinq imagiers, flamands ou assimilés, dont le cheminement est notoire.

### 1 – André Beauneveu

Le Hainaut et le pays mosan ont possédé des écoles prospères de faiseurs de tombes, ou tombiers, formés à proximité des carrières de marbre noir de Tournai et de Dinant. André Beauneveu est sans doute le représentant le plus illustre de cette lignée. Il est l'exemple parfait de l'imagier insaisissable, tellement ses déplacements ont été fréquents<sup>20</sup>. Sa réputation internationale est même attestée par Froissart, qui a pu écrire en 1393: *Car dessus ce Maître Andrieu, dont je parolle, n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges feust demeuré en France ou en Haynnau dont il estoit de nacion et ou royaume d'Angleterre* (Chroniques – Livre IV).

Natif du Hainaut et peut-être de Valenciennes, où il est mentionné à partir de 1361, Beauneveu connaît une ascension rapide, puisque le roi Charles V le fait appeler à Paris en 1364, l'année même de son avènement<sup>21</sup>. Beauneveu est alors chargé de faire trois tombeaux pour Saint-Denis: celui du roi régnant, celui de son père Jean le Bon, qui venait de mourir en captivité à Londres, et celui de ses grands-parents, Philippe VI de Valois et Jeanne de Bourgogne. La commande, d'un coût de 4700 francs or, est l'une de plus importantes de l'époque. Les trois tombeaux étaient achevés en 1366. La statue de Jeanne de Bourgogne a été détruite en 1793, mais les trois gisants royaux sont conservés et ils comptent parmi les splendeurs de la vénérable nécropole de Saint-Denis<sup>22</sup>. La statue de Charles V, qui est seule de la main du maître, est le premier exemple de portrait, pris sur le vif, comme on le ferait pour

officiellement de mouvance française. La frontière définie par le Rhône, la Saône, la Meuse et l'Escaut a eu, pendant des siècles, une grande valeur symbolique. A Lyon, les rôles des tailles du XV<sup>e</sup> siècle situent les lieux, par rapport à la Saône, en spécifiant: «côté Royaume» ou «côté Empire». Si Jeanne d'Arc a rempli la mission que l'on sait, c'est parce qu'elle est née sur la rive gauche de la Meuse; on commet un anachronisme en la qualifiant de lorraine: le fief de Vaucouleurs, détenu en 1428 par Robert de Baudricourt, ne deviendra lorrain qu'en 1571. Enfin, lorsqu'on franchit le Durgeon, à Chemilly, près de Vesoul, au point de son confluent avec la Saône, on voit sur le pont une grande statue de saint Jean Népomucène, le saint protecteur des ponts, si répandu en Allemagne; sur le socle figure le millésime 1752, accompagné de deux blasons qui indiquent un bornage de fiefs. La statue est l'une des plus anciennes du saint après sa canonisation (1729) et l'on sait que le culte de ce saint a été introduit en Lorraine par le roi de Pologne Stanislas, souverain dans cette province de 1738 à 1766. – Cf. P. PERDRIZET, *Le Calendrier de la Nation d'Allemagne de l'ancienne Université de Paris*, Paris 1937, p. 62–63. Les blasons de Chemilly sont fortement érodés, mais on y devine, du côté oriental, l'aigle bicéphale de l'empire germanique, emblème en usage de Sigismond de Luxembourg (1433–1437) à François II (1792–1806) et qui paraît perpétuer, au temps de Stanislas, le souvenir de l'antique frontière.

19 Theodor MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400–1500*, Londres 1966, p. 143.

20 Ces déplacements ont été récapitulés par: Pierre PRADEL, *Les tombeaux de Charles V*, dans: *Bulletin monumental* 109 (1951) p. 280 note 3.

21 La partie méridionale du Hainaut, à laquelle appartient Valenciennes, est devenue française en 1659.

22 Depuis 1966, l'antique abbatiale cumule les titres de basilique et de cathédrale.



une peinture. Le roi est encore jeune – il n'a que vingt-six ans en 1364 – mais ses traits sont reproduits avec une fermeté jusque-là inconnue. Il ne faudrait pas croire, cependant, que Beauneveu ait eu le monopole des commandes royales. A Paris, Beauneveu est en compétition avec un autre tombier, Jean de Liège, installé dans la capitale de 1361 à 1381, année de sa mort, et l'on a pu se demander si Jean de Liège n'aurait pas été le collaborateur de Beauneveu dans la commande de Saint-Denis et, notamment, l'auteur du gisant de Philippe VI<sup>23</sup>.

On ignore les raisons qui ont conduit Beauneveu à quitter Paris: c'est à ce moment-là que pourrait se situer son voyage en Angleterre, où il aurait été sollicité, peut-être, par sa compatriote, la reine Philippa de Hainaut. Toutefois, ce n'est pas Beauneveu, mais Jean de Liège, qui reçut le paiement du tombeau de la reine Philippa à Westminster, à la date du 20 janvier 1367<sup>24</sup>. Cependant, Beauneveu est bientôt revenu dans son pays d'origine, où il est cité à Valenciennes (1370–74), à Malines (1374–75), à Ypres (1377), à Cambrai (1378), à Valenciennes encore (1380), à Gand (1381) et à nouveau à Malines (1384). Durant cette période, sa plus importante commande lui est fournie par le comte de Flandre Louis de Mâle, désireux d'installer sa sépulture à Courtrai, dans la chapelle qui venait d'être bâtie, de 1370 à 1373, au sud de l'église Notre-Dame. Il reste de ce projet une magnifique statue de sainte Catherine, qui est considérée comme le deuxième chef-d'œuvre de Beauneveu. La sainte patronne de la chapelle comtale, expressément désignée comme une commande de Louis de Mâle, a été envoyée et mise en place à Courtrai en 1386 par le gouverneur du château de Lille<sup>25</sup>.

Après la mort de Louis de Mâle (1384), Beauneveu s'installe à Bourges, auprès de son troisième grand client, le duc de Berry. Il y demeurera de 1386 à 1397, date à laquelle son élève Jean de Cambrai lui succèdera dans la fonction officielle d'imagier du duc de Berry. Durant cette période, la marque de Beauneveu se reconnaît en plusieurs sculptures du Berry et de l'Auvergne, liées aux grandes entreprises du duc, à Bourges, Mehun et Nonette. On peut ainsi attribuer à Beauneveu plusieurs statues du musée de Bourges, sauvées de la destruction de la Sainte-Chapelle en 1757, et qui s'apparentent étroitement aux prophètes du Psautier peint par Beauneveu<sup>26</sup>. Il en va de même pour la statue de Notre-Dame-la-Blanche, à la cathédrale de Bourges, autre vestige de la Sainte-Chapelle, et pour une tête d'apôtre du musée du Louvre, venant de Mehun. Par ailleurs, le «Beau Dieu» de Nonette, ainsi que la Vierge et le Saint-Pierre d'Auzon, forment un ensemble infiniment précieux, résultant, sans doute, de la dispersion des œuvres d'art du château de Nonette, détruit par Richelieu en 1634<sup>27</sup>. La comparaison du visage du «Beau Dieu»

23 Gerhard SCHMIDT, Beiträge zu Stil und Œuvre des Jean de Liège, dans: Metropolitan Museum Journal 4 (1971) p. 92.

24 Pierre PRADEL, Les tombiers français en Angleterre au XIV<sup>e</sup> siècle, dans: Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France 3 (1954) p. 235–243.

25 François BARON, Les Fastes du Gothique, le siècle de Charles V, Sculptures, dans: Exposition Paris Grand-Palais (1981) p. 131–132. – En 1384, à la veille de sa mort, Louis de Mâle avait modifié son projet de Courtrai, décidant finalement de se faire enterrer à Lille, à Notre-Dame de la Treille. Cf. Georg TROESCHER, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Frankfurt am Main 1940.

26 BAUDOIN (voir n. 1) p. 118. Pour le Psautier, cf. R. de LASTEYRIE, Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin, dans: Monuments Piot 3 (1896) p. 71 à 119.

27 BAUDOIN, *ibid.* p. 122–125.



de Nonette avec celui de la Sainte Catherine de Courtrai montre une identité de facture hautement révélatrice de l'intervention de Beauneveu.

Enfin, l'influence de Beauneveu est encore sensible dans plusieurs Vierges du centre de la France: Vierge de La Cour-Dieu, au musée d'Orléans, Vierge de Monceaux-le-Comte, en Nivernais, et Vierge inédite de Saint-Pourçain, en Bourbonnais. Toutes ces œuvres sont taillées, comme la statuaire de Nonette et d'Auzon, dans des calcaires à grain fin, très recherchés par les tombiers, qui les désignaient du nom d'albâtre. Ainsi André Beauneveu nous apparaît-il comme l'introducteur, dans le centre de la France, du style courtois qui se manifeste en Occident à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Son cheminement a été résumé par l'itinéraire Valenciennes-Paris-Bourges (carte 1).

## 2 – *Claus Sluter*

La personnalité de Claus Sluter est de celles qui dominent l'art du Moyen Age<sup>28</sup>. Il s'agit, en effet, d'un artiste hors du temps, dont la réputation se justifie par la fougue des attitudes et le réalisme des expressions. Son action a été déterminante dans la vigueur de la sculpture bourguignonne et son rayonnement s'est exercé très largement dans les provinces voisines. Son nom apparaît pour la première fois sur une liste de maçons et tailleurs de pierre de Bruxelles vers 1380: »Claes de Slutere van Herlam«. En 1404, dans le contrat passé avec l'abbé de Saint-Etienne de Dijon, lieu de sa retraite, il est appelé »Claus Sluter, de Orlandes«. On peut donc le tenir pour un Hollandais de Herlam, c'est-à-dire Haarlem.

L'artiste arrive à Dijon en 1385 et prend la direction de l'atelier ducal, de 1389 à sa mort, en janvier 1406. Durant cette période de 17 ans, il va produire onze statues monumentales, parfaitement documentées et conservées – ce qui est tout à fait exceptionnel dans l'art du Moyen Age. Ces statues appartiennent à deux entreprises principales: le portail et le calvaire de la Chartreuse de Champmol, à Dijon. Au portail, les donateurs agenouillés, Philippe le Hardi et Marguerite de Flandre, sont présentés à la Vierge par saint Jean-Baptiste et sainte Catherine (1391-1393). Le calvaire, élevé de 1395 à 1405, au-dessus d'un puits – suivant le thème de la fontaine de Vie – se réduit, de nos jours, à une pile hexagonale, ornée de six prophètes, parmi lesquels la célèbre figure de Moïse (1402) peut être considérée comme une anticipation du chef-d'œuvre de Michel-Ange (1513). A côté de ces deux entreprises majeures, Sluter avait encore conçu le projet du tombeau de Philippe le Hardi, qui inaugure la figuration d'un cortège de 41 pleurants, évoquant le cortège funèbre qui accompagna la dépouille du duc, depuis Halle, en Brabant, où il était mort le 27 avril 1404, jusqu'à Dijon<sup>29</sup>.

Le contrat fut passé le 11 juillet de la même année, mais c'est au neveu Claux de

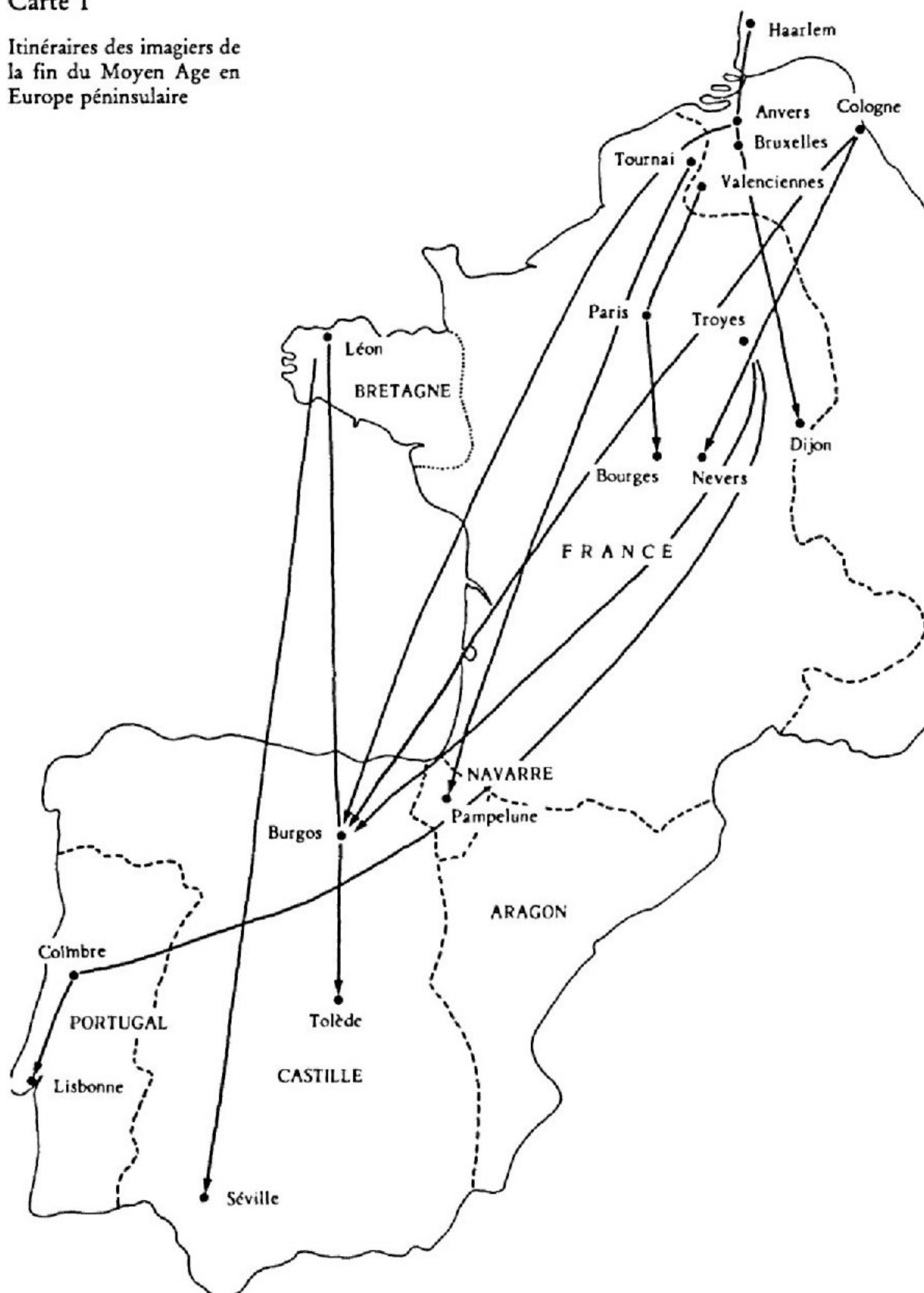
28 Henri FOCILLON, *Art d'Occident*, Paris 1955, p. 293; MÜLLER (voir n. 19) p. 7-12; BAUDOIN, *ibid.* p. 160-163. Le grand sculpteur a inspiré plusieurs monographies: A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1905; G. TROESCHER, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts*, Freiburg im B. 1932; A. LIEBREICH, *Recherches sur Claus Sluter*, Bruxelles 1936; H. DAVID, *Claus Sluter*, Paris 1951.

29 Pierre QUARRÉ, *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne*, Catalogue de l'exposition de Dijon 1971, p. 8.



## Carte 1

Itinéraires des imagiers de  
la fin du Moyen Age en  
Europe péninsulaire





Werve que revint la majeure partie de l'exécution. Ainsi, les déplacements de Claus Sluter, de Haarlem à Bruxelles et Dijon (carte 1), sont à l'image des échanges naturels entre les provinces du Grand Duché d'Occident, dont ils rappellent l'unité territoriale<sup>30</sup>.

### 3 – Janin Lomme

La cathédrale de Pampelune abrite le tombeau du roi Charles III de Navarre († 1426) et de la reine Leonor († 1416). Ce tombeau, qui est entouré d'une série de 28 pleurants, suivant le modèle dijonnais, a été exécuté de 1413 à 1420 par Janin Lomme<sup>31</sup>.

L'artiste apparaît pour la première fois dans les Comptes de Navarre en 1411, sous la forme: »Johan le home de tournay taillador de imaginues« et nous apprenons ainsi qu'il était originaire de Tournai. Après avoir dirigé plusieurs chantiers royaux de 1413 à 1424, Janin Lomme devint maître d'œuvre de la cathédrale de Pampelune et conserva cette charge jusqu'à sa mort, en janvier 1449. Les pleurants de Pampelune sont visiblement inspirés de ceux de Dijon; toutefois, les figurines ne sont pas disposées en cortège sous une galerie, mais logées sous une arcature, en position frontale, selon la tradition tournaisienne, »vouées à la raideur ou à un certain graphisme«<sup>32</sup>.

À défaut de documents révélant les étapes de la migration de Janin Lomme, de Tournai à Pampelune, on peut se hasarder à formuler quelques hypothèses. Avant le désastre d'Azincourt (1415), les malheurs de la France restaient supportables et Paris avait conservé son rôle attractif sur les artistes et les têtes couronnées. Charles le Noble était né à Mantes en 1361 et, s'il avait finalement renoncé à son comté d'Evreux en 1404 pour se retirer dans son royaume de Navarre, il avait encore séjourné à Paris de 1408 à 1411 et c'est à cette occasion qu'il a pu faire la connaissance de Janin Lomme<sup>33</sup>.

Cependant, il n'est pas sans intérêt de souligner que le tombeau qui offre le plus de similitude avec celui de Pampelune se voit à Josselin, en Bretagne, dans la basilique Notre-Dame-du-Roncier: c'est le tombeau du connétable Olivier de Clisson († 1407) et de son épouse<sup>34</sup>. Or, le connétable de Clisson était doublement apparenté à la famille des Rohan, dont Josselin était la capitale, et le vicomte Jean I de Rohan (mort également en 1407) avait épousé Jeanne de Navarre, la propre sœur de Charles le

30 L'itinéraire Haarlem–Bruxelles–Dijon, figuré sur la carte 1, est celui qui résulte des documents. On ne saurait y voir une contradiction avec l'éventualité d'un séjour de Sluter à Paris. Cf. A. ERLANDE-BRANDENBURG, Aspects du mécénat de Charles V, La sculpture décorative, dans: Bulletin monumental 130 (1972) p. 343–345.

31 J. M. JIMENO JURIO, Sepulcro del Rey Noble, Pamplona 1971. Cette datation est une rectification de celle établie par E. BERTAUX, Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre, dans: Gazette des Beaux-Arts 40 (1908–II) p. 89–112.

32 Pierre QUARRÉ, Les pleurants dans l'art du Moyen Age en Europe, dans Catalogue de l'exposition de Dijon 1971, p. 17.

33 Outre le roi de Navarre, on pouvait rencontrer à Paris, au début du XV<sup>e</sup> siècle, le »roi de Majorque« (le titre était détenu depuis 1344 par le roi d'Aragon), l' »empereur de Rome« (Venceslas IV de Luxembourg) et l'empereur de Constantinople (Manuel Paléologue). Cf. BERTAUX (voir n. 31) p. 102.

34 René COUFFON, Le cénotaphe du connétable de Clisson à Josselin, dans: Bulletin Monumental 125 (1967) p. 167–175.



Noble. Il existait donc des liens historiques entre les familles de Navarre et de Rohan. Malgré leur mutilation, les pleurants de Josselin, placés frontalement sous une arcature, sont bien caractéristiques de la manière tournaisienne, tandis que le gisant de l'épouse du connétable, seul authentique, rappelle beaucoup celui de la reine Léonor. Il ne serait donc pas impossible que Josselin ait été une étape dans le cheminement de Janin Lomme. Les documents, en tout cas, ne s'opposent pas à cette hypothèse. Tout ce que nous savons, en effet, c'est que le maître d'œuvre du château de Josselin, au début du XV<sup>e</sup> siècle, à la fois architecte et sculpteur, se nommait: »Jean le maçon«, en correspondance possible avec Janin, diminutif de Jean.

#### 4 – Nicolas de Leyde

Compatriote de Claus Sluter, Nicolas de Leyde, occupe une place comparable dans l'histoire de l'art. Son arrivée, vers 1460, en Haute-Rhénanie, est un événement aussi manifeste que celle de Sluter, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à Dijon<sup>35</sup>. Brusquement, un style nouveau se constitue, caractérisé par une accentuation du réalisme et une profusion de plis cassés: c'est le style anguleux, qui s'exprime ici avec une exubérance toute baroque.

Nicolas de Leyde a été un grand voyageur: ses déplacements sont à la mesure de sa réputation et ses œuvres sont très dispersées. Curieusement, ce très grand artiste n'est documenté que durant les onze dernières années de sa vie, de 1462 à 1473. Sa signature apparaît, sous des formes variées, sur trois monuments datés:

- »Nicola Gerardi de Leyd«, sur le tombeau de l'archevêque Jacob von Sierck, à Trèves (1462);
- »N. v. L.«, sur l'épithaphe du chanoine de Busnang, à la cathédrale de Strasbourg (1464);
- »Niclaus von Leyen«, sur le Crucifix de Baden-Baden (1467).

Cette dernière orthographe a conduit initialement à rechercher l'origine de l'artiste sur les bords de la Moselle et notamment dans la région de Trèves, où se situe sa première œuvre connue<sup>36</sup>. Pourtant, dans le contrat du portail de la Chancellerie, à Strasbourg (14 juin 1464), d'où provient l'admirable autoportrait du Musée de l'Œuvre Notre-Dame, l'artiste se nomme: »Claes Gerhaert soen«, c'est-à-dire »Nicolas fils de Gerhaert«, à la manière hollandaise, que l'on reconnaît dans la forme génitive de Trèves: »Nicola Gerardi«. Il est clair que Gerhaert n'est que le prénom du père et que la forme »Leid« ou »Leiden« des actes strasbourgeois correspond à la ville hollandaise de Leyde. Le séjour de Nicolas de Leyde à Strasbourg est attesté de 1463 à 1467. C'est à cette période que se rattachent le plus grand nombre d'œuvres connues: l'épithaphe du chanoine de Busnang (1464), le portail de la Chancellerie (1464), le Crucifix de Baden-Baden (1467). Il faut encore y ajouter la très belle Vierge

35 O. WERTHEIMER, *Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929; L. FISCHER, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944; H. HAUG, *L'art en Alsace*, Grenoble 1962; R. RECHT, *Études sur Nicolas de Leyde et la sculpture rhénane*, dans: *Revue de l'art* 9 (1970) p. 15-26 et 13 (1971) p. 25-31.

36 THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon* 25 (1931) p. 153.



du musée de Hambourg, acquise à Francfort en 1950<sup>37</sup>, ainsi que le Saint Christophe de Baden-Baden<sup>38</sup>. Cependant, l'artiste reçut, au même moment, des commandes plus lointaines, comme celle du retable de bois de la cathédrale de Constance, consacré en 1466 et détruit en 1530 par les iconoclastes zwingliens. Ce retable, dont le dernier paiement avait été adressé, le 17 avril 1467, à »meister Niclaus von leyden der bildesnyder«, était dédié à la Vierge de Miséricorde, dont le thème est spécialement répandu en Souabe. Sans doute Nicolas de Leyde avait-il collaboré aussi au fameux retable de bois de Nördlingen, dont les volets peints, déposés au musée de cette ville, sont datés de 1462<sup>39</sup>.

Pourtant, la spécialité première de Nicolas de Leyde reste le travail de la pierre: il façonne le grès avec une telle dextérité et il a un tel souci du détail dans le traitement des surfaces, qu'il peut se permettre de renoncer à la couleur, suivant une pratique exceptionnelle au Moyen Age, qui annonce l'art de la Renaissance. Sa réputation de tombier ne manqua pas de parvenir jusqu'à l'empereur Frédéric III, qui exprima le désir de lui confier l'exécution de sa sépulture. Le conseil de la ville de Strasbourg reçut une première demande à ce sujet le 2 décembre 1463. Néanmoins, Nicolas de Leyde ne se décida à quitter l'Alsace que sur les instances renouvelées de l'empereur (lettre de 5 juin 1467). Il se rendit alors à Passau, à proximité des carrières de marbre rouge de Salzbourg, où il dut entreprendre le tombeau de Frédéric III, puisque, le 2 juin 1469, il reçut de l'empereur un acompte de 200 florins pour le travail déjà accompli.

En 1472, l'artiste est cité à Wiener Neustadt, où il mourra l'année suivante, laissant inachevé le mausolée qui sera transporté un peu plus tard dans la cathédrale de Vienne. L'épithaphe du sculpteur, longtemps conservée à Wiener Neustadt, le nommait »Nicolas Lerch«, ce dernier nom pouvant correspondre au patronyme<sup>40</sup>.

L'autoportrait de Strasbourg, exécuté en 1464, nous met en présence d'un homme d'âge mûr et dont la naissance peut se situer vers 1420-1430. Mais alors se pose une question: quelle a été son activité de jeunesse, autour des années 50?

Il se trouve que Nicolas de Leyde est à l'origine d'une extraordinaire novation: les bustes accoudés, offerts par l'épithaphe du chanoine de Busnang et le portail de la Chancellerie. Or, ce thème, qu'il faut se garder de confondre avec celui de portraits en buste, inauguré à la cathédrale de Prague par Peter Parler vers 1380, fait son apparition sur la façade du Palais Jacques Cœur à Bourges vers 1450 et il est certain que la formule a connu un énorme succès, de Strasbourg à Vienne, postérieurement au passage de Nicolas de Leyde<sup>41</sup>. L'invention de Bourges est tellement remarquable et isolée dans le centre de la France, que l'on ne saurait y voir seulement la source d'inspiration de Nicolas de Leyde. D'autre part, l'étude des visages de Jacques Cœur et de sa femme Macée de Léodepart montre que nous sommes en présence d'un style

37 J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Madonnen Niklaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge, dans: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung* 3 (1958) p. 52-102.

38 BAUDOIN (voir n. 1) p. 224-225.

39 A. SCHÄDLER, Studien zu Nicolaus Gerhaert von Leiden, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974) p. 46-82.

40 THIEME-BECKER (voir n. 36).

41 Le rôle de Nicolas de Leyde dans le développement de la formule des bustes accoudés a été souligné par Roland Recht, qui écrit: »Que l'artiste se soit rendu à Bourges ou non, c'est du palais de Jacques Cœur (environ 1450) que provient ce thème«. Cf. RECHT (voir n. 35) 13 (1971) p. 30.



totale­ment étranger au Berry, dans lequel la forte ossature du visage et le détail de la lèvre inférieure proéminente sont en accord avec la manière du sculpteur hollandais. Il se pourrait donc que les bustes de Bourges soient tout simplement le fruit de l'activité de jeunesse de Nicolas de Leyde, dont la venue à Bourges, la capitale de Charles VII, serait alors contemporaine de celle du Flamand Paul Mosselmann, signalé dans cette cité en 1453. Ainsi se justifie la surprenante pérégrination figurée sur la carte 2 (p. 157), de Leyde à Wiener Neustadt.

### 5 – Gil de Siloe

Imagier le plus génial du gothique tardif espagnol, Gil de Siloe est signalé pour la première fois à Burgos en 1486<sup>42</sup>. Il fournit alors à la reine Isabelle de Castille les dessins des deux tombeaux de la Chartreuse de Miraflores: celui de ses parents, Jean II (†1454) et Isabelle de Portugal, ainsi que celui de son frère, l'infant Alonso (†1468). Les gisants royaux sont placés sur un mausolée central en forme d'étoile à huit branches, d'une richesse inouïe, tandis que l'infant est figuré agenouillé dans un enfeu mural: c'est le premier exemple de priant sur un tombeau d'Espagne. Le travail a été exécuté en quatre ans, de 1489 à 1493, pour un coût total de 602 259 maravedis, ce qui correspond à 9 000 francs de l'époque<sup>43</sup>. Gil de Siloe a porté à son sommet une tendance chère à l'art ibérique de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, qui consiste à ciseler les surfaces à la façon de l'orfèvrerie<sup>44</sup>.

A côté de son activité de tombier, Gil de Siloe était aussi réputé pour ses retables de bois, qu'il exécutait souvent en association avec un certain »Diego de la Cruz, pintor«. On lui doit ainsi deux retables de la cathédrale de Burgos, le retable de l'Arbre de Jessé (1486–1492), dans la chapelle Sainte-Anne, et le retable de Sainte-Anne (1489), dans la chapelle du Connétable, ainsi que le grand retable de la Chartreuse de Miraflores (1496–1499).

On a longuement discuté sur son origine. Observant que Siloe est le nom d'une fontaine biblique, on a tenté d'y voir le surnom d'un juif<sup>45</sup>. Mais on admet plus généralement que Gil de Siloe venait d'Anvers, à condition de l'identifier avec un certain Gil de Enberres (= Amberes = Anvers) »gran entallador e ymaginador«, qui intervint en 1501 dans l'expertise d'un retable de Valladolid, réalisé par Simon de Cologne. Cette identification mérite attention, puisqu'on sait, par un témoignage de 1769, que le retable détruit de San Gregorio de Valladolid avait été exécuté en 1488–89 par »los Maestros Diego de la Cruz y el Maestre Guilles Escultores vezinos (pour vecinos = voisins) de la Ciudad de Burgos«. Ainsi trouvait-on, à Valladolid, une association de deux artistes, conforme à celle qui est attestée pour le retable de Miraflores, exécuté, de 1496 à 1499, par Maître Gil et Diego de la Cruz. L'origine de

42 H. E. WETHEY, *Gil de Siloe and his school*, Cambridge (Massachusetts) 1936, 152 p.

43 Le maravedis est une ancienne monnaie espagnole valant un centime et demi.

44 En dehors de l'Espagne, la vogue des riches étoffes ciselées s'exprime, au même moment, sur le Sépulcre de Solesmes, non loin du Val de Loire. Ce Sépulcre a été exécuté en 1496 par le sculpteur Lerambert. Cf. Chanoine TONNELIER, *Les broderies à alphabet et la Mise au tombeau de Solesmes*, dans: *Bulletin monumental* 120 (1962) p. 317–338 et 121 (1963) p. 21–40. La technique de Lerambert, en très faible relief, est sans rapport avec les treillis ajourés de Gil de Siloe, qui sont une prouesse dans le traitement des surfaces.

45 BERTAUX (voir n. 18) p. 845.



Gil de Siloe, révélée par le pseudonyme Gil de Enberres, ne paraît donc pas devoir être mise en doute.

Pourtant, le style de Gil de Siloe ne montre pas d'affinité flagrante avec les traditions des ateliers brabançons qui ont fait la célébrité d'Anvers; et Wethey de conclure avec prudence: «Nous n'avons pas de preuve que Gil de Siloe était flamand». La localisation de Siloe reste peut-être la clef de l'énigme. Remarquons, en première approximation, que le suffixe loh ou lohe (= flamboyant) intervient très souvent dans la toponymie allemande, depuis les confins de la Souabe (Hohenlohe) jusqu'à la Westphalie (Eslohe) et au Holstein (Oldesloe).

Pour sa part, Wethey s'est attaché à montrer les affinités de l'art de Gil de Siloe avec l'école de Clèves-Gueldre<sup>46</sup>. Bien avant cet auteur, déjà, le caractère très particulier de la Sainte Anne de Burgos, portant, dans ses bras, la Vierge et l'Enfant, avait permis d'évoquer une affinité germanique<sup>47</sup>.

A ces observations diverses, il est possible d'en ajouter une nouvelle, allant dans le même sens. L'enfeu de l'infant Alonso est bordé intérieurement d'une dentelle de pierre, faite de rinceaux de feuillage, où s'agrippent des enfants nus. Cette exubérance végétale rappelle étonnamment le style de Heinrich Douvermann, dans le retable des Sept Douleurs de Kalkar (1518-1522) et notamment au niveau de la prédelle de ce retable, consacrée à l'Arbre de Jessé<sup>48</sup>.

Si donc Gil de Siloe est effectivement venu d'Anvers à Burgos (carte 2), il y a de bonnes raisons de croire qu'il ait été issu antérieurement de cette pépinière d'artistes qu'a été l'école de Clèves-Gueldre. Du même coup, la personnalité complexe de Gil de Siloe nous apparaît-elle comme un élément de transition entre les Flamands et les Allemands.

## B – Les «Allemands»

A l'instar des «Flamands», beaucoup d'imagiers allemands sont allés travailler loin de leur pays natal. Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, une famille d'origine colonaise, la famille des Parler, tient une place importante dans ce grand mouvement<sup>49</sup>. C'est surtout l'Espagne qui est réputée pour ses imagiers allemands. Parmi les plus connus, on peut citer Hans de Schwäbisch Gmünd, présent à Saragosse en 1467, ou encore Michael Luch, alias Lognere, «alamannus ymaginarius», installé à Barcelone de 1483 à 1490<sup>50</sup>. En France, les artistes allemands sont généralement anonymes, à l'exception de peintres comme le fameux Jean Malouel (= Jan Maelwael), employé à Dijon de 1397

46 Le duché de Gueldre se composait, à la fin du Moyen Age, de deux territoires distincts, séparés par le duché de Clèves: la Basse-Gueldre, rattachée aux Pays-Bas en 1579, et la Haute-Gueldre, restée en partie allemande.

47 BERTAUX (voir n. 18) p. 846. La Sainte Anne de Burgos porte dans ses bras la Vierge et l'Enfant, de la même façon qu'à St-Pierre de Wimpfen (1504), où sainte Anne est également debout. Toutefois, dans les exemples similaires, à Ste-Anne de Vienne (vers 1505), au musée de Rottweil et au musée de Wurtzbourg (vers 1520), c'est en position assise que sainte Anne porte la Vierge et l'Enfant.

48 Guido de WERD, Die St. Nicolaikirche zu Kalkar, München 1983, planches 29-30.

49 ANTON LEGNER et coll., Die Parler und der schöne Stil, Catalogue de l'exposition de Cologne 1978, 3 tomes. Cf. aussi BAUDOIN (voir n. 1) p. 143-148.

50 MÜLLER (voir n. 19) p. 148-149.



à 1415 – il »estoit du païs d’Alemaigne« et plus précisément de la Gueldre – le doreur Hermann de Cologne, qui aida Malouel à peindre le Calvaire de Champmol, ou encore l’enlumineur Pol de Limbourg, au service du duc de Berry à Bourges de 1410 à 1416, et originaire de Nimègue, dans la Gueldre. Il faut noter, cependant, que l’on a signalé à Bourges en 1385 un maçon du nom de »Claux de Slesseure, dit de Moyance«; »ledit Claux estoit de haulte Almaigne«<sup>51</sup>. Comme pour les Flamands, cinq imagiers principaux ont retenu notre attention, par l’ampleur et l’importance historique de leurs déplacements.

### 1 – Jean de Cologne

Les conciles de Constance (1414–1418) et de Bâle (1431–1449) ont été l’occasion d’un grand brassage artistique. C’est le concile de Bâle qui a permis à Alonso de Cartagène, archevêque de Burgos de 1440 à 1457, de faire la connaissance de Jean de Cologne et de le ramener en Castille. Installé dans ce pays de 1442 à sa mort, en 1481, Jean de Cologne est le chef d’une lignée d’artistes, à la fois architectes et sculpteurs, qui ont profondément marqué l’évolution de l’art castillan<sup>52</sup>.

Sa première œuvre concerne les flèches de la cathédrale de Burgos (1442–1458) qui offrent la particularité d’être ajourées à la manière rhénane<sup>53</sup>. Cette réalisation revêt à elle seule une importance considérable. Le plus ancien clocher du genre est celui de la cathédrale de Fribourg-en-Brigau: il a été construit dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Puis il a été imité à Strasbourg et à Bâle au cours du XV<sup>e</sup> siècle. La flèche de la cathédrale de Stasbourg, achevée par Jean Hültz en 1439, est la plus haute du Moyen Age (142 m). Celle de la cathédrale d’Ulm, la plus élevée du monde (161 m), a été achevée au XIX<sup>e</sup> siècle, selon les plans de Matthieu Böblinger (1479). Enfin, la dernière flèche ajourée de la série, celle de la collégiale de Thann, a été construite de 1506 à 1516 par Remy Faesch, maître d’œuvre de Bâle<sup>54</sup>. Il est donc bien curieux de découvrir, en plein cœur de la Castille, un apport si spécifiquement germanique<sup>55</sup>.

Jean de Cologne est également l’auteur de la Chartreuse de Miraflores, fondée par le roi Jean II peu avant sa mort en 1454 et destinée à abriter son mausolée exécuté par Gil de Siloe. Le portail flamboyant de l’église est dominé par deux énormes blasons tenus par des lions, aux armes de Castille et Léon, à gauche, et de Jean II, à droite. Ces blasons devaient faire école en Castille. Là encore, on en connaît l’importance en Allemagne: citons, par exemple, l’épithaphe d’Elisabeth von Straubing-Holland

51 H. STEIN, Claus Sluter l’ainé et Hannequin de Bois-le-Duc à la cour de Jean duc de Berri, dans: Bibliothèque de l’école des Chartes 60 (1899) p. 86–93. L’auteur suppose que cet artiste a pu être le père du célèbre imagier de Dijon.

52 A. DURAN SANPERE et J. AINAUD DE LASARTE, Escultura gotica, Los Colonias, Madrid 1956 (Ars Hispaniae, 8) p. 355–356. Le cumul des fonctions d’architecte et de sculpteur, habituel au XIII<sup>e</sup> siècle, concerne encore un certain nombre d’artistes de la fin du Moyen Age, comme Jacques Morel, Jean Guas ou Anton Pilgram. Au contraire, dans la construction de la Chartreuse de Dijon, les attributions des imagiers sont parfaitement indépendantes de celles du maître d’œuvre: Drouet de Dammartin.

53 L. TORRES BALBAS, Arquitectura gótica, Madrid 1952 (Ars Hispaniae, 7) p. 292 et 294.

54 Les flèches de même type, que l’on voit à Regensburg, Berne et Cologne, datent toutes du XIX<sup>e</sup> siècle. C’est sans doute la célébrité des clochers rhénans qui a inspiré ce vieux dicton alsacien: »Le dôme de Strasbourg est le plus haut, celui de Fribourg-en-Brigau le plus gros, celui de Thann le plus beau«.

55 En Lorraine et Champagne, il existe deux témoins de cette influence: la pyramide d’Avioth (vers 1412) et les flèches de la basilique de l’Épine. Cf. BAUDOIN (voir n. 17).



(† 1451) dans l'église des Jésuites de Trèves, l'écu tenu par deux chevaliers à l'entrée du château de Marburg (1493) ou encore les 89 blasons entourant l'effigie de l'empereur Frédéric III sur la »Wappenwand« de l'église palatine de Wiener Neustadt (1453).

A la mort de Jean de Cologne, en 1481, sa succession est recueillie par son fils Simon. Simon de Cologne est surtout connu comme l'auteur de la chapelle du Connétable Pedro Fernandez de Velasco, à la cathédrale de Burgos (1482-1498). Ce monument est une prouesse de l'art flamboyant, par l'importance qui est accordée au décor: les arcs sont envahis d'une dentelle de sculptures, tandis que les murs se couvrent de gigantesques blasons, entourés de feuillages ou soutenus par des chevaliers, des pages et des hommes sauvages. Par ailleurs, le musée de Burgos abrite un chef-d'œuvre: le monument funéraire de Juan de Padilla, page de la reine Isabelle, tué près de Grenade en 1491, à l'âge de vingt ans. Ce monument, qui vient du monastère de Fresdelval, a été attribué à Gil de Siloe, parce que le défunt y est figuré en priant, dans un enfeu, comme l'infant Alonso à Miraflores. Les deux mausolées sont pourtant de conceptions très différentes. L'arc en anse de panier, présent à Miraflores, a fait place à un arc en plein cintre, bordé d'une dentelle de pierre, comme dans la chapelle du Connétable. Le décor végétal exubérant de Gil de Siloe s'efface devant les remplages du plus pur style flamboyant, tandis que le soubassement est occupé par des anges porteurs de blasons. Ne s'agirait-il pas plutôt de l'œuvre de Simon de Cologne<sup>56</sup>? Cette hésitation dans les attributions témoigne, en tout cas, de l'amalgame opéré, par Gil de Siloe et Simon de Cologne, dans la formation de l'art castillan, au temps de la reine Isabelle (1474-1504).

## 2 – *Le Maître du Sépulcre de Nevers*

La cathédrale de Nevers abrite, dans la pénombre de sa crypte, une Mise au tombeau très inhabituelle dans l'art français. On la dit »flamande« et il est certain que l'attitude chancelante de la Vierge soutenue par saint Jean fait penser au Sépulcre d'Eu, en Normandie<sup>57</sup>. Pourtant le style est différent. La douceur des visages, la finesse des doigts, les enroulements serrés de la chevelure de saint Jean, la richesse de la polychromie, imitant les brocarts, font penser à l'art rhénan, tel qu'il se manifeste à Cologne sous l'impulsion de Konrad Kuene, maître d'œuvre de la cathédrale et auteur de l'épitaque de l'archevêque Dietrich von Moers (1460)<sup>58</sup>.

Le Sépulcre de Nevers n'est visiblement pas en son lieu d'origine. Mais nous savons qu'une église des Cordeliers s'élevait autrefois, non loin de la cathédrale, à côté du Palais des seigneurs de Nevers, et qu'elle comprenait une chapelle du Saint-Sépulcre, où était édifié le mausolée des princes de la maison de Clèves<sup>59</sup>. On peut

56 C'est l'avis de TORRES BALBAS (voir n. 53) p. 329.

57 W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ*, Cambridge (Massachusetts) 1970, p. 87.

58 BAUDOIN (voir n. 1) p. 189-190. Il existe un autre Sépulcre français qui présente des qualités analogues en matière de peinture: c'est celui de l'église St-Nicolas de Neufchâteau, pour lequel on imagine l'intervention de peintres allemands au service du duc René II de Lorraine. Cf. A. PHILIPPE et P. MAROT, *Le Sépulcre de l'église des Cordeliers de Neufchâteau*, dans: *Revue d'histoire franciscaine* I, 2 (1924) p. 162.

59 Jean LOCQUIN, *Nevers et Moulins*, Paris 1913, p. 39.



donc supposer, avec quelque vraisemblance, que le Sépulcre de Nevers est le vestige de cet ensemble funéraire. Son exécution se situe, au plus tard, vers 1470. Ce moment correspond au règne de Jean de Clamecy (1464–1491), qui jouit d'une réputation de grand amateur d'art. Fils adoptif de Philippe le Bon, Jean de Clamecy avait été élevé à la cour de Bourgogne, dont il voulut imiter le faste, en entreprenant, vers 1475, la construction de l'actuel Palais ducal. Il est fort possible que Jean de Clamecy ait prévu, dans le même temps, l'exécution de son tombeau, affecté plus tard à ses descendants, que des liens unissaient à la maison de Clèves. En 1455, en effet, avant de devenir comte de Nevers, Jean de Clamecy avait marié sa fille Elisabeth à Jean, duc de Clèves. C'est ainsi que son petit-fils Engilbert de Clèves, issu de ce mariage, lui succèdera en 1491 à la tête du comté. Le Sépulcre de Nevers est donc de nature à rappeler ces événements historiques: sa parenté stylistique avec l'art colonais s'explique par les relations de la famille de Nevers avec le pays de Clèves. La principale difficulté, pour notre propos, réside dans le fait que le Maître de Nevers est, en principe, anonyme et que son itinéraire repose sur une hypothèse. Pourtant, les parements de tous les personnages sont ornés d'un cryptogramme de onze caractères qui se répètent avec une régularité étonnante. Ce cryptogramme, semblable à ceux que l'on a signalés dans la peinture, paraît être basé pareillement sur le principe de l'anagramme<sup>60</sup>. Le cryptogramme de Nevers, fait d'un mélange de capitales et de caractères cursifs gothiques, se présente sous la forme mystérieuse: »EßJ∞Cblans«, ce que nous proposons de lire, en changeant l'ordre des lettres: »Josse Coblans«<sup>61</sup>. Le cryptogramme semble donc confirmer ce que le style laissait supposer. Les ondulations sigmoïdes de la chevelure de saint Jean, qui délimitent des boucles en forme d'oreille, sont sans doute le caractère le plus révélateur de l'origine du Maître de Nevers. En effet, ce procédé, rare dans l'art français, a connu, au contraire, un vif succès dans l'art rhénan. En usage à la cathédrale de Mayence dès 1425 (Memorienpforte), il va prendre un développement tout particulier dans l'école de Clèves–Gueldre avec Maître Arnt (1474–1491) et surtout Heinrich Douvermann, en activité de 1510 à 1535<sup>62</sup>.

En dehors du Sépulcre de Nevers, le même procédé se retrouve en deux autres provinces françaises, la Lorraine et le Bourbonnais, dans lesquelles, justement, il est fait état d'alliances avec la famille de Gueldre. Les boucles en forme d'oreille sont une caractéristique de l'art de Jean Crocq, qui travaille à la cour ducale de Lorraine, à Bar et Nancy, de 1487 à 1510<sup>63</sup>. Jean Crocq est généralement considéré comme un »Flamand«, parce qu'un certain »Crook, tailleur d'images« est cité à Bruges au XV<sup>e</sup>

60 P. CHENU, Hypothèse relative aux Heures de Laval, dans: Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre 48 (1941) p. 26–28. – T. L. de BRUIN, Le Maître de Flémalle et sa crypto-signature, dans: Gazette des Beaux-Arts 1966-I, p. 5–6.

61 Cet artiste, au nom jusqu'ici inconnu, n'était pas le seul Allemand installé à Nevers. En 1473, le directeur de fabrique de la cathédrale se nommait Henri de Wildeinbrech (cf. LOCQUIN, voir n. 59) et une inscription de la cathédrale le désigne encore: *Henricus de Saxonia natus*. Cf. Abbé CROSNIER, Monographie de la cathédrale de Nevers (1854) p. 217.

62 H. MEURER, Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider, Düsseldorf 1970, 107 p. – F. J. NÜSS, Heinrich Douvermann, Duisburg 1966, 80 p.

63 L. MAXE-WERLY, Jean Crocq de Bar-le-Duc, dans: Mémoires de la Société des Lettres de Bar-le-Duc 26 (1897) p. 3–70. – H. D. HOFMANN, Der Niederländer Jan Crocq, Hofbildhauer in Bar-le-Duc und und Nancy, dans: Aachener Kunstblätter 32 (1966) p. 106–125.



siècle. Le style de Jean Crocq en fait plutôt un représentant de l'école de Clèves-Gueldre et cette hypothèse est renforcée par le fait que son arrivée à Bar-le-Duc est immédiatement consécutive à celle de la duchesse Philippe de Gueldre, épouse de René II (1485).

Le musée de Moulins possède une belle tête de saint Jean, aux fortes ondulations à la manière de Douvermann; cette précieuse épave d'un ensemble disparu a été attribuée, de façon très erronée, à Jacques Morel<sup>64</sup>. Son style trahit encore l'intervention d'un artiste issu de l'école de Clèves-Gueldre, qui a pu être introduit en Bourbonnais, de la même façon que ses compatriotes à Nevers et à Bar-le-Duc. Une fois de plus, cette hypothèse est rendue plausible par les relations princières. Catherine de Bourbon, sœur du duc Pierre II de Bourbon (1488-1503), avait épousé Adolphe de Gueldre et c'est de cette union que naquit Philippe de Gueldre, l'épouse du duc René II de Lorraine. Il existe donc des liens historiques authentiques entre les familles de Clèves et de Gueldre, d'une part, et celles de Lorraine, de Nevers et de Bourbon, d'autre part. Ce sont ces relations qui transparaissent à travers des monuments comme le Sépulcre de Nevers, dont le style est totalement étranger à l'art français.

### 3 – Conrad Meit

L'entreprise de Marguerite d'Autriche à Bourg-en-Bresse est de celles qui illustrent le mieux le rôle des princes dans le mouvement artistique. Fille de l'empereur Maximilien et petite-fille de Charles le Téméraire, mais aussi veuve du duc de Savoie Philibert le Beau († 1504), Marguerite était devenue régente des Pays-Bas et de la Comté (1509-1530) et c'est à Malines qu'elle avait établi sa résidence. Aussi, lorsqu'elle décida la construction du monastère de Brou, à Bourg-en-Bresse, afin d'y abriter les trois tombeaux de sa belle-mère Marguerite de Bourbon, de son mari Philibert et d'elle-même, on ne saurait s'étonner du choix qu'elle fit de ses artistes. L'église fut construite, de 1512 à 1532, par le maître d'œuvre Loys van Boghem, originaire de Bruxelles, qui fut chargé aussi des figures secondaires devant entourer les tombeaux (1516-1522), tandis que le grand statuaire des tombeaux fut confiée à »Conrad Meit, tailleur d'ymages de Madame«, natif de Worms et au service de l'archiduchesse depuis 1514. Le contrat avec Conrad Meit fut signé en 1526 et l'œuvre achevée en 1532, deux ans après la mort de la princesse<sup>65</sup>.

Les trois tombeaux, dont les dessins avaient été fournis par le peintre Jean de Bruxelles, sont d'une étonnante diversité: enfeu mural pour Marguerite de Bourbon, dalle portée par des piliers ornés de vertus pour Philibert, baldaquin surmontant un double étage de gisants, mort et vivant, pour Marguerite d'Autriche. La nécropole de Brou est l'un des ensembles funéraires les plus prestigieux de la fin du Moyen Age<sup>66</sup>. C'est une œuvre composite, à laquelle ont collaboré, comme à Miraflores, des artistes de formations différentes; au milieu d'une dernière explosion du décor flamboyant,

64 L. GONSE, *Chefs-d'œuvre des Musées de France: Sculpture*, Paris 1904, p. 125-126.

65 Jules GAUTHIER, *Conrad Meit et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté*, dans: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* 22 (1898) p. 250-282. – Georg TROESCHER, *Conrad Meit von Worms*, Freiburg i. Br. 1927.

66 Cf. Saint-Denis, Eu, Rouen, Marburg, Coïmbre, Miraflores.



elle associe l'élégance des statuettes d'albâtre, où s'exprime tout le raffinement de la mode flamande, à la noblesse des gisants et des anges, taillés dans le marbre de Carrare, qui traduisent la virtuosité de Conrad Meit et de ses aides.

#### 4 – Anton Pilgram

Architecte-ornemaniste et sculpteur, Anton Pilgram est surtout connu comme l'auteur de deux chefs-d'œuvre de la cathédrale de Vienne:

- le pied d'orgue, où le buste du sculpteur, accompagné de l'inscription »M. A. P. 1513« (= Magister Antonius Pilgram), surgit du mur et sert de console à un jaillissement de nervures entrecroisées;
- la chaire à prêcher (1513–1515), ornée des bustes des quatre Docteurs de l'Eglise latine; au-dessous de l'escalier, prend place un deuxième portrait de l'artiste, accompagné de son signe lapidaire.

Toutes ces figures du pied d'orgue et de la chaire s'inscrivent dans la longue tradition des bustes accoudés, inaugurée par Nicolas de Leyde. Les monuments de Vienne marquent la fin de la carrière d'Anton Pilgram, dont l'activité antérieure peut être démontrée, de 1502 à 1511, à Brünn, capitale de la Moravie, grâce à sa signature ou à son signe lapidaire<sup>67</sup>.

Enfin, l'activité de jeunesse de l'artiste se situe en Souabe et notamment à Heilbronn, où Pilgram est appelé en 1481 pour la construction de l'église St-Kilian. C'est pourquoi on a pu lui attribuer le tabernacle de cette église, qui offre la particularité d'être logé dans l'épaisseur du mur séparant le chœur de l'absidiole nord et de posséder ainsi une double façade (vers 1482–1485)<sup>68</sup>. La sculpture de ce tabernacle est, par ailleurs, très originale et pittoresque, parce qu'on y découvre le thème de l'atlante, qui sera repris par Adam Kraft à St-Laurent de Nuremberg (1493). Beaucoup de figures acrobatiques similaires révèlent encore l'intervention de Pilgram à travers la Souabe, notamment à Öhringen (musée de Berlin) et Rottweil (Lorenzkappelle).

Indépendamment de son origine, qui n'est pas clairement établie, le fait d'avoir résidé à Heilbronn, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, a été, pour Pilgram, d'un intérêt déterminant dans sa formation<sup>69</sup>. Il a dû y côtoyer Hans Syfer, auteur du retable de St-Kilian, achevé en 1498, et réputé pour les bustes accoudés de sa prédelle. C'est donc par l'intermédiaire de Syfer que Pilgram a reçu le message de Nicolas de Leyde et c'est à Heilbronn qu'il a puisé l'inspiration de ses chefs-d'œuvre de Vienne.

67 Karl OETTINGER, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951.

68 R. SCHNELLBACH, Ein unbekanntes Frühwerk des Anton Pilgram, dans: Wallraf-Richartz Jahrbuch I (1930) p. 202.

69 On suppose qu'Anton Pilgram est originaire de Brünn, parce qu'un tailleur de pierre de même nom (Anton Pilgram I) est signalé dans cette cité en 1350 et 1365. Cf. THIEME-BECKER (voir n. 36) 27 (1933) p. 38.



## 5 – Veit Stoss

L'itinéraire du célèbre imagier de Nuremberg est assez comparable à celui d'Anton Pilgram. Mais, cette fois, le lieu de naissance de l'artiste est parfaitement documenté: il s'agit de Horb am Neckar, en Souabe<sup>70</sup>. Une chronique de 1547 relatant que Veit Stoss est mort en 1533 à l'âge de 95 ans, on peut en déduire que l'artiste avait 39 ans au moment de sa première mention dans les textes, en 1477: c'est alors qu'il renonça à son droit de cité de Nuremberg, pour se rendre à Cracovie, capitale du roi Casimir IV de Pologne, où il demeura de 1477 à 1496. Le séjour à Cracovie lui permit de réaliser une œuvre magistrale: le retable de l'église Notre-Dame, dont le panneau central, consacré à la Dormition de la Vierge, se compose de treize personnages de 2,80 m de haut. Ce monument, sans précédent, d'une hauteur totale de 15,85 m, a coûté le prix de 2808 florins<sup>71</sup>. Les travaux durèrent douze ans, de 1477 à 1489.

Après cette entreprise gigantesque, l'artiste, abandonnant provisoirement le métier de huchier, tailla, dans le marbre de Salzbourg, le tombeau à baldaquin du roi Casimir IV, qui porte la signature »Veit STVOS« et le millésime 1492. De retour à Nuremberg en 1496, Veit Stoss y reprit, malgré des difficultés nombreuses, une destinée exceptionnelle. Le groupe de la Salutation Angélique, inscrit dans un rosaire ovalaire, suspendu à la voûte de l'église St-Laurent de Nuremberg (1517–18), reste son œuvre la plus fascinante: comme à Cracovie, les personnages sont plus grands que nature. Cependant, on ne saurait oublier que le magnifique retable de la cathédrale de Bamberg, consacré à la Nativité et destiné initialement aux Carmes de Nuremberg, a été réalisé en 1523 alors que le maître était âgé de 85 ans.

La période de jeunesse, antérieure à 1477, reste la plus obscure, mais on admet qu'elle a été occupée par la confection du retable de Rothenburg ob der Tauber (1466), consacré à la Crucifixion, et dont les anges volants annoncent, par leurs aimables contorsions, les accompagnateurs célestes du retable de Cracovie ou de la Salutation de Nuremberg<sup>72</sup>. Dans le mouvement qu'il donne à ses personnages, comme dans les chiffonnages du drapé aux plis anguleux, Veit Stoss apparaît comme l'un des plus brillants héritiers de Nicolas de Leyde, et ses déplacements, de la Souabe à Nuremberg et Cracovie (carte 2), ont contribué à répandre cet héritage à travers la Haute-Allemagne.

70 Eberhard LUTZE, *Veit Stoss*, München 1968, p. 11–12. – Veit FUNK, *Le Retable de Cracovie*, Paris 1986, p. 25–26.

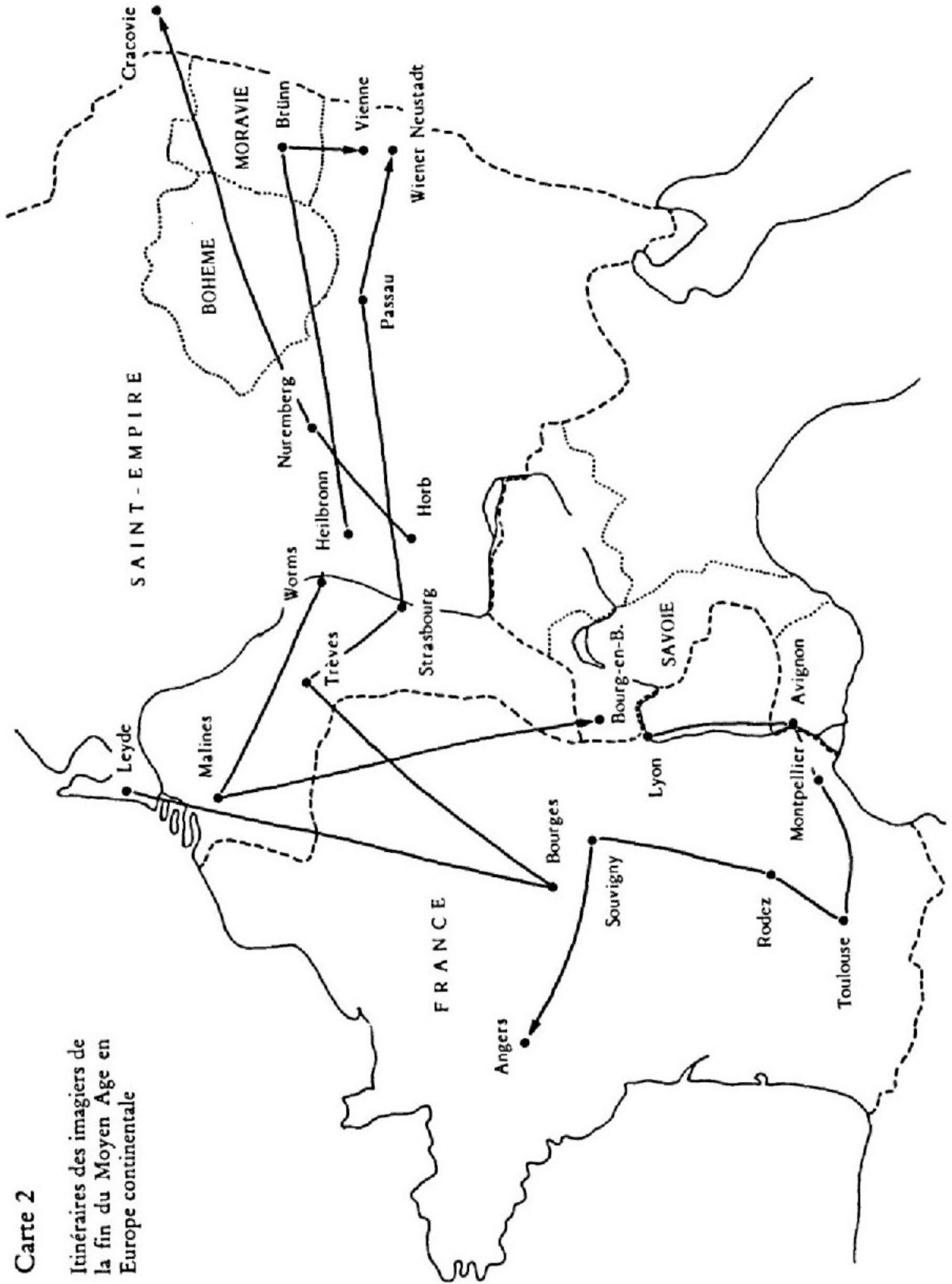
71 Le florin était une monnaie équivalente au franc ou à l'écu. Il est intéressant de rappeler que le retable de St-Wolfgang (Autriche), taillé pareillement dans le bois, a été payé 1200 florins à Michael Pacher (1471). Pour le prix des œuvres d'art, cf. BAUDOIN (voir n. 1) p. 61–64. A titre de comparaison pour le caractère monumental, le retable de Niederlana, dans le Tyrol, exécuté de 1503 à 1509 par Hans Schnatterpeck, atteint une hauteur de 12,74 m. Cf. Th. MÜLLER, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen 1976.

72 Alfred SCHÄDLER, *Stetigkeit und Wandel im Werk des Veit Stoß*, dans: *Veit Stoß in Nürnberg*, München 1983, p. 39–40.



Carte 2

Itinéraires des imagiers de  
la fin du Moyen Age en  
Europe continentale





## C – Les »Français«

L'art français de la fin du Moyen Age a tellement bénéficié d'apports nordiques, à Paris, Bourges, Dijon, Nevers ou Bourg-en-Bresse, que l'on peut légitimement se demander ce qu'il reste, en cette période, de véritablement national.

Comment se fait-il que les artistes français, si nombreux au XIII<sup>e</sup> siècle, soient devenus si rares au XV<sup>e</sup> siècle? Il est bien évident que, s'ajoutant aux effets de la Peste Noire, la guerre de Cent Ans porte une lourde responsabilité dans cette carence, mais elle a été diversement ressentie selon les régions. La ruine du pays s'amorce à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle en Normandie, Champagne et Aquitaine. Dans cette dernière région, c'est le Quercy qui a le plus cruellement souffert. Durant les années 1360 à 1370, la bande de »l'Anglais Adhémar de Jussel surprenait les laboureurs dans les vignes ou sur leurs terres et, après leur avoir coupé la gorge, abandonnait leur cadavre en rase campagne ... Cahors avait perdu jusqu'à la moitié de son ancienne population; les maisons étaient en partie détruites, en partie inhabitées; les environs étaient déserts, au point qu'on n'y entendait plus le chant du coq. Presque tous les laboureurs et cultivateurs de Cahors vendirent leurs biens et s'établirent à Toulouse, Montauban ou Montpellier, de sorte que ces villes comptaient un plus grand nombre d'habitants de Cahors que n'en renfermait Cahors elle-même«<sup>73</sup>.

Le traité de Brétigny (1360) marque la naissance d'un sentiment national. La France est soumise à une rançon de trois millions d'écus d'or et les héritiers royaux sont gardés en otages à Londres. Les ducs de Bourbon et de Berry y resteront prisonniers pendant six ans. C'est durant cette captivité que le duc Louis II de Bourbon forgera les devises qui se répètent sur son tombeau de Souvigny: »Espérance« et »Allen«<sup>74</sup>. La devise du duc Jean de Berry, »Oursine, le temps venra«, traduit le même espoir de délivrance.

Le règne de Charles V (1364–1380) avait pourtant donné un répit à ces temps de malheurs et, en 1391, 25 maîtres parisiens se réunirent pour former la première confrérie de métier en France: on y trouve des peintres, mais aussi des imagiers nombreux, comme Jean de Thory, Jean de Saint-Romain, Thomas Privé et Robert Loizel. Ce répit ne devait être que de courte durée. Le désastre d'Azincourt (1415) plonge le pays dans le chaos: la chevalerie française est exterminée, à l'exception de quelques précieux otages: c'est ainsi que le duc Jean I<sup>er</sup> de Bourbon mourra désespéré au bout de 18 ans de captivité, après que sa rançon, fixée à 100 000 écus, eût été payée trois fois successivement et sans résultat. Plus chanceux, le duc Charles d'Orléans sera libéré en 1440, au terme de 25 ans de captivité!

Après 1415, le pays décapité et exsangue est à la merci de l'envahisseur. En 1429, la

73 H. DENIFLE, *La désolation des églises en France pendant la guerre de Cent Ans*, t. I (1899) p. 600. Le terme d'»Anglais« a été appliqué indistinctement à tous les routiers qui ont ravagé le pays durant l'occupation anglaise. La capitale du Quercy ne s'est jamais relevée de ces malheurs. Comment oublier, cependant, que la ville possédait alors une Université, fondée en 1331, que le pont Valentré (1308) est l'un des plus prestigieux du Moyen Age et que les banquiers de Cahors allaient exercer leur métier jusqu'à Clèves, où la Kavarinerstraße (Kavarini = Cadurci) conserve encore leur mémoire!

74 Abbé J. CLÉMENT, *L'»Escu d'Or« et l'Ordre de »Nostre-Dame«*, Moulins 1900. Le mot »Espérance« est resté, depuis lors, la devise des Bourbons. Quant au mot »Allen«, le bon duc Louis en avait expliqué le sens devant ses chevaliers, réunis pour la création de son ordre: »Allen est à dire: allons tous ensemble au service de Dieu et soyons tous ungs en la deffense de nos pays«.



France est réduite au royaume de Bourges et la Loire est devenue une frontière, dont Orléans est le principal bastion et le dernier centre de résistance. C'est alors que se situe l'extraordinaire épopée de Jeanne d'Arc. » Cette fille ne vient pas de la terre: elle est envoyée du Ciel« conclura Alain Chartier, bien avant la réhabilitation de l'héroïne. La délivrance d'Orléans, le 8 mai 1429, eut le retentissement d'un miracle. » L'an 1429, reprit à luire le soleil« a pu écrire Christine de Pisan. La confiance est alors retrouvée. Le Dauphin est couronné à Reims et la reconquête du pays s'engage aussitôt. En 1453, la bataille de Castillon mettra fin à quatre siècles de déchirements.

Avec le retour de la paix et de la prospérité, la vie artistique reprit son cours, mais après un hiatus de 50 à 75 ans selon les régions. Certaines provinces, particulièrement déficitaires, comme le Quercy ou la Guyenne, durent faire appel aux sculpteurs des régions voisines du Massif Central (Rouergue, Limousin)<sup>75</sup>. Sur le plan national, le centre de gravité artistique n'est plus à Paris, mais dans les régions du sud de la Loire, épargnées par le conflit, à Bourges, Lyon, Avignon, Toulouse.

La sage politique du duc Jean V (1399–1442) fait, de la Bretagne, une terre de paix et d'asile qui contraste avec la désolation de la Normandie toute proche. Rien ne vaut, cependant, la prospérité de la Bourgogne, qui s'étendra, après la chute de ses ducs, à la Champagne voisine. Telles sont, pour la France du XV<sup>e</sup> siècle, les contraintes historiques d'un caractère exceptionnel. Là encore, cinq artistes principaux nous paraissent incarner ces réalités, par leurs origines ou leurs déplacements.

### 1 – Jacques Morel

Tandis que Bourges avait été le refuge des grands artistes franco-flamands, comme André Beauneveu et son successeur Jean de Cambrai († 1439), c'est Lyon qui devait être le berceau du renouveau de l'art français, grâce à Jacques Morel. Loin des champs de bataille, à mi-chemin entre ces deux foyers artistiques qu'étaient Dijon et Avignon, la capitale rhodanienne était admirablement située pour jouer ce rôle. Le commerce y était florissant et il prit un tel essor que la ville finit même par ravir à Troyes le monopole des foires internationales<sup>76</sup>.

Issu d'une vieille famille d'artistes lyonnais, Jacques Morel était le fils de »l'imagier« Perrin Morel, qui s'illustra comme maître d'œuvre des Célestins d'Avignon (1396–1401), mais qui doit être aussi l'auteur principal du célèbre tombeau du cardinal de Lagrange à St-Martial d'Avignon (1388–1402)<sup>77</sup>. Comme son père, Jacques Morel a exercé, tour à tour, une double activité de maître d'œuvre et

75 M. MÉRAS, La sculpture à Moissac dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, dans: Actes du 19<sup>e</sup> Congrès d'Etudes Régionales, Moissac 1963. – P. ROUDIÉ, Les Mises au tombeau de Bordeaux, dans: Revue historique de Bordeaux (1953).

76 Au XV<sup>e</sup> siècle, quatre villes se disputent l'instauration de foires internationales: Lyon, Tours, Troyes et Bourges. Dans cette compétition, la ville de Lyon connaît une ascension continue durant le XV<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle obtient 2 foires en 1419, 3 en 1444 et 4 en 1462. Cette ascension s'opéra au détriment de Troyes et de la Champagne, qui étaient célèbres, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, pour leurs 6 foires annuelles. Cf. J. PIERRE, Notes sur les foires de Champagne et de Brie, dans: Congrès archéologique de France 69 (1902) p. 426–428.

77 A. MORGANSTERN, Pierre Morel, Master of works in Avignon, dans: The Art Bulletin 58 (1976) p. 323–349. Cf. aussi BAUDOIN (voir n. 1) p. 197–198. L'attribution, à Perrin Morel, du tombeau du cardinal de Lagrange a été rejetée par F. BARON (voir n. 25) p. 151, sous le prétexte de disparités. Mais



d'imagier. Des documents multiples permettent de suivre les différentes étapes de sa vie, à Lyon, Avignon, Toulouse, Montpellier, Rodez, Souvigny et Angers. C'est un artiste qui a beaucoup voyagé, appelé en ces différents lieux par une réputation sans cesse grandissante<sup>78</sup>.

De 1418 à 1423, il a la charge de maître de l'œuvre (*magister operis*) de la cathédrale de Lyon et les rôles des tailles nous apprennent qu'il demeurait «côté Royaume, en montant de la fontaine de Gorgoillon en Beau Regart», c'est-à-dire, selon la désignation actuelle: «montée du Gourguillon».

Justement, cette rue conserve encore une imposante maison du XV<sup>e</sup> siècle qui pourrait bien être le précieux témoin du milieu de vie de l'artiste<sup>79</sup>. Durant cette période lyonnaise, Jacques Morel avait reçu la commande du tombeau du cardinal Amédée de Saluces (20 septembre 1420), destiné à la cathédrale de Lyon et qui fut détruit par les protestants en 1562. Or, ce cardinal avait déjà traité avec Perrin Morel en 1396 pour la construction de l'église des Célestins d'Avignon. Il existe donc une continuité de clientèle entre le père et le fils.

La fortune des Morel paraît d'ailleurs avoir été largement favorisée par l'action des dignitaires de la cour papale, durant la période du Grand Schisme (1378–1417), correspondant aux pontificats de Clément VII (1378–1394) et de Benoît XIII (1394–1417). Clément VII (= Robert de Genève) était le fondateur du couvent des Célestins d'Avignon en 1392. L'un de ses compatriotes, le cardinal Jean de Brogny, qui avait contribué, avec le cardinal de Saluces, au financement de l'église des Célestins, fit bâtir, à son tour, une chapelle, destinée à abriter sa sépulture, sur le flanc sud de la cathédrale de Genève. Cette chapelle est si semblable à l'église des Célestins que l'on a pu l'attribuer à Perrin Morel<sup>80</sup>.

Cependant, les travaux de Genève se poursuivirent jusqu'en 1406, quatre ans après la mort de Perrin Morel. Il est probable que Jacques Morel avait pris la succession de son père, comme le montrent les deux consoles de la chapelle de Genève, qui présentent des affinités frappantes avec la manière ultérieure du maître et qui inaugurent ainsi sa carrière<sup>81</sup>.

Après avoir quitté Lyon, vraisemblablement en 1423, Jacques Morel se rend en Languedoc, où une activité fébrile le conduit à des déplacements incessants de 1429 à 1448. Il est mentionné successivement à Toulouse (1429), d'où est originaire sa première épouse Jeanne Bonnebroche, à Tarascon, où il est occupé aux travaux du château (1432), devenu plus tard la résidence du roi René, à Montpellier, où il se

ces disparités, parfaitement observées par A. Morganstern, ne sont nullement un obstacle à l'intervention du maître lyonnais.

78 L. COURAJOD, Jacques Morel, sculpteur bourguignon du XV<sup>e</sup> siècle, dans: *Gazette archéologique* 10 (1885) p. 236–255; N. RONDOT, Jacques Morel, sculpteur lyonnais, dans: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* 13 (1889) p. 622–652; Abbé REQUIN, Le sculpteur Jacques Morel, dans: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* 14 (1890) p. 87–95; E. BONNET, Le sculpteur Jacques Maurel à Montpellier, dans: *Monspeliensa* 2 (1937) p. 127–136.

79 BAUDOIN (voir n. 2) p. 39 (photo 10).

80 H. NAEF, La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées, à Genève, dans: *Genava* 15 (1937) p. 102–121.

81 BAUDOIN (voir n. 1) p. 201. L'attribution des deux consoles à Jacques Morel est également reconnue par Franck BOURDIER, La sculpture en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle et la Mise au tombeau d'Annecy, dans: *Annesci* 21 (1978) p. 24.



marie, pour la seconde fois, vers 1435, avec Francesia, veuve de l'argentier Bertomieu de Lafon, en Avignon, où il réside de 1441 à 1445, à Rodez, enfin, où sa présence est justifiée par l'important contrat de 1448. La période languedocienne oriente l'artiste vers le métier d'argentier, comme l'attestent, en dehors en son second mariage, plusieurs documents de 1429 et 1433. C'est à cette activité que doit être rattaché le buste d'argent de Saint Jean-Baptiste, à Quarante, daté de 1441 et marqué du poinçon de maître »J. M.«, en accord avec les initiales de Jacques Morel<sup>82</sup>.

Installé en Avignon à partir de 1441, le sculpteur tient son atelier rue Peyrolierie, à côté de l'église Saint-Pierre, et c'est à ce moment-là qu'il dut réaliser le magnifique Sépulcre de cette église, pour le compte de la famille des Galéans<sup>83</sup>. Il s'agit d'un monument d'une grande importance, parce qu'il est le modèle de nombreux Sépulcres méridionaux, dont la Vierge occupe le centre de la scène, soutenue par deux saintes femmes<sup>84</sup>.

Le séjour à Toulouse, dont les limites sont imprécises, n'a pas été moins mémorable. Un acte du 27 mai 1443 nous apprend, en effet, que le sculpteur avait travaillé, avant cette date, pour les Frères prêcheurs (= Jacobins) de cette cité. Le texte n'indique pas la nature des travaux, mais une étude stylistique permet de supposer qu'il pouvait s'agir de la célèbre statue de Notre-Dame de Grâce, joyau du musée des Augustins, qui provient justement de la chapelle d'axe de l'église des Jacobins<sup>85</sup>. Le type de visage, offert par la Vierge de Toulouse, a eu une énorme influence sur l'art des disciples de Morel en Rouergue et en Bourgogne, de sorte qu'il ne paraît pas logique d'attribuer une œuvre aussi fondamentale à l'un de ces disciples, ainsi qu'on l'a récemment proposé<sup>86</sup>.

Après Montpellier, Avignon et Toulouse, la ville de Rodez tient une place qui est loin d'être négligeable dans la vie de Jacques Morel. L'artiste travaille à la cathédrale à deux reprises, avant 1444, puis à partir de 1448. Le bail du 15 octobre 1448 en fait le maître d'œuvre du portail sud, qu'il s'engage à bâtir en l'espace de huit ans, avec l'aide de sept bons ouvriers. A défaut de la statuaire, détruite par la Révolution, ce portail se signale par son riche décor flamboyant. Enfin, le séjour de Morel à Rodez est confirmé par un événement nouvellement connu: en octobre 1449, la maître y contracte un troisième mariage avec »Françoise del Bech, fille de feu Jean de Valhadoli (sans doute Valladolid), habitant de Figeac«<sup>87</sup>.

Dans le même temps que le chantier ruthénois, Morel avait passé, à Lyon, le 24 juin 1448, un contrat qui l'a rendu célèbre et qui orienta sa carrière vers le

82 J. THUILE, Une œuvre orfèvrée de Jacques Morel: le Saint Jean-Baptiste du prieuré de Quarante, dans: Bulletin monumental 114 (1956) p. 181-206.

83 La permission de construire la chapelle du Saint-Sépulcre avait été concédée, par le chapitre, à la famille des Galéans, par un acte du 3 mai 1431. Cf. Abbé REQUIN, Histoire et description de l'église St-Pierre à Avignon, 1890.

84 Ce type se répète à Arles, Rodez (1523), Ceignac, Roquelaure et Biron. Cf. BAUDOIN (voir n. 1) p. 35, carte 2.

85 M. PRIN, Le sanctuaire de la Bienheureuse Marie de Grasse à l'église des Dominicains de Toulouse, dans: L'Auta (1952) p. 18-21.

86 M. DE BÉVOTTE, La »Nostre Dame de Grasse« du Musée des Augustins de Toulouse et le rayonnement de son art, Rodez 1982, 114 p.

87 Document aimablement communiqué par Monsieur le Professeur Jacques Bousquet. Cf. Colloque d'Avignon, juin 1980, sous presse.



Bourbonnais. Ce contrat concerne le tombeau du duc Charles de Bourbon et de son épouse Agnès de Bourgogne, à Souvigny, réalisé en cinq ans, moyennant 3500 écus d'or. Si les 44 pleurants d'albâtre ont été détruits par la Révolution, les deux gisants, restés à peu près intacts, témoignent de la virtuosité exceptionnelle de Jacques Morel. Aussi a-t-on pu écrire: »Le tombeau de Charles de Bourbon est absolument un chef-d'œuvre. Les statues funéraires de Dijon ont été elles-mêmes surpassées«<sup>88</sup>. Les gisants de Souvigny ne sont pas un témoin isolé de l'activité de Morel en Bourbonnais; d'autres œuvres s'y rattachent étroitement: les consoles de la Chapelle Neuve et le buste de dom Chollet († 1454), à Souvigny, ainsi que l'admirable Vierge de pitié de l'église Notre-Dame de Montluçon<sup>89</sup>. Toutes ces sculptures se signalent par le réalisme des traits, la fougue de la chevelure, émaillée de crochets, et l'aisance du drapé.

Sur le plan iconographique, la Vierge de pitié de Notre-Dame de Montluçon introduit, dans le Centre de la France, le type méridional de la Pitié orante, souvent qualifié de type d'Avignon<sup>90</sup>. Le tombeau de la Chapelle Neuve de Souvigny permit à Morel de connaître une célébrité qui rejaillit sur son neveu Antoine Le Moiturier. C'est ainsi que, neuf ans après l'achèvement du monument, Agnès de Bourgogne vantera à son frère Philippe le Bon les mérites d'»Anthoine le moyturier nepveu de feu la maistre qui a fait la sépulture de feu Monseigneur de Bourbon«: c'est ce que nous apprend une lettre de la Chambre des comptes de Bourgogne en date du 13 novembre 1462.

Cependant, bien avant d'en venir là, Morel est occupé, dès 1453 »par divers autres travaux qu'il exécutait à Souvigny, par ordre du roi de France«. Sans doute s'agissait-il du tombeau d'Agnès Sorel († 1449), la fameuse favorite de Charles VII, dont le gisant aurait été ensuite transporté à Loches<sup>91</sup>.

Enfin, en cette même année 1453, Morel fait le voyage de Saint-Pourçain à Angers, afin de visiter la sépulture du roi René, commencée par l'imagier Jean Poncet en 1450 et interrompue par la mort prématurée de cet artiste en 1452. Le mausolée du roi René et d'Isabelle de Lorraine à Angers, aujourd'hui détruit, restera la dernière entreprise de Jacques Morel, celle au cours de laquelle il trouvera la mort en 1459.

Ainsi les pérégrinations de Morel, de Lyon à Angers (carte 2), coïncident avec le territoire épargné par la guerre de Cent Ans. D'abord limitées au cadre restreint de la cour pontificale, ces pérégrinations ont été commandées ultérieurement par la renommée croissante de l'artiste, favorisée opportunément par une période de relèvement national. Morel devient alors, vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, celui que se disputent le duc de Bourbon, le roi de France Charles VII et le roi de Sicile René d'Anjou. Son attraction vers le Val de Loire, lieu de résidence de deux rois

88 COURAJOD (voir n. 78).

89 Le nom de Chapelle Neuve sert à désigner la chapelle funéraire de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, élevée au nord de l'église de Souvigny, par opposition à celui de Chapelle Vieille, donnée à la chapelle qui abrite, du côté sud, un autre tombeau très remarquable, celui du duc Louis II de Bourbon († 1410) et de son épouse Anne d'Auvergne. Ce tombeau est attribué à Jean de Cambrai. — Pour la production bourbonnaise de Morel, cf. BAUDOIN (voir n. 1) p. 200 et 205–207.

90 J. B. FORD et G. S. VICKERS, The relation of Nuno Gonçalves to the Pieta from Avignon, with a consideration of the iconography of the Pieta in France, dans: *The Art Bulletin* 21 (1939) p. 5–43. Cf. aussi BAUDOIN (voir n. 1) p. 35.

91 H. DROUOT, Jacques Morel et l'école de Dijon, dans: *Annales de Bourgogne* 2 (1930) p. 265–266.



contemporains, est assez comparable à l'attraction de Nicolas de Leyde vers la capitale de l'Empire.

## 2 – Lorenzo Mercadante

Imagier de la cathédrale de Séville de 1454 à 1467, Lorenzo Mercadante est une des gloires de l'art espagnol<sup>92</sup>. En 1454, il taille dans l'albâtre le tombeau du cardinal Juan de Cervantes († 1453). Le soubassement de ce tombeau, meublé d'anges porteurs de blasons, est flanqué extérieurement de six lions accroupis, aux souples crinières décrivant des méandres serrés. De 1464 à 1467, il dote la cathédrale de deux portails, portail de la Nativité et portail du Baptistère, ornés de sculptures de terre cuite, saisissantes par leur vie ou leurs expressions, ainsi que par l'aisance du drapé.

Parmi les statues de ces portails, celle de Saint Isidore est un pur chef-d'œuvre par le réalisme de ses traits<sup>93</sup>. A cause de leurs qualités exceptionnelles, on a tenté d'affilier ces sculptures à l'art bourguignon, contrairement à la désignation expresse de l'artiste, qui est nommé comme venant »de Bretaña«. Cette approximation résulte, sans doute, de la notoriété de l'école bourguignonne, mais aussi de notre méconnaissance de l'art breton. Il convient de rappeler, cependant, que la politique de neutralité de Jean V avait permis d'ouvrir plusieurs grands chantiers, à Runan (1421–23), au Folgoët (1422), à Locronan (1424), ainsi qu'aux cathédrales de Quimper (1424), de Saint-Pol-de-Léon (1431), de Nantes (1434) et de Tréguier, où la chapelle ducal a été construite, de 1442 à 1451, afin d'abriter le tombeau de Jean V, face à celui de Saint Yves.

La Bretagne de Jean V est donc une vaste entreprise de construction, qui s'emploie à effacer les ruines accumulées par la guerre, dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, et où se met en place une importante école de sculpture. C'est à partir du XV<sup>e</sup> siècle que l'on commence à exploiter le granit de Kersanton, qui a fait la fortune de la statuaire bretonne<sup>94</sup>. La réputation des sculpteurs bretons était telle que Michel Colombe, le fameux auteur du tombeau des parents d'Anne de Bretagne à Nantes, passait pour avoir une ascendance bretonne. Une pancarte du XVII<sup>e</sup> siècle rappelait, en effet, que ce tombeau était l'œuvre de »Me Michel Columbe, premier sculpteur de son siècle, originaire de l'évesché de Léon en Bretagne«<sup>95</sup>. Malheureusement, la statuaire bretonne a été tellement éprouvée par la Révolution, qu'il est devenu bien difficile de s'en faire une idée réelle. Ce sont les œuvres majeures qui ont été la cible des vandales: le tombeau de Jean V à Tréguier a été détruit, comme celui de Saint Yves, tandis que le voyageur Cambry, passant au Folgoët après le saccage de 1793, écrivait que la cour (= l'enclos paroissial), jonchée de statues brisées, ressemblait à un »champ de bataille«<sup>96</sup>.

92 DURAN SANPERE et AINAUD DE LASARTE (voir n. 52) p. 366–367.

93 J. M. PITA ANDRADE, *Cathédrales d'Espagne*, Paris 1951, planche 100. L'usage de la terre cuite, qui apparaît en 1464 à Séville, est assez précoce en Espagne: il est pratiqué, dès le milieu du siècle, à Barcelone, par les Claperos.

94 R. COUFFON, L'évolution de la statuaire en kersanton, dans: *Mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord* 89 (1961) p. 76–106.

95 P. PRADEL, *Michel Colombe*, Paris 1953, p. 12.

96 COUFFON (voir n. 94) p. 79.



Il existe un contraste étonnant entre le vide des cathédrales bretonnes et l'opulence des églises rurales, épargnées par la tourmente, mais dont la statuaire, plus naïve, reste généralement l'œuvre d'artistes locaux. Quelques précieuses épaves subsistent, pourtant, çà et là, comme le Saint Michel du Folgoët, la Vierge assise entre deux anges encenseurs, au portail sud de la cathédrale de Quimper, ou le merveilleux groupe d'Annonciation de la Ferrière: toutes ces œuvres se distinguent par les ondulations serrées de la chevelure, qui évoquent le style de Mercadante à Séville. Cependant, la technique des mèches en serpentín a été pratiquée aussi, en dehors de la Bretagne, depuis Bourges (têtes d'anges du musée d'Issoudun) jusqu'au Languedoc (Maître de Ginestas). Il faut donc reconnaître que trop d'éléments nous manquent pour établir la filiation et les étapes de la migration de Mercadante.

### 3 – Jean Guas

Au moment où Lorenzo Mercadante commence à travailler à Séville, en 1454, apparaît, à Tolède, un dénommé Jean Guas, occupé, avec son père, au portail des Lions de la cathédrale, sous la direction du maître d'œuvre Hennequin de Bruxelles<sup>97</sup>. Ce Jean Guas, à la fois architecte et sculpteur, a laissé une empreinte considérable en Castille. De 1461 à 1463, il travaille à la porte principale de la cathédrale d'Avila et, de 1472 à 1477, il construit le cloître de la cathédrale de Ségovie. Mais le chef-d'œuvre de l'artiste, auquel il se consacre de 1478 à 1495, c'est l'église St-Jean-des-Rois à Tolède, construite en vue de recevoir la sépulture des Rois Catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, avant la reconquête de Grenade (1492). Les murs intérieurs de l'église sont couverts d'une «phalange d'aigles porte-écussons, auprès desquels les saints font figure de nains»<sup>98</sup>. Cependant, ces blasons géants ne sont pas une nouveauté en Castille: on en voit, dès le milieu du siècle, au portail de Miraflores. Une autre curiosité de St-Jean-des-Rois doit être soulignée: de longues inscriptions gothiques entourent, comme un ruban sans fin, l'intérieur et l'extérieur des murs.

Jean Guas, mort en 1496, a été inhumé dans l'église San Justo y Pastor de Tolède, où son épitaphe le nomme: «Jean Güas, que fizo San Juan de los Reyes». Par ailleurs, son testament de 1490 le désigne comme fils de «Pedro Guas y Brigida Madama Tastes», tous deux originaires «de la ciudad de Léon, en el reino de Francia», ce qui a été interprété comme Lyon, au royaume de France<sup>99</sup>. L'étude du blason de l'artiste, présent sur son épitaphe, a permis de découvrir l'erreur de cette interprétation<sup>100</sup>. On y voit figurer l'hermine de Bretagne, en alternance avec des croix pattées. Jean Guas n'est donc pas originaire de Lyon, comme on l'a longuement répété, mais de la «cité de Léon, au royaume de France», c'est-à-dire St-Pol-de-Léon, en Bretagne.

Cette découverte est très importante: elle met l'accent, à nouveau, sur le rôle de la Bretagne dans le mouvement artistique. Mais on peut se poser, à son sujet, une autre question. Les longues inscriptions gothiques de St-Jean-des-Rois sont considérées comme une spécificité espagnole et il est vrai que ce type d'inscription se voit

97 TORRES BALBAS (voir n. 53) p. 330.

98 BERTAUX (voir n. 18) p. 841.

99 THIEME-BECKER (voir n. 36) 15 (1922) p. 177.

100 J. AZCARATE, Sobre el origen de Juan Guas, dans: Archivo Espanol de Arte 1950, p. 255-256.



notamment sur la façade de la cathédrale de Burgos. Faut-il en attribuer le mérite à Jean de Cologne, l'architecte de cette façade? Le procédé, pourtant, n'est pas davantage allemand. Par contre, les artistes normands ont fait un grand usage de balustrades composées de lettres gothiques. C'est ainsi qu'à Notre-Dame de Caudebec, on peut lire des formules en l'honneur de la Vierge: »Pulchra es et decora« »Ave regina« »Tota pulchra es«. Par contre, à St-Laurent de Rouen, l'inscription biblique peut s'appliquer aussi aux événements historiques: »Post tenebras spero lucem«. De la même façon, le Sépulcre d'Eu est orné d'étonnantes inscriptions ajourées. Ainsi peut-on lire, sur la porte d'entrée de la chapelle: »Ecce locus ubi posuerunt eum«, et, sur le dais du Sépulcre: »Pour (celu)i quy le donna dittes Ave Maria«. D'ailleurs, la même particularité n'est pas inconnue de la Bretagne, puisque les murs du château de Josselin sont couronnés d'une élégante balustrade, où s'inscrit la devise de Jehan de Rohan: »A Plus«. Il existe donc, pour cet usage, une tradition, qui a rayonné à partir de la Normandie, et l'on peut se demander si Jean Guas n'aurait pas contribué à généraliser une telle pratique en Castille<sup>101</sup>.

#### 4 – Philippe Vigarny

Considéré par ses contemporains comme »l'artiste le plus singulier dans l'art de la sculpture et de la statuaire«, Philippe Vigarny, dit de Bourgogne, est l'un des grands sculpteurs de la Renaissance en Espagne, où il a travaillé de 1498 à 1543<sup>102</sup>. La majeure partie de son œuvre est donc étrangère à notre propos. Par contre, la première de ses sculptures, le Portement de croix de la clôture du chœur de la cathédrale de Burgos, appartient encore à l'art médiéval: le contrat a été passé avec l'artiste le 17 juillet 1498. Les textes précisent que Vigarny était originaire du diocèse de Langres, ce qui peut justifier son pseudonyme »de Bourgogne«.

Toutefois, le Portement de croix de Burgos ne s'apparente pas à l'art bourguignon, mais à l'art champenois: le fait est sensible, non seulement dans le traitement de la sculpture, mais encore dans le détail de l'iconographie: on y remarque, en particulier, cette planche à clous, servant d'entrave, qui figure sur le Portement de croix, un peu plus tardif, de St-Nicolas de Troyes. Ce constat n'est nullement incompatible avec les documents: les limites entre Champagne et Bourgogne ont été très variables et le diocèse de Langres était à cheval sur les deux provinces. On peut donc considérer le sculpteur de Burgos comme issu de l'école troyenne qui prend le relais, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, de l'école dijonnaise.

101 Au sujet du patronyme de l'artiste et de sa localisation géographique, il est intéressant de noter que le nom de »Gois« est encore répandu de la Bretagne (Noirmoutier) à la Normandie.

102 »singularissimo artifice en el arte de la escultura y estatuaría«. Cf. J. M. ASCARATE, *Escultura del siglo XVI*, Madrid 1958 (*Ars Hispaniae* 13) p. 35.



5 – *Nicolas Chanterene*

Introduceur de l'art de la Renaissance au Portugal, où il a longuement séjourné de 1517 à 1551, Nicolas Chanterene a joué un rôle assez comparable à celui de Philippe Vigarny en Espagne. Son activité première, de 1517 à 1528, révèle pourtant une fidélité étonnante à l'art médiéval français<sup>103</sup>. Le lapicide (= »pedreiro«) apparaît le 2 janvier 1517 au portail de Belem, où il travaille avec onze collaborateurs, parmi lesquels son propre frère David Chanterene. Le portail du couvent des Hiéronymites de Belem a été conçu sur le modèle de celui de Champmol à Dijon. Le roi Manuel (1495–1521) et la reine Marie y sont agenouillés et présentés par leurs saints patrons, Jérôme pour le roi et Jean-Baptiste pour la reine. A Santa Cruz de Coïmbre, les tombeaux des rois Alfonso Henriques et Sancho I sont encore l'œuvre de »Mestre Nicolao« et de ses compagnons français, comme le rappelle une chronique de 1668.

Le style très personnel et très raffiné de Nicolas Chanterene a permis des attributions nombreuses. C'est le cas, notamment, de la délicieuse Vierge d'Annonciation du musée de Coïmbre (vers 1520), agenouillée devant un prie-Dieu, comme le sont ses contemporaines rouergates. Le tombeau d'Isabel de Sousa et de son époux Joao de Noronha († 10 mars 1525), à Obidos, mérite une mention spéciale. Isabel de Sousa était la sœur de l'archevêque de Braga, Diogo de Sousa, autre client de l'artiste. Le tombeau d'Obidos, en forme d'enfeu, a dû être exécuté par Chanterene de 1526 à 1528. On y voit une Vierge de pitié, soutenant le Christ posé sur son tombeau, entre saint Jean et sainte Madeleine. C'est une évocation en raccourci de la Mise au tombeau.

On ignore la provenance précise de Nicolas Chanterene, puisque les documents se contentent de la qualifier de français (»Mestre Nicolau francês«). A cause de sa correspondance avec l'humaniste belge Clénard de Diest, on a proposé de situer son origine dans la région de Liège<sup>104</sup>. Cependant, l'étude du style prouve que Nicolas Chanterene doit être un Champenois. On observe, dans l'art de Chanterene, une façon de traiter les visages et la chevelure, que nous avons retrouvée en France chez un maître anonyme, le Maître de 1508, issu de l'école troyenne et ayant transité par Dijon<sup>105</sup>. D'autre part, les figures du groupe de Pitié d'Obidos montrent des affinités frappantes avec l'art du Maître de Chaource, qui est l'imagier le plus significatif de l'art troyen<sup>106</sup>. Enfin, le nom de Chantraine est porté par une localité champenoise, proche de Chaumont<sup>107</sup>.

Il existe donc tout un faisceau d'arguments qui font de Nicolas Chanterene, comme pour Philippe Vigarny, un représentant de l'école de sculpture troyenne, qui est la dernière en date mais aussi la plus prodigieuse explosion de l'art médiéval français<sup>108</sup>.

103 Reinaldo DOS SANTOS, *A Escultura em Portugal*, t. II, Lisbonne 1950.

104 P. VITRY, *Essai sur l'œuvre des sculpteurs français au Portugal*, dans: *Bulletin des études portugaises* 2 (1932) p. 10.

105 BAUDOIN (voir n. 1) p. 238–245.

106 E. DEVAUX, *Le Maître de Chaource*, La Pierre-qui-Vire 1956, 96 p.

107 Le nom de Chantraine est également usité en Lorraine, près d'Epinal.

108 BAUDOIN (voir n. 17).



## Conclusions

Les cartes 1 et 2 nous ont permis de récapituler les quinze itinéraires qui viennent d'être décrits. On pourrait multiplier les exemples, sans modifier les conclusions. Celles-ci sont de trois ordres différents.

1. Les migrations des imagiers ne sont pas liées au hasard. Appelés, tour à tour, vers Paris, Bourges et Dijon, vers Prague, Nuremberg, Cracovie et Vienne, vers Burgos, Tolède et Coïmbre, les imagiers de la fin du Moyen Age ont été les témoins des grands événements historiques de leur temps.

Par leurs déplacements, ils ont participé à l'élaboration des Etats modernes et, par les apports incessants de leur science artistique, ils ont largement contribué à l'unité culturelle de l'Occident.

2. D'une manière générale, le sens des déplacements est assez significatif. Il s'opère plutôt du nord vers le sud, ou de l'ouest vers l'est. Les exemples, qui échappent à cette règle, sont rares: on pourrait citer le cas de l'Aragonais Jean de la Huerta, installé en Bourgogne de 1439 à 1462, mais l'apport de cet artiste n'a rien de spécifiquement méridional, puisque La Huerta se veut le continuateur de la tradition flamande. De même, Anton Pilgram doit être natif de Brünn, en Moravie, mais le déroulement chronologique de son activité le conduit de la Souabe vers l'Autriche. En d'autres termes, tout se passe comme si les aspects novateurs de la vie artistique avaient rayonné à travers l'Europe, à partir des Pays-Bas et des bords du Rhin. L'axe rhénan, matérialisé à la fin du Moyen Age, sur le plan commercial, par la fameuse Geleitstraße, qui conduisait de la Flandre aux Alpes lombardes, apparaît alors comme le foyer le plus actif du gothique tardif<sup>109</sup>.

3. Les itinéraires que nous avons pu retracer sont basés sur une discussion raisonnée des documents ou du style des œuvres en place. Cependant, beaucoup de monuments restent mystérieux, par absence de documents et par le caractère insolite de leur style. Ainsi en est-il, par exemple, des Sépulcres de Pont-à-Mousson, de Chaumont et de Moissac, ou de l'étonnante statuaire d'Albi. Tous ces monuments offrent une certaine discordance avec l'art régional, et l'on s'interroge sur l'origine de leurs sculpteurs. Celle de l'atelier d'Albi – la plus grande énigme de l'histoire de l'art – a été localisée, selon les auteurs, de la Bourgogne à l'Espagne<sup>110</sup>. De la même façon, le Maître de la Sainte Anne de Ginestas, en Languedoc, a inspiré des recherches diamétralement opposées<sup>111</sup>. Il faut bien reconnaître qu'il existe un désarroi, pour le moins irritant, dans l'identification des échanges internationaux. La mise au point que nous présentons est donc loin de clôturer le débat; bien au contraire, elle est une invitation à découvrir beaucoup d'autres cheminements de la même ampleur.

109 Le nom de cette route, lié au droit d'escorte exercé par les seigneurs voisins, est mentionné pour la première fois en 1347.

110 E. Mâle opte pour la Bourgogne; cf. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1908, p. 266; – M. de Bévotte penche, au contraire, pour l'Espagne; cf. M. DE BÉVOTTE, *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez*, Paris 1936, p. 63.

111 D. Ternois pense à l'art allemand; cf. D. TERNOIS, *Observations sur la sculpture gothique en Languedoc*, dans: *La Revue du Louvre* 1962, p. 2. – F. Salet s'oriente, au contraire, vers l'Espagne; cf. F. SALET, *Chronique*, dans: *Bulletin monumental* 120 (1962) p. 208.