

## Nicolas de Verdun à Reims : diffusion de l'art mosan et développement du style 1200

Laurence TERRIER ALIFERIS

**RÉSUMÉ** — *Si le lien entre l'orfèvrerie mosane – celle de Nicolas de Verdun en particulier – et la première sculpture de style 1200 à Reims et à Laon a été repéré depuis plusieurs décennies, il n'a toutefois pas encore été expliqué. Plusieurs indices amènent à supposer un séjour de Nicolas de Verdun à Reims, avant son départ autour de 1175 pour Klosterneubourg suivi après 1181 d'un long séjour à Cologne. Cette présence dans la ville contribue à propager parmi les sculpteurs un nouveau style dynamique, naturaliste et antiquisant et permet de saisir un vecteur des transferts stylistiques entre orfèvrerie et sculpture.*

**SAMENVATTING** — *De link tussen de Maastrandse edelsmeedkunst, meer bepaald het werk van Nicolas de Verdun, en de vroegste beeldhouwkunst van de 1200 stijl in Reims en Laon werd reeds tientallen jaren geleden berkeend, maar er werd nog steeds geen verklaring voor gegeven. Meerdere aanwijzingen laten vermoeden dat Nicolas de Verdun in Reims verbleef, voor zijn vertrek rond 1175 naar Klosterneuburg, waarop na 1181 een lang verblijf in Keulen volgde. Zijn aanwezigheid in de stad droeg ertoe bij om onder de beeldhouwers een nieuwe stijl te verspreiden die dynamisch, naturalistisch en op de oudheid geïnspireerd was. Op die manier kan men een vector bepalen voor de stilistische transfert tussen edelsmeedkunst en beeldhouwkunst.*

Évoquer l'art mosan amène nécessairement à traiter la question de sa contribution au développement du style 1200. En effet, depuis plusieurs décennies, il est admis que l'orfèvrerie mosane conditionna en grande partie l'évolution artistique du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle sur la partie nord de l'Europe<sup>1</sup>. C'est surtout à son plus célèbre représentant, Nicolas de Verdun, qu'est attribuée la responsabilité de la mise en place d'un style empreint de naturalisme au caractère nettement antiquisant. L'impact des orfèvres mosans sur la sculpture des cathédrales dans les années 1180 puis sur la statuaire rémoise autour de 1220-1225 a été souligné à plusieurs reprises<sup>2</sup>. On admet que le style assoupli et fluide de celles-ci provient directement de l'orfèvrerie ; quant aux sculptures du cloître de Notre-Dame en Vaux à Châlons-en-Champagne et des portails de Senlis ou de Mantes, elles n'auraient bénéficié d'un pareil traitement de la pierre sans de prestigieux précédents orfèvres. Il est certain que les figures des voussures ou des tympanes et leur disposition renvoient à l'orfèvrerie dont le centre d'excellence était la région mosane. Néanmoins, les modalités et les vecteurs de diffusion de ce transfert stylistique n'ont pas été précisés. Nous souhaitons montrer ici qu'un séjour de Nicolas de Verdun à Reims, autour de 1170, contribua de façon décisive à infléchir l'évolution artistique à Reims et à Laon et à participer à l'élaboration du style antiquisant autour de 1200.

Si l'influence déterminante de l'orfèvrerie mosane sur la statuaire des édifices religieux dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle est supposée, il est difficile d'affiner les liens stylistiques et de préciser les conditions de la diffusion. Et pour cause. Il y a, en effet, peu de rapprochements à proposer entre œuvres orfèvres et sculptures, les rapports s'effectuant généralement au niveau d'une parenté générale. Trois facteurs participent de la difficulté d'établir des parallèles entre orfèvrerie et sculpture au moment de la genèse du style 1200. En premier lieu, la rareté des copies fidèles entrave la possibilité de proposer des rapprochements convaincants. Lorsqu'on décèle une influence mosane, celle-ci est adaptée et parfaitement intégrée. Il s'agit non pas d'une copie mais de l'appropriation d'un langage formel. En ce sens, on peut parler de transfert stylistique. Par exemple, le décor sculpté vers 1180 au portail central de la collégiale Notre-Dame de Mantes présente indéniablement une proximité de style avec l'orfèvrerie mosane antérieure<sup>3</sup>. La variété des gestuelles et des poses, les drapés enveloppant les corps et la mise en évidence des anatomies imposent de faire un parallèle avec le retable de la Pentecôte de Stavelot. Néanmoins, il est impossible de trouver des œuvres plus proches ; la parenté stylistique

<sup>1</sup> En particulier depuis l'exposition *The Year 1200...* (HOFFMANN 1970) et SAUERLÄNDER 1970. Voir également notre ouvrage (TERRIER ALIFERIS 2016) duquel nous reprenons ici plusieurs éléments.

<sup>2</sup> SAUERLÄNDER 1970 ; PLEIN 2005 ; KASARSKA 2008 ; GEORGE 2011 ; KURMANN 1987.

<sup>3</sup> SAUERLÄNDER 1970, p. 89.

est d'ordre général. L'épineux problème des datations constitue un deuxième facteur rendant ardue la tâche de définir en détail la contribution de l'orfèvrerie mosane au style 1200. La plupart des pièces orfèvrées de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle sont datées en fonction de l'ambon de Klosterneubourg ou du reliquaire de Cologne, tous deux réalisés par Nicolas de Verdun. Cette chronologie relative s'appuie en général sur des présupposés qui peuvent s'avérer erronés. Les deux statuettes de Moïse et d'un prophète en bronze conservées à Oxford sont stylistiquement proches des figures du reliquaire des Rois mages, de Cologne. Pour cette raison, elles sont habituellement datées vers 1200<sup>4</sup>. Or, la parenté avec les mouvements serpentins du décor sculpté de la façade occidentale de la cathédrale de Senlis, réalisé vers 1170, devrait remettre cette datation en question. Corollairement, l'on peut même se demander si les bronzes ne précèdent pas la sculpture des années 1170. Cet exemple sert avant tout à montrer que les datations peuvent parfois fluctuer sur plus d'un quart de siècle, et que toute tentative de déterminer avec précision l'importance de l'art mosan dans le développement artistique du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle est par conséquent périlleuse. À ces écueils, rappelons que seuls quelques témoins de la production artistique ont survécu ; il ne reste plus que des reliquats, l'immense majorité des œuvres sculptées et orfèvrées étant perdue<sup>5</sup>. Il manque certains jalons essentiels rendant hasardeuse la possibilité de saisir les transferts stylistiques entre orfèvrerie et sculpture.

Pour tenter de cerner les apports mosans auprès de la première génération de sculpteurs de style 1200, c'est à la cathédrale de Laon et à l'église abbatiale de Saint-Remi de Reims que nous trouvons des éléments utiles. Les décors de ces édifices datent des années 1180 ; ils présentent les premières manifestations sculptées de style 1200<sup>6</sup>. Les deux chantiers ne sont distants que d'une soixantaine de kilomètres et, d'après Iliana Kasarska, un même sculpteur y aurait été actif. La comparaison entre une console rémoise représentant Jérémie et un prophète contemporain sur un vousoir du portail central de la façade occidentale laonnoise permet de constater leur proximité stylistique et peut en effet laisser supposer la responsabilité d'un même sculpteur. Mais on pourrait également justifier la relation de dépendance entre les sculptures de ces deux sites en postulant le recours à une source commune qui serait l'orfèvrerie mosane. Iliana Kasarska a souligné les rapports entre la sculpture de Laon et l'ambon de Nicolas de Verdun<sup>7</sup>. Les rapprochements proposés sont extrêmement pertinents. Par exemple, un élu provenant du linteau du portail sud de Laon et un ange de la scène du Jugement dernier de l'ambon permettent d'établir l'étroite proximité stylistique. Les deux corps sont campés de la même manière avec un léger fléchissement des genoux et une position similaire des pieds. Le rapport corps-vêtement fonctionne pareillement, avec des zones de tissu tendu sous lequel se dévoilent les corps parfaitement modelés. La syntaxe des plis est la même, avec des plis en cuvette, des plis rectilignes et quelques plis plus légers, sur les jambes, et ces plis sont articulés de la même façon. À la suite d'Iliana Kasarska, les comparaisons peuvent être multipliées : la Vierge de l'Annonciation au tympan du portail nord de Laon renvoie à la figure équivalente de l'ambon. À nouveau, on observe un positionnement identique des jambes (l'une légèrement fléchie et l'autre s'éloignant du tronc du corps pour évoquer le *contraposto* antique), une syntaxe analogue des plis des vêtements, et des similitudes dans l'alternance entre drapé tendu et plissé. La sibylle de la quatrième voussure du même portail fait écho à la Vierge de la Crucifixion par les plis de la tunique et de la robe. On y retrouve des proportions équivalentes et une présence corporelle similaire. *Fides* sur la deuxième voussure rappelle la reine de Saba par le port du même type de manteau, et surtout par le mouvement diagonal des plis sur la jambe droite et par la tension du vêtement sur la jambe gauche (Fig. 1-2). Dernier exemple, la nouvelle Ève du portail de l'Incarnation s'apparente à la scène du passage de la mer Rouge de l'ambon (Fig. 3-4) en particulier par la façon dont le tissu épouse le corps. Ces comparaisons montrent que la décoration sculptée de la façade occidentale de la cathédrale achevée avant 1190 peut être, à bien des égards, perçue comme une transposition dans la pierre du nouveau style dynamique et au rendu naturaliste mis en place par l'orfèvre Nicolas de Verdun.

Les consoles de Saint-Remi de Reims sont contemporaines des voussures de Laon. Sculptées dans les années 1180<sup>8</sup>, elles aussi évoquent irrésistiblement l'orfèvrerie mosane des années 1160-1170 et celle de Nicolas

<sup>4</sup> En dernier lieu, KROHM, KUNDE & SIEBERT 2011 et DUPEUX & WIRTH 2015.

<sup>5</sup> Concernant la perte de la production médiévale, les indications fournies dans GARRISON 1972 sont saisissantes : pour la peinture sur bois du XIII<sup>e</sup> siècle en Italie, il estime que près de 99% de la production a disparu ; pour la sculpture des portails gothiques français, 30%-40% seraient conservés.

<sup>6</sup> SAUERLÄNDER 1970.

<sup>7</sup> KASARSKA 2008, p. 213 ss.

<sup>8</sup> Années 1180 pour SAUERLÄNDER 1970, autour de 1190 selon PRACHE 1978. La datation obtenue par celle-ci se fait par comparaison

de Verdun. Tout d'abord, Moïse est proche du Salomon plus tardif réalisé par Nicolas de Verdun à Cologne (Fig. 5-6). On y perçoit un style commun, une même manière de travailler les plis des vêtements et d'agencer les étoffes. Le manteau est attaché au milieu de la poitrine et contourne le bras droit avant de revenir sur les jambes. On y retrouve de surcroît la même alternance entre drapé plissé et drapé tendu. Le sculpteur rémois prend soin de tendre le vêtement sur les jambes faisant ainsi ressortir les articulations et donnant de la profondeur aux corps. Or, le Salomon de Cologne est une adaptation d'un motif déjà utilisé à Klosterneubourg, comme l'a repéré Peter Cornelius Claussen<sup>9</sup>. L'examen attentif des trois œuvres connues de Nicolas de Verdun confirme qu'il a conservé des modèles ou des croquis exécutés au plus tard lors de l'étape préparatoire de l'ambon pour les exploiter dans ses œuvres ultérieures<sup>10</sup>. Ainsi le Moïse pourrait-il dériver d'une œuvre perdue de Nicolas de Verdun. Outre les œuvres de celui-ci, le sculpteur de Saint-Remi connaissait certainement d'autres œuvres mosanes. La châsse de saint Servais, réalisée à Maastricht dans les années 1160, présente des personnages avec un système de plis des drapés très proche. En outre, le mouvement du corps de Paul (Fig. 7) se retrouve sur la figure d'Ezéchiel à Reims (Fig. 8). Le sculpteur utilise le même procédé formel en s'appliquant à lier le vêtement au corps, à souligner les lignes des étoffes qui épousent les anatomies et à accentuer les effets de corporéité par une tension du vêtement aux saillies du corps. Les figures de Jean et de Barthélemy (Fig. 9) sont également proches des consoles de Saint-Remi. La parenté entre ces deux groupes se situe non seulement au niveau de la position des corps et du dynamisme des personnages, mais aussi véritablement dans le système stylistique des drapés. La châsse de saint Héribert constitue un autre « matériau comparatif » intéressant. Fruit d'une collaboration entre un artiste colonais et un artiste mosan avant 1164<sup>11</sup>, elle permet de saisir la dette de certaines sculptures des années 1180 envers l'orfèvrerie mosane, sans qu'il n'y ait pour autant de filiation directe. La figure de Thomas présente déjà des drapés assouplis, aux longs plis rectilignes tombant gracieusement sur la main et les zones de tension du vêtement permettent de donner corps et profondeur à l'apôtre. Autant d'éléments qui se retrouvent dans la sculpture de la génération d'artistes suivante.

L'influence de l'orfèvrerie mosane sur la sculpture rémoise et laonnoise pourrait provenir d'un séjour de Nicolas de Verdun dans la région. Ce séjour a été en quelque sorte confirmé par les recherches de Samuel Vitali, qui montra que Nicolas s'inspira de deux œuvres antiques qui se trouvaient à Reims durant le Moyen Âge : le sarcophage de Jovin, alors visible dans l'église Saint-Nicaise et une petite statuette de Mars<sup>12</sup>. Certains motifs ont été sélectionnés et imités dans l'ambon de Klosterneubourg. Les indices fournis d'une part par la recherche des modèles antiques et d'autre part par les échos de l'ambon à Laon et à Reims confortent l'hypothèse d'un séjour dans la ville au début des années 1170, avant son voyage vers Klosterneubourg. Il y a certainement réalisé un reliquaire, avec des apôtres et des prophètes de part et d'autre des longs côtés. Hans Reinhardt avait déjà émis l'hypothèse d'une œuvre perdue de Nicolas de Verdun à Reims dont la présence aurait exercé une influence sur les sculptures de la cathédrale, le groupe de la Visitation en particulier<sup>13</sup>. Or, l'on peut établir que les liens sont déjà évidents dans les années 1180 avec la sculpture de Saint-Remi. L'existence d'une telle œuvre tridimensionnelle pourrait expliquer les répercussions de son style et de certains motifs sur les consoles de Saint-Remi.

Un indice supplémentaire saurait attester la présence de Nicolas de Verdun en Champagne. À une centaine de kilomètres de Reims et aussi de Verdun, l'abbé de Montier-en-Der confiait vers 1170 la réalisation du reliquaire de saint Berchaire à des orfèvres mosans (Fig. 10). Celui-ci fut fondu lors de la Révolution française mais une description et une reproduction en ont été faites en 1717 par Dom Martène et Dom Durand. De format presque carré, mesurant environ 57cm de largeur et à peine moins de hauteur, avec probablement des pignons arrondis, le reliquaire était constitué d'un riche décor ornemental : des doubles colonnettes émaillées à chapiteaux feuillagés, des plaques émaillées aux décors géométrique et végétal alternées avec des plaques filigranées serties de gemmes et de camées. En outre, il y avait deux bustes d'anges tenant un globe en haut-relief. Sur le côté reproduit au XVIII<sup>e</sup> siècle, deux tablettes d'ivoires antiques étaient insérées représentant deux

---

avec les voussures de la porte centrale de la façade de la cathédrale de Laon, qu'elle date vers 1190. Saint-Remi suivrait Laon, donc peu après 1190. Or, d'après les travaux de KASARSKA 2008, la sculpture de la façade occidentale était achevée en 1190. Les visages et certaines consoles ont été refaits au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>9</sup> CLAUSSEN 1977.

<sup>10</sup> TERRIER ALIFERIS 2012; 2016.

<sup>11</sup> Vers 1150-1160 selon LASKO 1994, p. 203-204 ; vers 1160 selon STIENNON & LEJEUNE 1972.

<sup>12</sup> VITALI 2002 et TERRIER ALIFERIS 2016.

<sup>13</sup> REINHARDT 1967, p. 129.

prêtresses accomplissant un rite sacrificiel<sup>14</sup>. Provenant d'un diptyque de mariage romain (entre des membres des familles Nicomaque et Symmaque), ces tablettes suscitèrent particulièrement l'intérêt des deux érudits et sont toujours conservées, l'une à Paris (musée national du Moyen-Âge – thermes de Cluny) et l'autre à Londres (Victoria and Albert Museum). Un autre fragment de ce reliquaire fut retrouvé en 2009<sup>15</sup>. Il s'agit de la plaque émaillée visible sur la bordure inférieure de l'objet comportant trois anges en médaillon brandissant des banderoles sur lesquelles est inscrit *Sanctus* (Fig. 11). Cette triple présence de *Sanctus* renvoie à l'hymne chanté dès les premiers temps chrétiens dans l'Ordinaire de la messe, lors de la préparation du sacrifice, avant les paroles de consécration<sup>16</sup>. Par son allusion eucharistique, cette plaque fait écho aux représentations sacrificielles antiques du diptyque romain. Mais, plus intéressant pour notre propos, elle permet de préciser la datation du reliquaire. Selon toute vraisemblance, et comme l'a justement remarqué Philippe George, elle date des environs de 1170<sup>17</sup>. Préalablement à la découverte de cette plaque, Neil Stratford avait déjà comparé les éléments décoratifs du reliquaire avec des œuvres orfévres réalisées autour de 1170 et regroupait cet objet aux pignons d'Amay, aux deux reliquaires de Huy, au reliquaire de Sainte-Croix de Liège et au bras-reliquaire de Charlemagne. Ces deux derniers objets, réalisés avant 1170, présentent une alternance entre plaques filigranées serties de gemmes et plaques émaillées telle qu'on la trouve sur le reliquaire de saint Berchaire<sup>18</sup>. Outre ces plaques, les doubles colonnettes et les figures d'anges sont des éléments que l'on rencontre dans des œuvres postérieures, ce qui a amené Philippe George à supposer que la décoration avait été effectuée en deux étapes. Ces éléments sont en effet caractéristiques des châsses colonaises de saint Annon (vers 1183) et de saint Albin (vers 1186) ainsi que des deux châsses connues de Nicolas de Verdun [à Cologne (vers 1190-1200) et à Tournai (1205)]. Or, en y regardant de près, on s'aperçoit que les deux châsses colonaises des années 1180 sont une transposition tridimensionnelle de l'ambon de Klosterneubourg : des arcatures trilobées reposent sur des colonnettes doubles avec des figures en bustes aux écoinçons sous une arcature arrondie. Nicolas de Verdun signe l'ambon en 1181 à Klosterneubourg et se rend à Cologne où il impose son style et ses schémas de composition en participant peut-être à l'élaboration de ces deux châsses<sup>19</sup>. Rien ne s'oppose à ce qu'avant l'ambon, il n'ait pas déjà réalisé une œuvre tridimensionnelle possédant les éléments décoratifs perceptibles sur ses œuvres postérieures. Nous soutenons l'hypothèse que Nicolas de Verdun puisse avoir contribué à la réalisation du reliquaire de Montier-en-Der autour de 1170, certainement avec des aides puisqu'il paraît déraisonnable de lui attribuer la responsabilité de la plaque émaillée comportant les trois anges. À notre avis, l'ensemble de ce reliquaire a été effectué à cette date. Les plaques émaillées finement décorées de motifs géométriques et végétaux, alternant avec des plaques filigranées serties de gemmes et de camées participent du même vocabulaire que celui de l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 12). Nous savons en outre que l'abbaye de Montier-en-Der entretenait des contacts privilégiés avec l'abbaye de Stavelot<sup>20</sup>. Un orfèvre a pu être proposé par l'abbé Erlebald pour réaliser le reliquaire de Berchaire. Celui-ci pourrait être Nicolas de Verdun qui gravitait autour de Stavelot et pour lequel nous avons plusieurs raisons de supposer la présence à Reims au début des années 1170. Mais surtout, l'examen des sources visuelles utilisées par Nicolas de Verdun confirme que celui-ci a vu le diptyque des Nicomaque et des Symmaque, ainsi que Hermann Fillitz et Peter Cornelius Claussen l'ont montré<sup>21</sup>. L'orfèvre a en effet étudié et utilisé des motifs du diptyque lorsqu'il travaillait à l'élaboration de l'ambon de Klosterneubourg. L'appréciation de la transcription graphique des plaques émaillées du reliquaire de Montier-en-Der par les deux mauristes permet de saisir la proximité

<sup>14</sup> « On montre dans le même trésor un autre reliquaire d'environ un pied et demi en carré qui se termine en rond, plein de différentes reliques. L'inscription qui est au bas nous apprend que le saint [Berchaire] en fit présent à son monastère. Il est fermé de deux tablettes d'ivoire beaucoup plus anciennes, sur lesquelles sont représentées des anciens sacrifices ». Suit une description de ces deux tablettes. DURAND & MARTÈNE 1717, p. 98, reproduction du diptyque en vis-à-vis. Le dessin original du reliquaire se trouve dans le Paris, BnF, ms latin 19919, fol. 285.

<sup>15</sup> Signalé et reproduit dans GEORGE 2011 ; la découverte de la plaque, mentionnée dans WILLIAMSON 2010, p. 35, est due à l'expert en art Richard Camber.

<sup>16</sup> Voir à ce propos la contribution de Marcello Angheben dans le présent volume.

<sup>17</sup> GEORGE 2011.

<sup>18</sup> Mentionné par GEORGE 2011 ; STRATFORD 1992, p. 96.

<sup>19</sup> Sur la châsse de saint Annon, les nombreuses têtes masculines en médaillon sont directement redevables à l'ambon de Klosterneubourg. Les visages sont formés exactement de la même manière et les différents éléments (yeux avec les cernes, le menton, le nez, la bouche) sont désignés pareillement. Bien entendu, ils sont de la main d'un orfèvre bien moins expérimenté que Nicolas de Verdun. Selon nous, celui-ci a collaboré avec un orfèvre colonais en élaborant la composition et l'agencement des parties décoratives. Cet avis rejoint celui qui prévaut depuis les années 1960 (voir BALACE 2009, p. 341 ss).

<sup>20</sup> Rappelé par GEORGE 2011.

<sup>21</sup> FILLITZ 1972 et CLAUSSEN 1978. Nous avons repris leurs résultats dans TERRIER ALIFERIS 2016.

syntaxique avec les plaques de l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 11-12). L'ensemble des éléments ornementaux mentionnés ci-dessus se retrouve en outre dans les deux œuvres tridimensionnelles connues de Nicolas, les châsses des Rois mages à Cologne et de la Vierge à Tournai.

Ce faisceau d'indices permet d'établir que Nicolas de Verdun, à la suite d'une formation dans le milieu mosan gravitant autour de l'abbaye de Stavelot, s'est rendu à Reims et y a séjourné en tout cas vers 1170, avant un départ pour Klosterneubourg autour de 1173-1175. Il est probablement responsable du reliquaire de Montier-en-Der et a certainement exécuté d'autres œuvres orfévrees à Reims, aujourd'hui disparues. Les présomptions de sa présence et de son travail à Reims se confirment dans les échos perceptibles chez les sculpteurs des consoles de Saint-Remi et de Laon.

Si on a d'abord hésité à postuler une formation mosane de Nicolas de Verdun, l'hypothèse est désormais admise par la plupart des spécialistes<sup>22</sup>. Plus précisément, une formation auprès d'orfèvres œuvrant pour l'abbé Wibald de Stavelot semble hautement probable. Les médaillons du retable de saint Remacle qui sont parvenus jusqu'à nous présentent une proximité stylistique étroite avec plusieurs détails de l'ambon de Klosterneubourg. *Operatio* et *Fides Baptismus* (Fig. 13) ont été élaborées selon les formules récurrentes de l'orfèvrerie mosane pour réaliser les visages : un ovale et des traits simples pour dessiner les différents éléments, le nez étant toujours relié à l'un des yeux et les plis du cou rendus par un double trait qui sert également à façonner la musculature. Le torse dénudé de la personnification du baptême permet de considérer le dessin des différentes parties anatomiques : les épaules, le coude, le bras et l'avant-bras sont soulignés par des doubles traits curvilignes. Le sternum également est précisé ainsi que les clavicules. Ces procédés graphiques se retrouvent sur l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 14), dont les personnages accusent des traits physiologiques similaires à ceux des médaillons du retable de saint Remacle. Le traitement de la chevelure en mèches parallèles, la manière de dessiner les yeux avec un trait pour les cernes, la forme du nez, les contours de la bouche rendus par un trait épais, la marque du menton et la présence du sillon naso-labial sont autant de points de similitudes. La ressemblance dans l'élaboration des anatomies est également intéressante (Fig. 15) : les muscles et les articulations sont formés par des compartiments arrondis et des doubles traits selon un procédé typiquement mosan. Entre quinze et vingt ans séparent les médaillons du retable de saint Remacle des panneaux émaillés de l'ambon de Klosterneubourg (dont l'exécution a dû démarrer vers 1175). Pourtant, l'on mesure la proximité entre les deux œuvres. Nicolas de Verdun se serait formé dans l'atelier responsable du retable de saint Remacle (vers 1150), du reliquaire de saint Alexandre (vers 1145) et du triptyque de Stavelot (vers 1156)<sup>23</sup>. À partir d'un creuset artistique qui lui fournit les bases d'un style dynamique et assoupli, il acquiert des tendances naturalistes jusqu'alors inégalées, et cela grâce à l'observation d'œuvres antiques et byzantines. La comparaison entre deux représentations similaires, l'une d'un orfèvre mosan anonyme l'autre de Nicolas de Verdun, met en évidence l'importance des acquis de celui qui fut appelé à travailler aux confins de l'Empire germanique par le prieur Wernher. La résurrection des morts sur le triptyque de la Croix conservé à Londres (Fig. 16), généralement daté vers 1160-1170, montre d'indéniables liens formels et compositionnels avec la résurrection des morts de l'ambon (Fig. 15). Mais ce sont surtout les apports de Nicolas de Verdun dans les effets de perspective, dans le volume des corps, et dans l'élégance des anatomies et des physiologies qui se révèlent.

Après un début d'activité sur les rives de la Meuse, Nicolas de Verdun s'est probablement rendu à Reims au début des années 1170. Cette hypothèse peut être renforcée grâce aux recherches menées sur l'utilisation des sources antiques par Nicolas de Verdun et aux rapprochements stylistiques entre Saint-Remi et l'orfèvrerie mosane. Nicolas y observa entre autres des œuvres antiques qui lui servirent à élaborer les nombreuses compositions de son ambon à Klosterneubourg. En plus d'un contact avec des sculpteurs, il pourrait également avoir réalisé un reliquaire. L'orfèvre mosan n'est donc pas parti de Cologne pour rejoindre l'extrémité orientale de l'Empire germanique, mais de Reims. Un faisceau d'indices permet de l'attester : son imitation de motifs

<sup>22</sup> BALACE 2009 rappelle les différentes hypothèses proposées, en particulier celles de Aloïs Weisgerber et de Kurt Bauch qui insistent sur les liens entre les œuvres de Nicolas de Verdun et les châsses colonaises. Après les intuitions de Suzanne Collon-Gevaert, puis de Marie-Madeleine Gauthier, les expositions *The Year 1200* (HOFFMANN 1970) et *Rhein und Maas* (STIENNON & LEJEUNE 1972) ont participé à consolider l'hypothèse d'une formation mosane.

<sup>23</sup> Selon VOELKE 1980, p. 10-11, ces trois œuvres peuvent en effet être attribuées à un même atelier. Nous suivons totalement cette hypothèse.

vus sur le sarcophage de Jovin, l'adoption de son style à Saint-Remi et à Laon, et son éventuelle participation au reliquaire de saint Berchaire. Il séjourna bien dans la ville de Reims un certain temps et, par conséquent, dut exercer une activité lucrative qui contribua à influencer les artistes exerçant dans les environs, et à diffuser durablement un style novateur.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALACE S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat).  
<http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/>.
- CLAUSSEN P. C., 1977, Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein: Rezeptionen und Reflexionen, in : *Kölner Domblatt* 42, p. 7-42.
- CLAUSSEN P. C., 1978, Das Reliquiar von Montier-en-Der: ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung, in : *Pantheon* 36, p. 308-319.
- DUPEUX C. & WIRTH J. (éds.), 2015, *Strasbourg 1200-1230 : la révolution gothique*, Strasbourg.
- DURAND U. & MARTÈNE E., 1717, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Paris.
- FILLITZ H., 1972, Zu Nikolaus von Verdun: die Frage seiner antiken Anregungen, in : LEGNER A. (éd.), *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne, p. 279-282.
- GARRISON E. B., 1972, Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy, in : *The Art Bulletin* 54/2, p. 140.
- GEORGE P., 2011, Entre pays mosan et Champagne : le trésor des reliques de Montier-en-Der, in : *Cahiers archéologiques, fin de l'antiquité et moyen âge* 53, p. 63-88.
- HOFFMANN K. (éd.), 1970, *The Year 1200: a Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* (The Cloisters Studies in Medieval Art, 1), New York.
- KASARSKA I., 2008, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon : eschatologie et humanisme*, Paris.
- KROHM H., KUNDE H. & SIEBERT G. (éds.), 2011, *Der Naumburger Meister : Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Petersberg.
- KURMANN P., 1987, *La façade de la cathédrale de Reims : architecture et sculpture des portails : étude archéologique et stylistique*, Paris.
- LASKO P., 1994, *Ars sacra 800-1200* (Pelican History of Art), New Haven.
- PLEIN I., 2005, *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 12), Münster.
- PRACHE A., 1978, *Saint-Remi de Reims : l'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève.
- REINHARDT H., 1967, Nicolaus von Verdun und die Kunst in Reims, in : *Kölner Domblatt* 25-27, p. 125-132.
- SAUERLÄNDER W., 1972, *La sculpture gothique en France*, Paris.
- STIENNON J. & LEJEUNE R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles.
- STRATFORD N., 1993, *Catalogue of the Medieval Enamels of the British Museum. 2: Northern Romanesque Enamel*, Londres.
- TERRIER ALIFERIS L., 2012, La conscience du style chez les artistes des années 1200, in : CONNOCHIE-BOURGNE C. & DOUCHET S. (éds.), *Effets de style au Moyen Âge* (Sénéfiance, 58), Aix-en-Provence, p. 171-180.
- TERRIER ALIFERIS L., 2016, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)* (Les études du RILMA, 7), Turnhout.
- VITALI S., 2002, Sicut Explorator et Spoliorum Cupidus: zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in : *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 52/1, p. 9-46, 161-176.
- VOELKLE W., 1980, *The Stavelot Triptych: Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York.
- WILLIAMSON P., 2010, *Victoria and Albert Museum: Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, Londres.



Fig. 1. – Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, Fides, années 1180  
(© Centre André Chastel, photo. C. Lemzaouda, 2002).



Fig. 2. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, la reine de Saba  
(© Stift Klosterneubourg).



Fig. 3. – Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, nouvelle Ève, années 1180  
(© Centre André Chastel, photo. C. Lemzaouda, 2002).



Fig. 4. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, traversée de la mer rouge  
(© Stift Klosterneubourg).



*Fig. 5. – Reims, Saint-Remi, nef, console, Moïse, années 1180 (© I. Kasarska).*



*Fig. 6. – Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon, vers 1190 (© M. Schenk).*



*Fig. 7. – Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Paul, années 1160 (© Sloun).*



*Fig. 8. – Reims, Saint-Remi, nef, console, Ézéchiel, années 1180 (© I. Kasarska).*



Fig. 9. – Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Jean et Barthélemy, années 1160 (© Sloun).



Fig. 10. – Reliquaire de saint Berchaire de Montier-en-Der, disparu.  
 Photomontage réalisé à partir du dessin du début du XVIII<sup>e</sup> siècle conservé dans le ms. latin 11919, fol. 285, Paris, BnF,  
 et des tablettes d'ivoire conservées à Paris, Musée national du Moyen Âge et Londres, Victoria and Albert Museum  
 (© L. Terrier Aliferis).



Fig. 11. – Détails de quatre plaques émaillées du reliquaire de saint Berchaire, d'après le dessin original dans le ms. latin 11919, fol. 285, Paris, BnF (Source gallica.bnf.fr).



Fig. 12. – Détails de trois plaques émaillées du retable de Klosterneuburg, 1181 (© Stift Klosterneuburg).



Fig. 13. – Fragment du retable de saint Remacle de l'abbaye de Stavelot, médaillon avec *Fides Bapismus*, Francfort-sur-le-Main, Museum für Kunsthandwerk, vers 1150 (© Marburg).



Fig. 14. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, détail de la Nativité d'Isaac (D'après BUSCHAUSEN 1980).



Fig. 15. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181,  
la résurrection des morts, détail  
(© Stift Klosterneuburg).



Fig. 16. – Staurothèque Guennol, Londres, collection privée, 1160-1170, détails de la résurrection des morts  
(Columbia.edu).