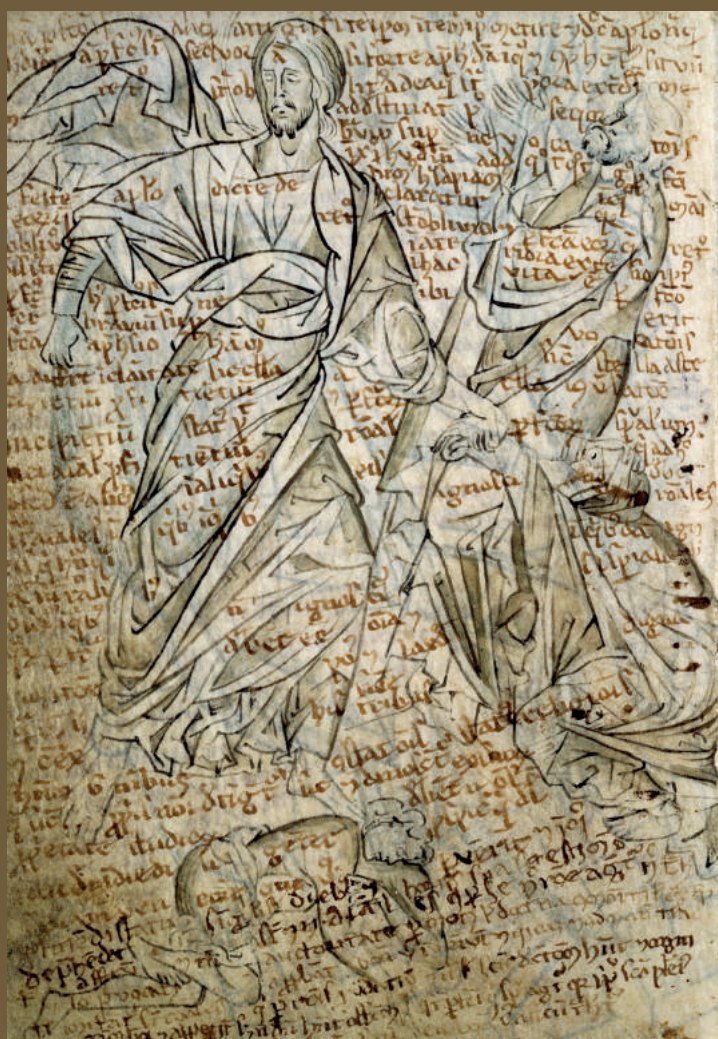


# Questions de mobilités au début de la période gothique

Circulation des artistes  
ou carnets de modèles ?

Laurence TERRIER ALIFERIS





# QUESTIONS DE MOBILITÉS AU DÉBUT DE LA PÉRIODE GOTHIQUE



# RÉPERTOIRE ICONOGRAPHIQUE DE LA LITTÉRATURE DU MOYEN ÂGE

## LES ÉTUDES DU RILMA

11

Collection dirigée par Christian Heck  
Ancien Membre senior de l'Institut Universitaire de France  
Professeur émérite à l'Université de Lille 3

Le RILMA est un programme d'histoire de l'art fondé sur une recherche collective, internationale et interdisciplinaire. Le noyau en est constitué par la collection des volumes du Corpus, dans laquelle sont présentés, reproduits dans leur intégralité, et commentés, les cycles d'illustrations des œuvres de la littérature du Moyen Âge, tous domaines confondus. Dans une perspective plus large, les Études du RILMA confrontent les enluminures à tous les autres champs de la création artistique, et examinent leur place dans l'histoire culturelle du Moyen Âge. La création du RILMA a bénéficié d'un projet de recherche retenu par l'Institut Universitaire de France, dans le cadre de la chaire d'iconographie médiévale.

# Questions de mobilités au début de la période gothique

Circulation des artistes ou carnets de modèles ?

Laurence Terrier Aliferis



BREPOLS

© BREPOLS PUBLISHERS

THIS DOCUMENT MAY BE PRINTED FOR PRIVATE USE ONLY.  
IT MAY NOT BE DISTRIBUTED WITHOUT PERMISSION OF THE PUBLISHER.

Couverture : Feuillet de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, folio 92v  
(© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

© 2020, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.

D/2020/0095/298

ISBN 978-2-503-59141-4

Printed on acid-free paper

# Table des matières

<b>Remerciements</b>	7
<b>Introduction</b>	9
<i>Magistri multi de diversis nationibus</i>	9
<i>...accitis fusoribus et electibus sculptoribus</i>	9
<i>Misit exemplar altaris et similitudinem juxta omne opus eius extruxit...</i>	10
Mobilités	11
<b>Chapitre 1. Ampleur des transferts artistiques</b>	15
Citations d'œuvres contemporaines	15
Les réseaux de circulation	20
La diffusion de l' <i>opus francigenum</i> et la géographisation des savoir-faire	23
Mobilités iconographiques à travers deux études de cas : la Fuite en Égypte et la Cène	27
La Fuite en Égypte	27
La Cène à quatorze	30
<b>Chapitre 2. Itinéraires d'artistes à travers les œuvres signées</b>	39
Les itinéraires et leurs calculs	39
Nicolas de Verdun	40
Hugues d'Oignies	51
Villard de Honnecourt	54
<b>Chapitre 3. Mobilités et innovations : l'exemple de la cathédrale de Chartres</b>	63
La façade occidentale de Chartres et son impact	63
Le maître bourguignon	66
Le maître étampois	74
Le maître dionysien	82
Le maître de Bourges	84
Le maître parisien	96
Le maître du linteau nord	99
<b>Chapitre 4. Les carnets de modèles</b>	105
L'histoire d'une hypothèse	105
Les supposés carnets de modèles conservés	108
Le carnet de Wolfenbüttel	108
Les feuillets de Fribourg-en-Brigau	117
Vatican latin 1976	119
L'album de Villard	121
Le pseudo-psautier mosan	121
Le bestiaire conservé à Harvard	123
Mythe ou réalité historique ?	124
Capacités mémorielles	129
<b>Conclusion</b>	135
<b>Crédits des illustrations</b>	139
<b>Bibliographie</b>	141
<b>Index</b>	155





# Remerciements

Les recherches qui ont mené à la rédaction de ce livre ont été permises grâce à de nombreux soutiens, institutionnels, personnels et amicaux. En premier lieu, un financement du Fonds national suisse de la Recherche scientifique suisse (FNS) m'a donné la possibilité de démarrer un projet sur la circulation artistique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles initié à Paris, au Centre André Chastel dans lequel j'ai passé plusieurs mois en tant que chercheuse invitée et ai pu bénéficier d'un cadre de travail dynamique. Je suis tout particulièrement reconnaissante à Philippe Lorentz et Dany Sandron pour leur conseils avisés et leur partage de connaissances. Je remercie également bien chaleureusement Béatrice Coquet pour ses attentions bienveillantes et son aide précieuse dans les recherches documentaires. C'est ensuite à l'Université de Genève que mes réflexions autour de la mobilité artistique se sont poursuivies et toute ma gratitude va au comité scientifique du programme «Boursières d'excellence» dirigé par Brigitte Mantilleri que je remercie sincèrement pour sa confiance et son soutien. Dans ce cadre institutionnel, j'ai pu développer au cours de plusieurs séminaires des axes de recherche qui font partie de cet ouvrage. Avec des étudiants de master, nous avons mené des réflexions fructueuses autour des carnets de modèles, des transferts dans l'art gothique ou encore de l'iconographie de la Cène. Je remercie ceux-ci pour leur motivation, leur curiosité et leurs apports efficaces, en particulier Hiba Mojabber et Sabrina Ciardo qui a accepté en outre de relire le texte final.

L'existence de cette publication doit énormément à Marie Besse dont la rencontre lors

de mes années doctorales dans le cadre d'un programme de mentorat fut déterminante pour la poursuite de mon activité académique. D'abord épaulée universitaire, elle est devenue au fil du temps une amie et un soutien inflexible dans chacune des étapes que j'ai dû franchir. Une fois n'est pas coutume, Jean Wirth et Jean-Yves Tilliette se posent en filigrane tout au long de l'ouvrage par leurs enseignements prodigués durant de nombreuses années; qu'ils en soient vivement remerciés. Avec Pierre Alain Mariaux, qui m'encourage à penser «out of the box» en revisitant mes méthodologies, ils sont surtout et avant tout les responsables de la direction que j'ai voulu donner à ma trajectoire professionnelle lorsque j'étais étudiante.

Depuis notre première rencontre devant le portail sud de la cathédrale de Strasbourg en 2010, Denise Borlée est une interlocutrice privilégiée. Nos multiples discussions m'ont servi à nourrir et à approfondir mes réflexions et mes connaissances. Je lui exprime, ainsi qu'à Christophe et Clément, mes marques de grande amitié. Barbara Franzé et Brigitte Roux ont partagé mes hauts et mes bas et ont également participé à l'élaboration de ma pensée sur de nombreux sujets qui parcourent ce livre. Un grand merci à elles!

Je tiens tout particulièrement à témoigner mon profond respect à Christian Heck pour sa générosité intellectuelle sans limites, son partage d'érudition et sa bienveillance. Finalement, mon entourage familial fut mon point d'ancrage et d'amour permanent; je remercie donc sincèrement ma maman ainsi que mon solide trio Constantin, Emilie et Irène.



# Introduction

## *Magistri multi de diversis nationibus*

En vue de la réalisation de l'ensemble des vitraux de sa nouvelle église abbatiale, répartis sur deux niveaux dans le chœur et dans la nef, Suger fait appel à de nombreux maîtres venus de nations différentes<sup>1</sup>. Cette attraction centripète exercée par la reconstruction du complexe abbatial de Saint-Denis dans les années 1130 atteste de la vitalité des mouvements artistiques au XII<sup>e</sup> siècle, au moment où se mettent en place les prémisses d'un art destiné à recevoir l'appellation de « gothique » et où l'intensité des échanges est particulièrement remarquable. Cette multiplicité des déplacements d'artistes fut mise en exergue dès le début du XX<sup>e</sup> siècle et Émile Mâle, à la suite de William Vöge, relevait des liens entre des œuvres distantes de plusieurs kilomètres les unes des autres et esquissait la notion de géographie artistique en supposant l'importance des déplacements d'artistes d'un lieu à un autre<sup>2</sup>. Les synthèses récentes sur l'art gothique rappellent la primauté des interactions humaines dans la diffusion de nouvelles formes et d'innovations iconographiques tandis que Fabienne Joubert en particulier soulignait les enjeux de cette mobilité<sup>3</sup>. Malgré ces fortes intuitions qui découlent de l'observation de la production artistique de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, il est extrêmement difficile de constituer des itinéraires d'artistes un tant soit peu fiables. L'immense majorité des œuvres a en effet disparu, entre 70% et 99% selon les estimations et selon les techniques artistiques considérées<sup>4</sup>. Des maillons cruciaux manquent, rendant ainsi absolument périlleuse, voire impossible, toute tentative de reconstituer le parcours artistique d'un individu. De plus, les signatures sont rarissimes durant la période, nous privant ainsi de repères solides. Nicolas de Verdun, Villard de Honne-court ou encore Hugues d'Oignies sont des

exceptions qui mettent en lumière la complexité des problèmes auxquels sont confrontés les historiens de l'art. Durant longtemps, l'activité de Villard fut l'objet de vifs débats et tandis qu'il témoigne, tout comme Nicolas de Verdun, de l'étendue des kilomètres effectués, Hugues d'Oignies se présente *a contrario* comme une personnalité travaillant tout au long de sa carrière en un endroit unique, évoluant peu stylistiquement<sup>5</sup>.

## *...accitis fusoribus et electibus sculptoribus*

La polyvalence des artistes constitue également un sérieux frein au repérage d'une même personnalité artistique. Un orfèvre pouvait aussi bien exceller dans la taille de la pierre ou un sculpteur se voir confier un travail de peinture ou de réalisation de cartons de vitraux. Si nous n'avons pas de traces de ces activités polyvalentes au XII<sup>e</sup> siècle, celles-ci sont pourtant bien attestées pour l'époque carolingienne. La renommée du moine Tuotilo lui valut d'être appelé à Metz et à Mayence. Non seulement compositeur de textes et de musique, il a également sculpté les deux plats de reliure en ivoire de l'*Evangelium longum*, il réalisa des œuvres orfèvrées et fut probablement l'enlumineur du *Psalterium aureum*<sup>6</sup>. La majorité du corpus conservé des ivoires carolingiens fut produit par des peintres et des orfèvres, expliquant ainsi les liens étroits unissant les enluminures aux plats de reliure<sup>7</sup>. Vers 1260, *Le livre des métiers* d'Étienne Boileau nous apprend que les sculpteurs (tailleurs d'images) sont peintres (imagiers peintres) et peuvent travailler le bois, la pierre, l'os, la corne, l'ivoire et utiliser de la bonne peinture<sup>8</sup>. Les objets réalisés à partir de ces matériaux sont destinés à être peints expliquant la polyvalence, mais ceux travaillant uniquement à partir de pigments ne sont pas attestés. Ce rapport étroit entre peintres et sculpteurs est bien

connu pour la fin du Moyen Âge ou au xvi<sup>e</sup> siècle, moment où l'on sait que les premiers fournissent les patrons aux seconds. C'est, par exemple, le cas lors de la réalisation de la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres par le sculpteur Jehan Soulas en 1519. À ce moment-là, tout comme au xiii<sup>e</sup> siècle, une même corporation regroupe les peintres et les sculpteurs et lors de l'entrée de nouveaux membres dans la corporation, les registres indiquent qu'ils sont «reçus maîtres peintres et tailleurs d'images». Aux xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles, ce sont des enlumineurs qui appliquent la peinture sur les sculptures. Il est en revanche impossible de confirmer par les textes qu'un même maître réalise à la fois des miniatures, des vitraux et des éléments sculptés<sup>9</sup>. Cette absence d'attestation ne doit néanmoins pas entraver la supposition d'une activité polyvalente<sup>10</sup>. De même, un orfèvre pouvait-il être sculpteur? Là non plus, nous n'avons pas de confirmation, mais le texte de l'abbé Suger suggère qu'il faille répondre affirmativement. Pour réaliser les portes de bronze doré de l'église de Saint-Denis, l'abbé Suger fait appel à des sculpteurs: «Ayant réuni les fondeurs et choisi les sculpteurs, nous avons érigé les portes principales» (*Valvas siquidem principales, accitis fusoribus et electis sculptoribus*)<sup>11</sup>: même si le terme latin *sculptoribus* ne précise pas le matériau travaillé et ne se restreint donc pas à la pierre, deux corps de métiers sont mentionnés: les fondeurs qui ont effectué la fonte et les sculpteurs qui s'occupent de la conception et du modelage. Fabienne Joubert a souligné les récurrentes étroites parentés observables entre des œuvres de techniques différentes dès le début de la période gothique<sup>12</sup>? Ces probables multiples activités doivent être du moins systématiquement intégrées dans les réflexions des historiens de l'art du premier gothique. S'il est acquis que les matrices des sceaux étaient conçues par des orfèvres<sup>13</sup>, le pas consistant à considérer que les figures orfévres ou en ivoire puissent avoir été réalisées par la même main responsable de sculptures en pierre monumentale n'est pas pleinement franchi. Les récentes recherches de Marc Gil sont une avancée dans ce sens, puisqu'elles mettent en exergue les rapports si ténus entre un peintre-enlumineur et un sculpteur actif sur le chantier du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne qu'il pourrait

s'agir d'une seule et même personne<sup>14</sup>. À observer en outre la remarquable comparaison effectuée par Fabienne Joubert entre la tête du Christ provenant du jubé en pierre sculptée de la cathédrale de Bourges et la tête de Joseph d'Arimathie de la Descente de Croix en ivoire conservée au Louvre, on se dit qu'il ne faut plus hésiter à considérer la parfaite perméabilité des domaines techniques<sup>15</sup>. Dans certains cas, la polyvalence des artistes pourrait ainsi être l'un des vecteurs de transmission des formes.

### *Misit exemplar altaris et similitudinem juxta omne opus eius extruxit...*

Lorsqu'un cas de modèle-copie est repéré sur une courte distance géographique, le vecteur de transmission est aisé à expliquer. La visibilité directe d'une œuvre par un artiste entraîne le processus de copie. Mais lorsque le modèle et la copie sont éloignés de plusieurs centaines de kilomètres et que la mobilité d'un même artiste ne peut entrer en considération, l'explication est bien plus problématique. Parallèlement aux déplacements humains, la recherche s'est focalisée sur l'existence présumée de carnets de modèles attestés parfois par les textes, parfois par les œuvres et surtout davantage soupçonnés que démontrés. Est-ce que des feuillets de modèles circulèrent d'un lieu à l'autre durant le Moyen Âge, à l'instar du roi de Jérusalem Akhaz qui fit faire un modèle (*exemplar*) de l'autel de Damas pour l'envoyer au prêtre Ouriya en lui demandant un autel semblable<sup>16</sup>? C'est ce qui fut supposé, en particulier pour expliquer les liens étroits qui unissent la peinture du xii<sup>e</sup> siècle (monumentale ou miniature) à l'art byzantin avant de devenir un *leitmotiv* depuis la parution du célèbre ouvrage de Robert Scheller<sup>17</sup>. Celui-ci a en effet relevé un pic du nombre d'objets conservés pouvant être considérés comme des carnets de modèles entre 1150 et 1250, alors qu'il ne subsiste rien pour le siècle suivant. L'existence de carnets de modèles était déjà présumée par Émile Mâle pour expliquer des motifs similaires à des kilomètres de distance et cette présomption a parfois suffi aux chercheurs à expliquer systématiquement, sans autre explication donnée, la présence d'un modèle et de sa copie. En effet, il est devenu habituel de faire appel à de supposés carnets

de modèles lorsqu'un cas de citation d'œuvres est repéré. Néanmoins, la nécessité d'invoquer les carnets de modèles comme principale source de transmission de motifs ne se calque-t-elle pas sur une réalité plus contemporaine que médiévale? Ne fait-elle pas abstraction des capacités de mémorisation des hommes du Moyen Âge, en perdant depuis l'apparition du livre imprimé qui permet l'accès facile aux textes? À la manière des écrivains, les artistes sélectionnent et mémorisent un motif pour le recomposer ultérieurement dans leur œuvre et ce facteur doit être intégré dans les cas de repérage d'un prototype-copie. Jean Wirth, Neil Stratford puis Fabienne Joubert ont nuancé l'utilisation systématique de carnets de modèles au profit de la mémoire visuelle<sup>18</sup>. Mais que nous apprennent réellement les dessins médiévaux conservés? Nous verrons que leur utilisation comme modèles est pour le moins peu fiable.

## Mobilités

« Mobilité » renvoie à tout ce qui peut être déplacé qu'il s'agisse d'un être animé ou non ou encore d'un état de l'esprit (humeur)<sup>19</sup>. Le substantif et ses significations n'ont subi aucune modification depuis l'époque latine romaine bien qu'au moment de son apparition dans les textes vernaculaires le terme se référait davantage à l'instabilité morale qu'au déplacement physique<sup>20</sup>. Lorsqu'il est associé au domaine artistique, il signifie les mouvements, à la fois des hommes et des œuvres. Par effet de mode, il est depuis quelques années préféré au terme « circulation » dont il est en fait le synonyme bien que celui-ci implique davantage l'idée d'un retour au point de départ. Il comprend de manière implicite la notion des transferts culturels depuis que celle-ci fut théorisée par la recherche valorisant l'analyse non pas simplement des réseaux de circulation et des déplacements d'un point à un autre, mais des effets et de l'impact provoqués par ceux-ci. Roland Recht relevait en 1998 que les études d'histoire de l'art ont porté leur intérêt sur l'œuvre et sa source ainsi que sa réception, mais les modalités de la filiation ne sont que rarement expliquées<sup>21</sup>. C'est à partir de tels constats que s'est opéré dans les années 2000 un glissement lexical de « circulation » à « transfert ». La notion de

« transfert artistique » n'implique pas seulement le repérage et la description des réseaux de circulation d'hommes ou d'œuvres, mais aussi l'analyse de l'impact des déplacements dans les milieux artistiques de réception<sup>22</sup>. Les historiens de l'art ont intégré des outils méthodologiques et de réflexion développés dans le cadre de l'histoire culturelle. Celle-ci insiste depuis quelques années sur le transfert culturel comme objet historique en évitant d'évoquer les influences au profit de l'étude de la fonction précise de l'imprégnation d'un milieu culturel par contact avec un autre. La théorisation du concept fut présentée par Michel Espagne et Michaël Werner<sup>23</sup> puis exposée dans un compte-rendu critique par l'historienne de l'art Béatrice Joyeux<sup>24</sup>. Celle-ci explique le transfert comme étant une « dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques ; un échange structuré en réseaux »<sup>25</sup>. Malgré cette définition, elle relève les difficultés de comprendre la réalité précise d'un transfert culturel donné et ses implications. Pour la discipline histoire de l'art, le problème principal réside en l'absence de sources écrites. Comment analyser l'impact d'une dynamique culturelle entre deux entités artistiques en ne prenant en compte que les objets? Bien entendu, l'écueil est par conséquent de s'en tenir à la description des réseaux de circulation sans davantage pouvoir considérer précisément l'impact du contact artistique lorsqu'il y a influence. Le glissement lexical et la réaffirmation théorique du concept de transfert fut finalement entériné par les auteurs de l'ouvrage collectif *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*<sup>26</sup>. Le texte introductif expose comment et pourquoi s'est opéré le glissement de « circulation » à « transfert » et insiste, à la suite d'autres auteurs, sur la multiplicité des définitions du terme « influence » qui englobe des réalités variées<sup>27</sup>. Les auteurs revendiquent un vocabulaire davantage précis détaillant le plus clairement possible les notions relatives à l'activité artistique. Au fond, l'enjeu principal des problématiques relatives à la mobilité artistique réside dans la revendication d'une histoire de l'art culturelle qui met en exergue l'analyse de l'impact et des répercussions des déplacements des objets et des hommes d'une sphère artistique quelle qu'elle soit (scriptorium, chantier de construction, atelier de sculpture) sur une autre et d'en mesurer les conséquences.

Ne reste pour la période considérée souvent que les œuvres représentant une proportion infime de la production totale et conservées aléatoirement. Les outils méthodologiques à une géographie artistique avant la Renaissance considérée comme objet d'étude font défaut. Pourtant, la géographie artistique comme structure de recherche fut définie par Thomas Dacosta Kaufmann et c'est vers son ouvrage qu'il s'agit de se diriger pour aborder l'historiographie. Concernant spécifiquement les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, on trouve des sources littéraires sur la mobilité dans l'ouvrage de Claudia Caesar consacré à la construction historiographique des artistes itinérants du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. L'auteure reprend le corpus rassemblé en 1928 par Josef Kulischer et met en évidence d'une part la pénurie de main-d'œuvre qualifiée dans certaines régions ainsi que la forte spécialisation de certains corps de métier, entraînant par conséquent le déplacement des artistes, et d'autre part l'attrait des centres artistiques<sup>29</sup>. Aborder les questions liées à la mobilité renvoie en effet aux rapports entre centre et périphérie pour lesquels Enrico Castelnuovo a fourni un brillant essai fondateur de la notion de géographie artistique<sup>30</sup>. Quels critères définissent un centre ou une périphérie? Un centre étant le lieu de commandes importantes simultanées réunissant par conséquent un grand nombre d'artistes, il sera dès lors un lieu d'innovations. La périphérie se présente *a contrario* comme le lieu de réception des nouveautés.

L'objet de cette étude s'attache ainsi à examiner à travers quatre axes des thématiques liées aux mobilités des hommes et des œuvres durant le début de la période dite « gothique ». Du milieu du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, l'art se transforme passant d'une esthétique aux conventions antinaturalistes à une représentation plus convaincante du monde environnant. L'art se rapproche de la mimesis antique à un moment d'intense émulation théologique, sociale, politique et philosophique. L'utilisation de modèles est intrinsèque au processus de création artistique, à toutes les époques. Elle devient particulièrement intrigante, lorsqu'avant le développement de véhicules motorisés permettant une diminution conséquente des temps de déplacements, on observe des citations ponctuelles

issues d'œuvres chronologiquement et géographiquement parfois très éloignées. À partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les déplacements humains deviennent significativement denses et sont certainement la raison de la diffusion rapide et sur une aire géographiques étendue des nouvelles formes architecturales et artistiques. Non seulement l'intensité des réseaux de circulation a été repérée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle pour cette période, mais Suger l'atteste explicitement dans son récit de la reconstruction de son abbatale. Nous proposons de dresser un aperçu de ces interactions entre 1150 et 1250 en Europe. Quelle était la part de responsabilité liée au déplacement des hommes dans ces transferts formels et celle liée à la circulation d'objets mobiles? Ou alors, y avait-il des modèles graphiques servant de vecteurs? Quelles sont les distances concernées par les transferts artistiques durant cette période et quels en sont les acteurs principaux? Ces questions se posent en filigrane tout au long du livre. Le premier chapitre s'attachera donc à dresser un aperçu des réseaux de circulation connus et à envisager leur étendue en prenant en compte deux critères distincts : le style et les similarités formelles d'une part ; l'iconographie et la diffusion de schémas de compositions spécifiques d'autre part. L'étude iconographique n'a que peu été intégrée dans les études de géographie artistique. Or, à travers deux études de cas, la Fuite en Égypte et la Cène, nous verrons qu'elle s'avère extrêmement fructueuse en permettant de relever des réseaux de circulation bien circonscrits. Afin de mieux évaluer la mobilité humaine et ses effets, nous avons choisi de focaliser notre recherche sur des personnalités connues par des œuvres signées : Nicolas de Verdun, Villard de Honnecourt et Hugues d'Oignies. Nicolas de Verdun constitue un cas unique pour cette période, puisque nous connaissons deux œuvres signées à un quart de siècle d'intervalle. À partir de ce binôme, son corpus artistique peut être reconstitué mais aussi son itinéraire, et ce, avec un haut degré de fiabilité. Nous avons tenté de suivre au plus près son parcours géographique en nous tenant aux voies de communication qu'il a pu emprunter. Il est dès lors possible de procéder à une évaluation de son impact artistique effectif avec des éléments concrets à disposition. Tout comme Nicolas de Verdun, Villard de Honnecourt parcourt plusieurs

localités et le périmètre de ses déplacements augmente au fil de sa carrière. D'abord actif essentiellement en Picardie, il évolue ensuite en Île-de-France et se rend jusqu'en Hongrie avant de revenir à son point d'origine. Finalement, Hugues d'Oignies constitue un exemple *a contrario* puisqu'il n'a évolué que dans un seul prieuré tout au long de sa carrière. Le troisième chapitre consacré au chantier de Chartres examine les problématiques de la mobilité humaine et de ses impacts à partir d'un chantier qui rassemble, comme celui de Saint-Denis, plusieurs personnalités artistiques venues de régions différentes amenées par la suite à exercer sur d'autres chantiers. Le choix de revenir sur un sujet déjà abondamment traité fut motivé par le rôle charnière de la construction des portails de la façade occidentale qui concentre des innovations importantes pour l'évolution ultérieure des arts et dont la diffusion fut justement permise

par les déplacements des ateliers d'un endroit à l'autre. De surcroît, après un chapitre consacré à l'examen de la mobilité artistique par l'apport d'œuvres signées, il offre un exemple d'évaluation de l'impact artistique et des transferts par l'analyse d'œuvres non signées dont l'examen stylistique permet de reconstituer un corpus autour d'une personnalité. En outre, l'étude du chantier de Chartres au milieu du XII<sup>e</sup> siècle permet de repenser la notion de centre-périphérie théorisée par Castelnuovo et Ginzburg. Finalement, la question des livres de modèles, au cœur des réflexions sur la circulation artistique depuis plusieurs décennies, fera l'objet du dernier chapitre. Quatre dossiers séparés les uns des autres mais reliés par le fil rouge de la mobilité sont ici présentés pour mettre en avant l'importance de la dynamique des échanges humains à un moment charnière de l'histoire de l'art.



## NOTES

1. SUGER 2008, p. 146-147; et récemment, *Naissance de la sculpture gothique* 2018.
2. VÖGE 1894; MÂLE 1922.
3. JOUBERT 2008, p. 174-194; ERLANDE-BRANDENBURG 2012.
4. GARRISON 1972, p. 140, 99% de la peinture sur bois du Trecento a disparu.
5. TERRIER ALIFERIS 2012.
6. Le parcours et les multiples compétences de Tuotilo sont connus grâce au récit d'EKKEHART 1980, 34. Voir entre autres MARIAUX 2001.
7. Voir par exemple l'Évangélaire de Lorsch, Bibliothèque apostolique vaticane, Pal. Lat. 50; Victoria and Albert Museum pour le plat de reliure supérieur; musées du Vatican pour le plat inférieur. GRODECKI 1947, p. 40-41 avait été attentif aux liens étroits qui unissent les enluminures carolingiennes aux plats de reliure en ivoire et avait supposé qu'une seule personne pouvait être responsable à la fois de l'ornementation peinte des folios et de la sculpture des couvertures. Voir également VANDERSALL 1976, p. 201-210.
8. ÉTIENNE BOILEAU, titre LXII, p. 129-130.
9. Le travail sur vitraux et sur parchemin par les peintres est hautement probable. Quel que soit le support, le travail avec des pigments, appliqué sur verre, sur parchemin ou sur une paroi murale devait être exercé par une même personne, tout comme l'application de la polychromie sur des objets taillés. GRODECKI 1963, p. 129, présumait un rapport très étroit entre les verriers et les enlumineurs à Oxford dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle et attribuait à un même maître des verrières provenant de Troyes et un ensemble d'enluminures.
10. Voir à ce propos le rappel effectué par JOUBERT 2008, p. 198 des liens proposés entre la sculpture chartraine et les vitraux de la cathédrale par GRODECKI 1978 p. 40-41.
11. SUGER 2008, p. 114.
12. JOUBERT 2008, p. 194-199.
13. GIL 2014, p. 129-130. Peu avant 1245, l'orfèvre russe Comas, à la cour de l'empereur mongol Occoday, fit le trône en ivoire et le sceau de l'empereur: JEAN DE PLAN CARPIN 1965, p. 121 et 124. Pour l'édition du texte latin, voir JEAN DE PLAN CARPIN 1929.
14. GIL 2018.
15. JOUBERT 2008, p. 197. Voir également GABORIT-CHOPIN 1978, p. 16, 131, 137.
16. IV Rg 16, 10: «*cumque vidisset altare Damasci misit rex Ahaz ad Uriam sacerdotem exemplar eius et similitudinem iuxta omne opus eius extruxitque Urias sacerdos altare iuxta omnia quae praeceperat rex Ahaz de Damasco ita fecit Urias sacerdos donec veniret rex Ahaz de Damasco.*».
17. WEITZMANN 1944; SCHELLER 1995.
18. WIRTH 1999, p. 72; STRATFORD 2006; JOUBERT 2008.
19. Selon le *Trésor de la langue française* et le *Grand Robert*.
20. FEW; *Dictionnaire de l'ancien français* 1979; *Dictionnaire du français médiéval* 2015.
21. RECHT 1998, p. 5-10.
22. GUILLOUËT 2009, p. 17-25.
23. ESPAGNE, WERNER 1987.
24. JOYEUX-PRUNEL 2002.
25. JOYEUX-PRUNEL 2002, p. 158.
26. *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique* 2014.
27. DUBOIS, GUILLOUËT, VAN DEN BOSSCHE 2014.
28. CAESAR 2012.
29. KULISCHER 1928.
30. CASTELNUOVO, GINZBURG 1981.

# Chapitre 1

## Ampleur des transferts artistiques

### Citations d'œuvres contemporaines

L'importante dynamique des échanges artistiques sur des régions parfois très éloignées les unes des autres fut relevée dès les études de Wilhelm Vöge et d'Émile Mâle<sup>1</sup>. Ainsi trouve-t-on des citations ponctuelles d'œuvres produites à plusieurs dizaines ou centaines de kilomètres les unes des autres. Le procédé peut être mis en parallèle avec l'activité littéraire qui fonctionne de manière comparable. En effet, les auteurs usent de la reprise des *auctores* : ils intègrent des citations créant entre eux un réseau dense d'intertextualité. Les artistes et les écrivains empruntent à d'autres des thèmes, des procédés et des compositions et usent constamment de citations. Cette attitude vise le dépassement du modèle par l'apport créatif du poète, du sculpteur, de l'orfèvre ou du peintre ; les capacités de manipulation et d'agencement de diverses citations sont considérées comme des signes d'excellence. La métaphore de l'abeille butinant différentes fleurs, utilisée au XIII<sup>e</sup> siècle par Brunet Latin pour désigner l'activité poétique, révèle le caractère intrinsèque de la copie dans le processus artistique<sup>2</sup>. Richard Krautheimer a parfaitement compris le caractère élémentaire de la citation entre le IV<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle : il s'agit de créer le lien par mots-clés, selon le processus synecdochique de la partie pour le tout<sup>3</sup>. Un élément d'un ensemble suffit à évoquer le modèle, son contenu et sa signification. À l'intérieur d'un même atelier, des détails de compositions sont repris et intégrés dans des œuvres ultérieures. Nous avons déjà relevé le cas de l'atelier de Nicolas de Verdun qui exploite sur une vingtaine d'années des motifs repris d'œuvres antérieures<sup>4</sup>. Florens Deuchler a mis en évidence le procédé du deuxième enlumineur du Psautier d'Ingeburge (Chantilly, Musée Condé, ms. 9) qui reprend une même figure en inversé dans différentes compositions. Ainsi, le Christ au

Jardin de Gethsémani et un apôtre endormi de la même scène furent utilisés pour réaliser Théophile respectivement au folio 35v<sup>o</sup> et 36r<sup>o5</sup>. Il est certes rationnel d'exploiter une figure en l'adaptant à une nouvelle composition, mais la recherche de variété exige un détournement du motif, en l'inversant par exemple.

Un nombre conséquent de modèle-copie fut repéré par les historiens de l'art. Une œuvre particulièrement réussie attire l'attention d'artistes à proximité qui s'en inspirent. Vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, la reprise par le sculpteur d'un chapiteau de l'église Saint-Sauveur de Nevers d'un relief, antérieur de quelques années, ornant l'avant-corps occidental de la chapelle Saint-Michel de Nevers (conservé au musée du Louvre), s'explique par la visibilité immédiate de l'œuvre<sup>6</sup>. Le sculpteur du relief, doté d'une maîtrise de la taille et d'un savoir-faire dans le rendu du dynamisme, a réalisé une composition impressionnante qui suscita sa reprise en inversé sur l'un des chapiteaux d'une église voisine. La multiplicité des miniatures communes repérée par Madeline Caviness entre le Little Canterbury Psalter (BnF latin 770) et le Psautier de l'abbaye de Saint-Augustin, deux manuscrits peints avant 1220 à Canterbury, permet d'observer l'impact qu'exerce l'un sur l'autre la fréquentation de deux enlumineurs<sup>7</sup>. Toujours à Canterbury, la supériorité d'un maître-verrier de la cathédrale stimule l'imitation d'un de ses dessins de vitrail par l'un de ses collègues. Le vitrail de Shem dans le chœur reprend le dessin conçu par le maître de Methuselah pour le vitrail de Noé (avant 1180)<sup>8</sup>.

Parfois, une composition dans son ensemble est reprise, sans recherche d'adaptation ou de transformation. Ceci s'est produit au portail du flanc sud de la cathédrale du Mans où le tympan présente de fortes similarités jusque dans les moindres détails avec celui

du portail royal de la cathédrale de Chartres. Un membre de l'atelier chartrain y a repris la composition, certainement à la demande du chapitre (voir *infra*, chapitre 3). Plus souvent, un élément partiel est exploité, à l'instar d'une phrase citée dans l'ensemble d'un texte. L'un des membres de l'atelier de Nicolas de Verdun participant à la réalisation de la châsse des rois mages de Cologne (vers 1200) œuvre par la suite au reliquaire de Charlemagne à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (vers 1215). Il s'inspire directement d'Abdias du reliquaire de Cologne pour modeler l'apôtre Paul et le place aux côtés d'autres figures qui, elles, ne possèdent aucune référence connue<sup>9</sup>. Repérer une citation d'une œuvre sur une autre permet de formuler des hypothèses sur l'origine d'un artiste. On a ainsi pu supposer que l'orfèvre de la châsse de Nantelme de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune était strasbourgeois sur la base de l'imitation de l'Église et de la Synagogue du portail sud de la cathédrale de Strasbourg<sup>10</sup>. Ou encore, les rapports extrêmement étroits entre les enluminures du Psautier d'Ingeburge et la cathédrale de Laon établissent la provenance du deuxième enlumineur du manuscrit. En effet, une proximité stylistique directe avec la sculpture de la façade occidentale de la cathédrale laonnoise se cumule à une reprise de la composition de certaines scènes des vitraux<sup>11</sup>. La Fuite en Égypte avec Joseph christophore, dont nous avons relevé les particularités et la rareté du motif, se retrouve à la fois dans le psautier et dans les vitraux<sup>12</sup>. Tout aussi spécifique est la représentation de la Cène du vitrail qui synthétise le dernier repas du Christ et une communion des apôtres dans une composition strictement similaire reprise dans le psautier. En outre, l'Entrée du Christ à Jérusalem du psautier dérive directement du vitrail correspondant à Laon. De la même manière, le repérage des nombreux points de contacts entre Bamberg et Reims, énumérés en 1902 par Wilhelm Vöge, sert à établir le déplacement de deux sculpteurs rémois dans la ville germanique peu avant 1225<sup>13</sup>. Autre bel exemple relevé par Otto Pächt : à Sigena, en Espagne, l'origine anglaise du peintre responsable des peintures murales dans la salle capitulaire du couvent fondé en 1188 par la reine Dona Sanchez épouse d'Alphonse II roi d'Aragon, a pu être déterminée par le repérage de citations

des enluminures de la Bible de Winchester<sup>14</sup>. Ce cas est particulièrement révélateur des effets de la mobilité humaine sur de longues distances. Si les peintures de Sigena évoquent irrésistiblement le style byzantin, c'est probablement en raison d'une formation artistique d'un des peintres dans le milieu siculo-normand du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Walter Oakeshott a remonté le fil du parcours supposé de cet artiste, le « master of the Morgan Leaf », qui aurait travaillé dans un premier temps au décor de la chapelle palatine de Cefalù ou à l'église Martorana de Palerme<sup>15</sup>. Il aurait ensuite été actif dans les scriptoria de Saint-Alban et de Westminster en Angleterre avant d'être chargé des enluminures de la Bible de Winchester. De là, il s'est rendu à Sigena. Il y introduisit des motifs spécifiquement insulaires, tels les oiseaux suspendus par leurs becs à des branches ou repris pour la représentation de Dieu sortant des nuées et remettant les Tables de la Loi à Moïse une composition qu'il avait élaborée pour la Bible de Winchester. De surcroît, les épisodes de l'Ancien Testament de Sigena sont iconographiquement proches du Grand Psautier de Canterbury (BnF lat. 8846), réalisé entre 1180-1200 et arrivé peut-être incomplet en Espagne dans les bagages du maître



Fig. 1: Sacramentaire, Liège, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Cologne, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, cod. 157, fol. 17v<sup>o</sup>.



Fig. 2: Plat supérieur du nécrologe de Bleidenstadt, Cologne, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Berlin, Staatsbibliothek, ms. lat. qu. 651.

anglais<sup>16</sup>. Par ailleurs, le cycle particulièrement développé des ancêtres du Christ ne trouve de comparaison que dans celui des vitraux du clair-étage de la cathédrale de Canterbury (vers 1178-1207). La commanditaire royale a fait appel à un peintre hautement réputé, itinérant, qui lui fut certainement conseillé à la faveur des liens d'alliance entre son époux Alphonse II et Henri II roi d'Angleterre.

Quatre Christ en Majesté, réalisés dans les années 1160 permettent de juger la perméabilité des modèles entre les régions rhénanes et mosanes<sup>17</sup>. Le Christ en Majesté dans une mandorle du folio 17<sup>v</sup> d'un sacramentaire peint à Liège avant 1164 (Cologne, Dombibliothek, n° 157) (Fig. 1) correspond à celui qui se trouve sur trois objets orfèvres réalisés à Cologne: le plat supérieur du nécrologe de Bleidenstadt (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. lat. quart. 651) (Fig. 2), une coupe de calice (Cologne, Erzbischöfliches Diözesanmuseum) (Fig. 3), et un plat de reliure d'un évangélaire (Cologne, Schnütgen-Museum, inv. no. G 531) (Fig. 4). La difficulté



Fig. 3: Calice, Cologne, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Cologne, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.



Fig. 4: Plat de reliure d'un Évangélaire, Cologne, troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle, Cologne, Schnütgen Museum, inv. n° 531.



Fig. 5: Christ en majesté, Psautier de Winchester, Londres, vers 1200, British Museum, Royal MS 2. A. XXII, fol. 14r<sup>o</sup>.

d'assurer l'ordre de fabrication de ces images n'entrave pas la possibilité de dresser quelques observations. Sur les quatre représentations, le Christ dans une mandorle tient le livre de sa main gauche et bénit de la main droite, le bras enserré dans le pan de son manteau. La composition du sacramentaire (Fig. 1) est la plus élaborée ainsi que la plus précise. Le Christ entouré du tétramorphe est assis sur deux prolongements courbes de la mandorle et présente le livre ouvert sur les pages duquel sont inscrites les lettres alpha et oméga. Sur son manteau vert, *rex* et un mot indéchiffrable sont inscrits à l'encre rouge. Et surtout, la cohérence de ses vêtements distingue cette représentation des trois autres. Il porte un manteau ocre agrémenté d'une ceinture gemmée et d'un imposant orfroi au col. Son manteau découvre le côté droit de sa poitrine dont le pan retient le bras en passant par la taille pour rejoindre la main gauche. Celle-ci tient l'amas d'étoffe qui sert de support au livre. Un orfroi orne de surcroît le manteau au niveau du genou gauche. En raison de l'agencement subtil des différents éléments de la composition et de l'iconographie, nous tendons à voir dans cette enluminure le premier des quatre maillons de la chaîne. Le Christ sur le plat de reliure de l'Évangélaire de Cologne conserve la compréhension du rapport entre la tunique et le manteau dont le pli repose élégamment sur l'avant-bras gauche. Une telle cohérence dans l'agencement des diverses parties des étoffes ne se retrouve en revanche plus sur le plat de reliure du nécrologe de Bleidenstadt et sur le calice, bien que le premier conserve l'alpha, l'oméga et la sphère sur laquelle est assis le Christ et que le second garde la trace de l'orfroi du manteau et de l'encolure. Une enluminure liégeoise et des œuvres colonaises possèdent donc une étroite proximité, les uns dépendant des autres. À partir d'un prototype certainement mosan, un ou plusieurs ateliers de Cologne apportent des variations. Un processus de transmission similaire concernant des représentations du Christ en Majesté se retrouve quelques années plus tard dans un groupe de trois manuscrits formé par Meyer Schapiro : le Psautier de Westminster (Londres, vers 1200) (Fig. 5), le Psautier Glazier (Londres, vers 1220) (Fig. 6) et le Psautier Lindsey (Londres, 1220-1222) (Fig. 7)<sup>18</sup>. L'enluminure du Psautier de Westminster sert

respectivement de prototype aux deux autres psautiers avec un degré de proximité bien plus important dans le cas du Psautier Glazier. Le vecteur du transfert se comprend alors aisément : les trois manuscrits ayant été enluminés dans le même lieu, voire dans le même scriptorium à quelques années d'intervalle, deux enlumineurs furent en contact avec le magnifique Psautier de Westminster, peut-être au moment de son exécution, et en ont gardé le souvenir, probablement par le biais d'intermédiaires graphiques. Particulièrement intéressant pour la production enluminée et orfèvrée des années autour de 1200, le lien entre l'Angleterre et le continent (en particulier le nord de la France) fit l'objet de nombreuses études et reçut le nom de « Channel Style »<sup>19</sup>. Le repérage d'un maître particulier permet de personnifier ces échanges récurrents entre les deux régions séparées par la Manche (« English Channel »). Le parcours de maître Simon, venu de Paris et dont la carrière se déroule en Angleterre et au nord de la France, révèle la vivacité des passages maritimes des artistes transportant avec eux leurs procédés, leurs motifs décoratifs et leurs usages iconographiques<sup>20</sup>. La réciprocity des échanges simultanés permit le développement d'un style commun et homogène des deux côtés de la mer<sup>21</sup>. L'homogénéité stylistique est telle qu'il est la plupart du temps impossible de déterminer plus précisément le lieu d'exécution autrement qu'en se référant au Channel Style. Néanmoins, on peut parfois déterminer le sens du transfert. C'est le cas d'esquisses préparées en vue de la réalisation d'un psautier exécuté pour l'abbaye de Lyre en Normandie vers 1230 (Évreux, bibliothèque municipale, ms. 4). L'iconographie bien spécifique de l'initiale « E » du psaume 80, représentant David jouant de la musique devant Saül (fol. 135) provient sans aucun doute de l'Angleterre<sup>22</sup> et plusieurs indices relevés par Isa Ragusa tendent à démontrer l'origine anglaise d'un enlumineur appelé à travailler dans un scriptorium normand.

Les cas de transferts artistiques aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles s'effectuent à la faveur des déplacements de personnalités artistiques et dépendent donc des distances parcourues par celles-ci au gré des commandes ou de la présence, dans un centre donné, d'une œuvre dont la maîtrise technique de l'exécution et de l'innovation iconographique l'élève au statut de ce que



Fig. 6 : Christ en majesté, Psautier Glazier, Londres, vers 1220, Pierpont Morgan Library, MS Glazier 25, fol. 3r<sup>o</sup>.



Fig. 7 : Christ en majesté, Psautier Lindsey, Londres, 1220-1222, Londres, Society of Antiquaries, MS 59, fol. 36r<sup>o</sup>.

nous appellerions « chef-d'œuvre »<sup>23</sup>. La production artistique médiévale procède souvent par des citations d'œuvres activées par le prestige ou le savoir-faire exceptionnel de certains artistes. Une œuvre acquiert un statut particulier et elle est reprise, citée plusieurs fois, la plupart du temps à l'intérieur d'une zone géographique restreinte. Parfois, les distances s'agrandissent considérablement à la faveur de relations politiques entre commanditaires.

### Les réseaux de circulation

Les réseaux de circulation des architectes, des sculpteurs, des enlumineurs et des orfèvres sont denses à travers l'ensemble de l'Europe occidentale. Si l'intensité des déplacements d'un lieu à l'autre n'est pas un phénomène nouveau au XII<sup>e</sup> siècle, il apparaît néanmoins qu'elle s'accroît nettement à ce moment-là. L'abbé de Saint-Denis Suger a relaté les différentes étapes de la reconstruction de son église abbatiale : la consécration du massif occidental a lieu en 1140 et celle du chevet en 1144. Il offre un témoignage inédit pour la période sur les déplacements des maîtres<sup>24</sup>. Dans le *De administratione*, il indique avoir fait venir de diverses nations de nombreux peintres et orfèvres pour appliquer des peintures sur les murs du vieil édifice carolingien, pour les verrières et pour la croix monumentale orfèvrée<sup>25</sup>. Au sujet du pied de celle-ci, il signale l'une des provenances géographiques des exécutants : la Lorraine. Il recourt donc à des personnalités mosanes, figures de proue de la production orfèvrée du moment. Trois ateliers œuvrent aux vitraux, composés de personnalités différentes en majorité provenant de Chartres, du Nord de la France et des abords de la Meuse. L'Île-de-France, le nord du royaume de France mais aussi l'extrémité occidentale de l'empire germanique sont les creusets desquels proviennent les peintres verriers regroupés sur le chantier de Saint-Denis<sup>26</sup>. Les fouilles autour de l'abbatiale ont de plus permis de déterminer la contribution préalable d'ateliers tournaisiens au moment de l'édification du cloître, dans les années 1130<sup>27</sup>. Au moins deux chapiteaux et une base de colonne en pierre de Tournai étaient intégrés à la colonnade délimitant l'espace dévolu aux moines dionysiens. En revanche, lorsque Suger mentionne la réalisation des fameuses portes occidentales, il ne

communiquait aucun indice sur la provenance des sculpteurs se contentant de signaler qu'il a réuni à cet effet deux corps de métiers : des fondeurs et des sculpteurs qu'il a soigneusement choisis<sup>28</sup>. Cette variété d'artistes venus de toutes parts se concentre en l'espace de sept années sur le plus grand chantier de la chrétienté occidentale du moment, créant ainsi un environnement dynamique d'échanges propices aux innovations.

Quelques années après Suger, son successeur l'abbé Hugues Foucault fait venir vers 1193 un sculpteur alors en activité sur le chantier de reconstruction de la cathédrale de Sens, pour la réalisation de la magnifique fontaine du cloître de Saint-Denis dont la vasque est préservée dans le dépôt lapidaire de l'abbatiale de Saint-Denis<sup>29</sup>. Willibald Sauerländer considérerait le déplacement des ateliers responsable de l'échange des formes entre les grands chantiers des cathédrales gothiques. Une fois le travail achevé à un endroit, les sculpteurs migraient sur un autre chantier<sup>30</sup>. Après avoir repéré le même sculpteur à l'œuvre sur la fontaine et sur le décor du portail de la cathédrale de Sens puis sur le soubassement de la cathédrale de Paris, il établit une chronologie relative des travaux. La fontaine aurait forcément été exécutée vers 1200, soit entre le chantier sénonais débuté en 1184 et les travaux parisiens initiés vers 1210. Dans notre étude de la fontaine, nous avons conclu à une probable date de réalisation vers 1193, sous l'abbatiate de Hugues V de Foucault (1180-1197) auquel succède Hugues VI de Milan (1197-1204). L'intervention du sculpteur à Saint-Denis se situerait donc simultanément à son activité sur le chantier du portail central de la façade occidentale de la cathédrale sénonaise. L'étude de la fontaine montre une réalité plus complexe et problématique que celle estimée par Willibald Sauerländer dans l'établissement de chronologies relatives. Un maître sculpteur pouvait s'absenter un certain laps de temps (quelques semaines ou quelques mois) après avoir laissé des instructions aux membres de son atelier. Il pouvait ainsi diriger en même temps plusieurs chantiers, certes situés dans un rayon limité probablement à une centaine de kilomètres. Bien entendu, une organisation du travail avec délégation à certains membres et une direction des travaux à plusieurs endroits simultanés complique considérablement la tâche des chercheurs.

La convergence d'artistes spécialisés sur les chantiers des édifices de culte est exigée par les contraintes liées aux dimensions devenues véritablement monumentales depuis l'édification de Cluny III entre 1088 et 1130. Suger nous fait part de ses inquiétudes relatives à la disponibilité des matériaux (pierres, bois des poutres, gemmes); en revanche les ressources humaines et financières sont abondantes et ne posent pas de difficultés. Suffisamment d'artistes formés se présentent spontanément pour travailler à Saint-Denis ou alors ils sont recrutés à la faveur du réseau resserré de prélats ecclésiastiques. Aux trois portails occidentaux se cristallisent des nouveautés majeures qui auront un impact déterminant sur l'évolution de la sculpture. En premier lieu, le déploiement d'un décor iconographique extrêmement élaboré sur trois portails constitue une innovation. Puis, une révolution apparaît aux ébrasements de chacun de ces portails : les statues-colonnes. Les commissaires de l'exposition parisienne *Naissance de la sculpture gothique* ont, à la suite des nombreuses études antérieures, souligné la genèse de cette nouvelle formule appelée à perdurer<sup>31</sup>. Immédiatement, dans les mêmes années, la majorité des nouveaux portails d'édifices religieux d'Île-de-France se dotent d'un portail à statues-colonnes. De longue date, les historiens ont tenté de repérer la source de cette innovation, sans véritable succès. L'une des premières hypothèses avancées le fut par Kingsley Porter pour qui la genèse des colonnes sculptées de figures en pied se situe au nord de l'Italie et qui pointe le rôle de Nicholas de Ferrare dans le processus<sup>32</sup>. Le portail de Bourg-Argental serait selon lui l'un des maillons de la chaîne (Fig. 8). Porter notait que ce portail fut réalisé par le sculpteur du cloître de la collégiale Saint-Ours d'Aoste exécuté peu après 1133. La culture artistique de celui-ci permet en effet de le considérer comme un proche de Nicholas, formé auprès de Wiligelmo à Modène<sup>33</sup>. Le portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Ferrare réalisé par Nicholas est constitué d'un tympan représentant un saint Georges à cheval tuant le dragon, tandis que le linteau met en scènes des épisodes de l'Incarnation (Visitation, Nativité, Annonce aux Bergers, Adoration des mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Baptême) sous des arcatures séparées par des colonnettes aux motifs variés et

aux écoinçons desquelles se trouvent des tours microarchitecturées, à l'exception d'un écoinçon occupé par l'ange s'adressant aux bergers. Bien entendu, il est tentant autant du point de vue formel qu'iconographique de lier ce portail à celui de droite de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres consacré à la Vierge et le linteau sur lequel se succèdent la plupart des scènes ferraraises mentionnées. La structure des arcatures aux écoinçons microarchitecturés dérive à Ferrare du tympan du portail de San Zeno à Vérone. Les liens entre l'Émilie, l'Île-de-France, mais aussi le Languedoc dans les années 1130 et 1140 sont incontestables. Mais le problème du sens du transfert artistique n'est pas résolu. Émile Mâle déjà, dans un parti pris évident, s'opposait à Porter en considérant que les grands sculpteurs italiens Nicholas, Wiligelmo puis Antelami, avaient reçu leur formation en Provence ou en Île-de-France<sup>34</sup>. Pour les besoins de sa cause, Porter datait en effet l'intrigant portail de Bourg-Argental de 1135-1140 le rendant par conséquent contemporain, voire légèrement antérieur, au triple portail de Saint-Denis. Néanmoins, il nous



Fig. 8 : Bourg-Argental, église paroissiale, portail, vers 1160-1170.

semble peu probable que le portail de Bourg-Argental puisse avoir été exécuté aussi tôt, du moins les statues-colonnes qui semblent plus tardives que l'exécution des parties supérieures. Bien que rudimentaires dans leur traitement et d'une esthétique abrupte, les statues-colonnes dépassent celles des premières expériences dionysiennes et chartraines par leur technique, par la forte saillie des figures, par le sens du mouvement et par leur assise sur des socles figurés. Il nous paraît raisonnable de dater le portail après les années 1150 au plus tôt<sup>35</sup>. C'est certainement bien à Saint-Denis, puis à Étampes et à Chartres que naît la statue-colonne. La source des figures sculptées aux ébrasements est probablement italienne, à moins qu'elle ne soit à rechercher du côté ibérique. Le portail des Orfèvres à Saint-Jacques-de-Compostelle intègre très tôt, au début du XII<sup>e</sup> siècle, des figures en bas-relief sur les piédroits du double portail ainsi que sur les colonnes des ébrasements. Des recherches menées dans cette direction seraient peut-être fructueuses. Quel qu'ait été le circuit du transfert, il semble très probable que l'initiative de la nouvelle structure des portails et de l'agencement de leur décor revient au commanditaire Suger, à la faveur de ses nombreux déplacements en Italie. Le vecteur du transfert artistique et la genèse d'une innovation est à mettre sur le compte, dans ce cas, de la mobilité du commanditaire et de l'exécution de ses souhaits.

S'il est difficile de déterminer à qui revient la primauté de l'invention de figures sculptées aux portails, il est certain que dans un laps de temps restreint, le déplacement d'ateliers de sculpteurs est intense entre le nord de l'Italie, le Languedoc et l'Île-de-France contribuant, dans un mouvement de va-et-vient, à diffuser des formes et des innovations sculptées concomitantes. Ce mouvement réciproque a été récemment montré par Philippe Plagnieux qui soutient la circularité des échanges entre Saint-Denis et Chartres autour de 1140<sup>36</sup>. Claudine Lautier avait supposé la venue d'un atelier chartrain à Saint-Denis pour réaliser les vitraux de Suger en mettant en avant les similarités des motifs ornementaux entre l'atelier principal de verriers et ceux présents dans la Bible commandée par Suger à un scriptorium de Chartres (ms. latin 55)<sup>37</sup>. Or, cette même Bible démontre aussi que la source de plusieurs motifs sculptés dionysiens est la cité beauceronne.

Tout en ayant repéré les sources formelles de la statuaire de Saint-Denis à Paris, Philippe Plagnieux montra que le langage ornemental des chapiteaux et des colonnettes des piédroits des trois portails, composé de rinceaux aux larges palmettes et d'entrelacs de feuillages ornés de galons et de rangs perlés, provient de Chartres et non de la Bourgogne ou du nord de la France, comme il le fut supposé jusqu'alors. Un langage propre à l'enluminure chartraine fut assimilé par les sculpteurs parisiens et intégré au décor de Saint-Denis. Cette nouvelle hypothèse de praticiens locaux pourrait être corroborée par le texte de Suger qui, se plaisant à évoquer la pluralité des régions d'origine des corps de métiers actifs sur le chantier, n'en fait pourtant pas mention lorsqu'il évoque les sculpteurs des portails. Peut-être tout simplement parce que dans ce cas, leur provenance est locale. L'immense fossé stylistique et esthétique entre les chapiteaux narratifs exécutés au début de l'abbatiale de Suger pour le décor de l'entrée nord de l'avant-nef carolingienne et le décor sculpté de la façade occidentale montre à quel point en quelques années le renouvellement des ateliers et le contact avec des artisans de différentes régions crée un environnement dynamique et stimulant<sup>38</sup>. Cette confrontation entre des personnalités artistiques possédant des cultures visuelles et des pratiques techniques distinctes engendre une impulsion forte et est certainement le facteur principal des innovations mises en place sur le chantier de reconstruction dans les années 1130.

Les chantiers d'envergure sont bel et bien le lieu de regroupement de personnalités exerçant dans différents corps de métiers et venus de régions plus ou moins lointaines. Par exemple, on sait qu'un maître d'œuvre importe à Lausanne entre environ 1180 et 1217-1219 des formules architecturales développées à la cathédrale de Canterbury<sup>39</sup>. Le chœur de la cathédrale de Lausanne reprend en effet l'élévation de la chapelle de la Trinité. Le maître de Lausanne s'est certainement formé auprès du maître d'œuvre Guillaume l'Anglais. À la direction du chantier lausannois lui succéda Jean Cotereel dont le nom atteste une origine anglo-normande. Dans le processus de reconstruction de la cathédrale interviennent également un fondeur picard nommé Hugues venu de Cambrai et se rendant à Aulps passant par Lausanne en 1205, le peintre-verrier

également picard Pierre d'Arras entre 1217 et 1235, Villard de Honnecourt dont la consignation du dessin de la rose lausannoise semble attester un séjour dans la ville et certainement une activité indéterminée sur le chantier, un sculpteur parisien responsable des statues de l'entrée occidentale, ainsi que Jean venu de Gênes chargé de fondre la cloche en 1234<sup>40</sup>. Quant au portail peint situé sur le flanc sud, l'origine de l'atelier reste tout autant problématique à déterminer qu'il ne l'est pour celui de l'abbatiale de Saint-Denis. Déterminer la provenance du maître de la *porta picta* fut tenté par Willibald Sauerländer, sans qu'il n'y parvienne tant la disposition des figures, leur agencement, leurs proportions aussi, sont propres à cet atelier et ne se retrouvent pas ailleurs<sup>41</sup>. Les rapports stylistiques de la sculpture sont tenus avec le nord de la France, avec la sculpture de Besançon et de Laon en particulier<sup>42</sup>. Mais dans tous les rapprochements envisagés, les profondes divergences dans la conception de la figure humaine sculptée et disposée au portail se révèlent rapidement. Peut-être est-ce du côté de l'Angleterre que l'enquête devrait être poursuivie, non pas avec des comparaisons issues de la production sculptée, puisqu'il n'en reste plus grand-chose, mais avec des enluminures.

Les innovations architecturales et sculptées issues d'Île-de-France se diffusent au gré du déplacement des ateliers. Le cas est très net et fut analysé à plusieurs reprises pour la cathédrale de Strasbourg, dont le chantier de reconstruction fut le pivot de l'implantation des formes gothiques en territoire germanique dès la deuxième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle. L'arrivée d'un nouveau maître architecte-sculpteur sur le chantier de la cathédrale, démarré vers 1180, a un impact majeur sur le déroulement des travaux mais aussi sur l'évolution immédiate des formes dans les régions germaniques. Une équipe venue certainement de Chartres compléta l'équipe qui amorça la reconstruction de l'édifice en intégrant les formes de l'architecture germanique, de la cathédrale de Bâle en particulier<sup>43</sup>. Le changement de programme intervient au moment où les travaux en sont au portail du bras sud du transept avec l'importation de l'architecture et du style dits «gothiques», venus d'Île-de-France. Cette collaboration entre une équipe déjà sur place et une seconde venue d'ailleurs provoque une

complète modification des structures architecturales et amène un profond remaniement stylistique dans la région. L'impact est immédiat, dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg tout d'abord, puis à Fribourg-en-Brisgau et Marbourg avant de se répandre sur l'ensemble de la Germanie<sup>44</sup>. Strasbourg s'avère être la porte de pénétration vers l'Empire, autour de 1220, des innovations formelles développées quelques années plus tôt en Île-de-France et cristallisées à Chartres.

### La diffusion de l'*opus francigenum* et la géographisation des savoir-faire

Le paroxysme du trajet parcouru d'un savoir-faire est atteint par Guillaume l'orfèvre, maître parisien actif durant plusieurs années à Karakorum au service de Mangu Khan, petits-fils de Gengis Khan et khagan des Mongols dès 1251. Son existence nous est révélée par un texte qui n'a pas encore connu la fortune qu'il mériterait, éclipsé par le succès d'un texte plus tardif: *Le devisement du monde* de Marco Polo. Quelques années avant le voyage du jeune vénitien en Orient, Guillaume de Rubrouck, un franciscain originaire du comté de Flandre, part de Constantinople (alors sous domination latine) pour la même destination au terme de huit mois de voyage<sup>45</sup>. Envoyé en 1252 par Louis IX, alors engagé dans sa croisade, il a pour mission de rencontrer le grand khagan des Tartares mongols et de le convaincre à se christianiser. Avant lui, le pape Innocent IV avait, pour les mêmes raisons, envoyé en 1245 le frère franciscain Jean de Plan Carpin en ambassade chez les Mongols. Rentré sans succès, celui-ci livra son récit de voyage et décrivit les us et coutumes des peuples rencontrés<sup>46</sup>. André de Longjumeau aussi, envoyé par Innocent IX puis par Louis IX, rentra de deux missions diplomatiques infructueuses auprès du grand Khan. De ces relations itératives entre la Mongolie et le royaume de France sous Louis IX, un objet pourrait nous être parvenu. Réalisée dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle en Mongolie, ornée de motifs islamiques, en argent noirci et renfermant dans son bouton une bille sonnante, la coupe dite de saint Sigismond, conservée dans le trésor de Saint-Maurice d'Agaune, est un *unicum* dans le patrimoine médiéval occidental<sup>47</sup>. Elle serait probablement un don apporté à la

communauté aigaunoise par le roi de France en même temps que la relique de la Sainte-Épine offerte en 1262.

Guillaume de Rubrouck rédige à son retour en 1254 une longue lettre destinée au roi dans laquelle il expose son voyage et ses résultats, tout aussi vains que ceux de ses prédécesseurs. Avec un compagnon, il quitta Constantinople le 7 mai 1253 et parvint à destination le 3 janvier 1254. Tous deux parcoururent ainsi plus de 7000 km en huit mois, à pied. En arrivant à Karakorum, Guillaume rencontra Pasca de Metz, capturée en Hongrie par les Mongols en 1242<sup>48</sup>, qui lui apprit la présence d'un orfèvre parisien nommé Guillaume Boucher, fils de Laurent et frère de Roger qui demeurait sur le Grand-Pont (le pont au Change, quartier des orfèvres) à Paris. Aussi capturé à Belgrade et emmené à Karakorum, l'habile artisan reçut commande par Mangu Kahn d'une immense fontaine d'argent à valeur de 3000 marcs d'argent qui nécessita la contribution de cinquante ouvriers<sup>49</sup>. Guillaume de Rubrouck décrit avec précision cette impressionnante œuvre : un grand arbre d'argent, soutenu par quatre lions d'argent desquels sort du lait de jument. À l'intérieur de l'arbre, quatre canaux montent jusqu'au sommet distribuant des boissons différentes : du vin, du caracosmos (lait de jument fermenté), une boisson miellée et de la terracine (cervoise de riz). Au sommet, un ange sonne de la trompette, actionné grâce à un soufflet manipulé par un homme caché dans le creux de l'arbre<sup>50</sup>. Cette fontaine, qui suscitait l'admiration des locaux et des voyageurs et dont la réalisation fut confiée à un orfèvre parisien, constitue la première attestation du savoir-faire occidental en terre extrême-orientale. À deux reprises dans la lettre de Guillaume de Rubrouck, le terme *more* ou *mode gallicano* est usité. Le narrateur rapporte au roi de France la fabrication par Guillaume d'un fer à hostie ainsi que d'un reliquaire orné d'une Vierge sculptée, à la façon de France :

« Il avait fait faire aussi une image de la Vierge en sculpture, à la façon de France, et à l'entour toute l'histoire de l'Évangile, bien et artistement gravée, avec une boîte d'argent pour garder le saint sacrement, et dans les côtés il y avait de petites cellules faites avec beaucoup d'art où il avait mis des reliques. Il fit faire aussi un oratoire sur un chariot très beau et bien peint d'histoires saintes.»<sup>51</sup>

Et encore, l'envoyé franciscain décrit une croix avec le Crucifié en argent apportée par le fils de l'orfèvre Guillaume. «Vers le milieu de Quadragésime, arriva le fils de maître Guillaume, qui apportait une belle croix d'argent fabriquée à la manière française (*more gallicano*) et portant une image du Christ en argent fixée dessus. L'ayant vue, les moines et les prêtres en enlevèrent l'image»<sup>52</sup>. «*More gallicano*» fait ici référence à la figuration de la divinité, non tolérée parmi les Nestoriens et les Arméniens (les *monachi et sacerdotés*). C'est l'habitude de représenter la divinité qui vaut l'expression *more gallicano*. Mais, cette manière française utilisée à deux reprises s'applique pour des objets liturgiques figurés et renvoie aussi à l'habileté parisienne dans le domaine orfèvre. S'adressant au roi de France, il insiste sur le fait qu'un orfèvre parisien, capturé en Hongrie et mis au service de la mère, puis du frère de Mangu Khan avant de se voir confier la réalisation d'objets pour l'empereur lui-même, fabrique des objets chrétiens – un crucifix et une pyxide eucharistique comportant une Vierge à l'Enfant – à la manière française. Il s'agit ici de la première référence explicite à un savoir-faire français, qui concerne le domaine orfèvre. C'est bien la Vierge à l'Enfant qui est spécifiquement désignée de française, du fait de l'iconographie et du style.

L'historiographie a depuis longtemps insisté sur l'*opus francigenum*, correspondant à l'étiquette moderne de «gothique»<sup>53</sup>. Ce terme fut utilisé pour la première fois dans la chronique de Burkhard von Hall à propos de la construction récente de l'église Wimpfen im Tal, commandée par son prédécesseur en 1269 avec l'intention explicite de faire une œuvre à la française (*opere francigeno*) en faisant venir un architecte de Paris<sup>54</sup>. La collégiale de Wimpfen est effectivement la première construction de style gothique dans la Souabe et bien que les parentés esthétiques et techniques de l'architecture sont plus orientées vers la Lorraine et Strasbourg<sup>55</sup>, le savoir-faire possède un référent parisien. L'architecture de l'*opus francigenum* renvoie à la technique de la taille de la pierre en série, au contrebutement des parois, aux portails avec des statues en ronde-bosse adossées aux parois des ébrasements sous des dais microarchitecturés.

L'*opus francigenum*, l'œuvre d'Île-de-France, se diffuse en architecture, mais avant lui, la

*more gallicano* désigne une iconographie et un savoir-faire qui s'exporte jusqu'en Mongolie et l'empereur mandate spécifiquement un orfèvre parisien pour orner la cour de son palais d'une monumentale fontaine. Si le *modo gallicano* et l'*opus francigenum* sont les premières occurrences se référant aux compétences techniques du royaume de France, la régionalisation du savoir-faire artistique n'est pas une nouveauté. Il est en effet clairement établi, dans les documents et les inventaires, que certaines spécialités artistiques sont régionales. Depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, plusieurs mentions de tables, de candélabres, de croix ou de coffrets *de opere Limoceno* – en œuvre de Limoges – sont attestées dans des documents issus du royaume de France, du royaume anglo-normand ou d'Italie<sup>56</sup>. Par exemple, Innocent III commanda deux pyxides eucharistiques pour le concile de Latran IV en 1215 qui pouvaient être en argent, en ivoire, ou encore en œuvre de Limoges désignant à la fois l'emploi de matériaux précieux et une technique bien spécifique et appréciée<sup>57</sup>. Le pape avait pu admirer la qualité du savoir-faire limousin en orfèvrerie lors de sa venue à Limoges en 1187 dans le cadre de la crise grandmontaine. L'Angleterre se spécialisa dans la broderie : l'*opus anglicanum* est mentionnée dans les inventaires français, espagnols et italiens dès le XIII<sup>e</sup> siècle pour désigner des broderies à fond d'or adoptant la technique du couché rentré pour les filés d'or et du point fendu pour les fils de soie<sup>58</sup>. Murano développa son verre au XIII<sup>e</sup> siècle ; Troyes, la peinture à la détrempe sur toile au XIV<sup>e</sup> siècle. Les documents montrent ces différents champs de spécialités régionaux qui se développèrent dès le XII<sup>e</sup> siècle. Déjà vers 1120, le moine Théophile, dans le prologue de son traité sur les différentes techniques artistiques, mentionne les différentes spécialisations des régions. À la Grèce revient l'emploi des couleurs, à la Russie la maîtrise du nielle et des incrustations, l'Arabie est perfectionnée dans le travail du métal, l'Italie dans l'application de l'or et de l'argent et du travail des gemmes et de l'ivoire, la France excelle dans l'art du vitrail et la Germanie, terre d'origine de Théophile, est spécialisée dans l'orfèvrerie et la sculpture de bois et de pierre<sup>59</sup>. L'auteur l'annonce, il sera question de tout cela dans son livre. Les racines de l'association d'une spécificité artistique à un milieu géographique

sont lointaines. Plin dans l'*Histoire naturelle*, bien connue durant le Moyen Âge, attribuait la production d'œuvres à un milieu donné : étrusques ou les différentes cités grecques<sup>60</sup>. Mais avec Théophile apparaît un caractère encyclopédique visant à englober l'ensemble des régions et des techniques artistiques.

La vivacité des échanges artistiques entre le royaume de France et l'empire germanique précède la construction de Wimpfel im Tal et prendre alors modèle sur Paris ne constitue pas tout à fait une nouveauté<sup>61</sup>. L'imprégnation des nouvelles méthodes de construction mises au point sur les grands chantiers d'édifices religieux dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle se perçoit massivement dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Paris est le premier terreau dynamique d'où s'exportent les innovations. L'archevêque de Magdebourg, Albert de Käfernburg, ayant étudié à Paris, a certainement demandé à des sculpteurs allemands de se rendre en Île-de-France pour y trouver des sources d'inspiration pour le portail inachevé avec les Vierges folles et les Vierges sages aux ébrasements<sup>62</sup>. Les sculpteurs du transept nord de la cathédrale de Magdebourg, vers 1230, connaissaient la sculpture monumentale des portails de Paris et de Chartres. L'église Notre-Dame de Trèves reprend elle aussi des formules architecturales parisiennes. Un peu plus tard, la Sainte-Chapelle de Paris trouve immédiatement un écho architectural à la cathédrale de Cologne, sous l'égide de maître Gerard puis ses statues d'apôtres sont imitées à Ratisbonne. Dans les années 1260, le style parisien, architectural ou sculpté, s'exporte à Freiburg et à Wimpfen-im-Tal. Tout comme le chantier de la façade occidentale de Chartres des années 1140 attirant six ateliers différents qui trouvèrent par la suite du travail sur d'autres chantiers en diffusant ainsi les innovations techniques, stylistiques, formelles et iconographiques sur un large périmètre, la reconstruction de la cathédrale à la suite de l'incendie de 1194 joua un rôle à la fois centripète et centrifuge. Regroupant plusieurs ateliers ayant mis au point de nouvelles formules sur les six portails des extrémités du bras du transept, ceux-ci partirent ensuite travailler ailleurs, entre autres à Strasbourg et à Reims, diffusant ainsi sur d'autres chantiers les modèles chartrains. En outre, les portails de Chartres furent vus et imités sciemment en territoire germanique, déjà vers 1215

à la porte dorée et au jubé de la cathédrale de Freiberg ou encore au tombeau d'Henri le Lion et de son épouse Mathilde à la cathédrale de Braunschweig.

De tous les chantiers majeurs du royaume de France de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est certainement celui de la cathédrale de Reims qui fait figure de modèle à imiter, dès 1220. Mais, cette place de figure de proue dépend de la chronologie qu'on lui assigne. Celle-ci fait l'objet d'un débat virulent depuis l'article de Jean-Pierre Ravaux en 1979, débat rappelé récemment par Damien Berné<sup>63</sup>. La question du montage de la façade occidentale repose sur l'interprétation d'un bail signé en 1230 et vidimé en 1252 à propos de la location de trois maisons sur le parvis de la cathédrale et de leur éventuelle destruction future. Les protagonistes du débat sont Peter Kurmann et Alain Villes d'une part, qui considèrent l'acte vidimé de 1252 comme une preuve que les maisons n'étaient pas détruites à ce moment-là et donc que les travaux de la partie occidentale n'étaient pas entamés et Jean Wirth d'autre part, pour qui le caractère vidimé de l'acte n'indique rien sur la destruction des maisons et s'en tient aux analyses stylistiques pour considérer 1252 comme un *terminus ante quem*<sup>64</sup>. L'expression *accrementum fabricae Remensis ecclesie* ne rend pas la compréhension du texte assurée, puisque *fabrica* peut autant désigner l'édifice lui-même que la loge, et n'avoir dans ce cas aucune conséquence directe sur la façade<sup>65</sup>. Ce document ne fournit à notre avis aucune donnée irréfutable et il est plus prudent, dans ce cas bien précis, de se fier davantage à l'observation stylistique qu'à la lecture d'un document dont l'interprétation pourrait être faussée. Toutefois, sans pouvoir trancher dans un débat complexe qui confronte les résultats obtenus par l'analyse stylistique à un acte dont on ignore les raisons de sa copie vingt-deux ans après la rédaction de l'original, il est certain que la partie orientale, y compris les parties hautes, ainsi que les figures sculptées des portails furent réalisées à la fin des années 1220 au plus tard en attendant d'être montées à la façade. À Bamberg, à Trèves, à Marbourg, à Coblenche, à Wurtzbourg, à Fribourg-en-Brigau, à Meissen, à Halberstadt, à Neuweiler, et encore à Mayence, des sculpteurs et des architectes s'imprègnent des formules rémoises de la cathédrale. Ce sont avant

tout les sculptures des portails et des parties hautes de la cathédrale de Reims – l'Église et la Synagogue, le roi «Philippe Auguste» – qui trouvent de retentissants échos au Nord. Certains sculpteurs actifs à Reims se déplacent directement sur d'autres chantiers, exportant à la fois un style bien caractérisé et une technique: c'est le cas au jubé de la cathédrale de Mayence réalisé par le dit «Naumburger Meister»<sup>66</sup>. De plus, deux sculpteurs actifs à Reims quittent le chantier avant 1225 pour se rendre à la cathédrale de Bamberg travailler à la porte d'Adam et au groupe de la Visitation. Parallèlement à ces déplacements de personnalités actives d'un chantier à l'autre contribuant à l'exportation du style rémois et à l'agencement des ébrasements des portails, Reims semble avoir accueilli des architectes et des sculpteurs germaniques venus prendre connaissance des innovations du chantier pour les exporter. La cathédrale de Reims exerce véritablement un rôle moteur pour le développement de l'architecture et de la sculpture dans l'Empire germanique jusque dans les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>. En Castille, des sculpteurs formés sur le chantier rémois sont attirés lors de l'extension des travaux de la cathédrale de Burgos entre 1221 et 1260. Étroitement liée à la royauté castillane, financée d'abord par Ferdinand III le Saint (1217-1252) puis par Alphonse X le Sage (1252-1284), la cathédrale est le lieu de réception des formes gothiques françaises<sup>68</sup>. Au moment de la mise en place du décor du portail del Sarmental, au bras sud du transept, vers 1230, des sculpteurs venus d'Amiens exportèrent la sculpture et l'iconographie du royaume français et la cathédrale de Bourges servit de modèle architectural et structurel<sup>69</sup>. À cette première intrusion gothique en Espagne suivit une série de constructions adoptant le système gothique<sup>70</sup>. Après le milieu du siècle, ce fut Reims, la cathédrale des sacres royaux, qui servit de référence à la fois au niveau stylistique qu'au principe de disposition des sculptures dans les parties hautes de l'édifice. Le Christ et les anges des niveaux supérieurs de la façade méridionale font écho aux anges du chevet de la cathédrale de Reims<sup>71</sup>. Mais cette dépendance n'est pas directe. Elle fut assimilée par une équipe qui, après Reims, travailla à Naumburg et à Meissen avant de se rendre à Burgos dans les années 1260. L'hypothèse du

déplacement de sculpteurs émise sur la base de l'observation de l'étroite parenté entre les couples de monarques disposés dans le cloître de Burgos et dans le chœur de Meissen fut confirmée par le repérage récent de marques de tâcherons identiques à Burgos, à Naumburg et à Meissen<sup>72</sup>. Cette précieuse découverte conforte l'utilité et la pertinence des analyses stylistiques permettant de suivre, lorsque suffisamment d'œuvres restent à disposition, l'itinéraire d'un atelier d'artiste.

En dehors de l'Île-de-France, la Bourgogne est, vers 1210-1220, un creuset artistique dont la production monumentale se diffuse très rapidement en terres germaniques. Un architecte bourguignon se voit confier la réalisation de la porte du Paradis de l'église abbatiale de Maulbronn et reprend les bases des colonnes et plusieurs éléments architectoniques de Notre-Dame de Dijon<sup>73</sup>; l'architecte de l'église de Gelnhausen répercute lui aussi le modèle bourguignon<sup>74</sup>, tandis qu'au cloître de Offenbach-am-Glan près de Trèves vers 1220, un maître germanique connaît et reprend des édifices du nord de la Bourgogne plus anciens, dont Saint-Bénigne de Dijon<sup>75</sup>. Toujours dans les mêmes années, le maître de la porte d'Adam de la cathédrale de Bamberg a bien connu la cathédrale de Langres. La Picardie n'est pas en reste; l'architecture de la cathédrale de Soissons s'exporte à la faveur d'une connaissance directe de son chantier par le maître architecte de l'église Notre-Dame de Trèves. Fabienne Joubert a remarquablement posé la problématique de la mobilité artistique durant le début de la période gothique<sup>76</sup>. Si elle relève à juste titre la dangerosité de procéder à la recherche de mêmes mains sur des chantiers différents, les études bien menées permettent néanmoins d'accomplir des regroupements permettant de mieux cerner les méthodes de travail mais surtout de comprendre les réseaux de circulations des innovations stylistiques, formelles ou techniques. À partir du moment où ces réseaux se dessinent, il est alors permis d'établir un discours sur la diffusion des connaissances, sur les relations entre centres et périphéries et sur la vitesse d'assimilation des innovations. Les recherches établies jusqu'à présent mettent de surcroît en avant l'intense mobilité humaine, qui doit véritablement être perçue comme le vecteur principal des innovations artistiques.

## Mobilités iconographiques à travers deux études de cas : la Fuite en Égypte et la Cène

Les rapports stylistiques entre des lieux de production parfois éloignés, relevés par Wilhelm Vöge et sans cesse étayés par la recherche ultérieure, permettent d'envisager la dynamique des contacts et des déplacements à travers des territoires éloignés. Quels que soient le support et le matériau travaillé par un artiste, lorsque celui-ci acquière une réputation, il est appelé à se déplacer contribuant ainsi au transfert des formes. D'autres axes encore peu exploités permettent, nous semble-t-il, d'appréhender la circulation artistique. En effet, en partant de spécificités iconographiques particulières et en tâchant de comprendre les modalités de leur diffusion, il est dès lors possible de tirer certaines conclusions sur les vecteurs des transmissions formelles.

### La Fuite en Égypte

Nous avons entrepris une recherche iconographique sur Joseph christophore dans la Fuite en Égypte dont les résultats parurent dans deux articles<sup>77</sup>. Nous en reprenons ici les conclusions pour montrer l'apport des études iconographiques dans les questions de mobilité artistique. La composition de la scène de la Fuite en Égypte est habituellement stable, selon un schéma fixé dès le v<sup>e</sup> siècle qui présente une entité âne-Vierge-Christ enfant suivie ou précédée de Joseph<sup>78</sup>. Or, dans environ 3-5% des scènes de la Fuite en Égypte, le Christ n'apparaît pas sur les genoux de sa mère, mais il est porté par Joseph. La source de cette particularité remonte vraisemblablement à l'Égypte copte du v<sup>e</sup> siècle mais elle ne connaît une faible diffusion qu'à partir du xi<sup>e</sup> siècle à Byzance et fut surtout privilégiée dans des cycles acathistes peints dans le royaume de Serbie et en Crète au xiv<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>. En Occident, il semble que la Fuite en Égypte avec le Christ porté par Joseph apparût dans le royaume anglo-normand sous Roger II, dans la chapelle palatine de Palerme vers 1140. En examinant un corpus aussi complet que possible des représentations de la Fuite en Égypte avec Joseph portant le Christ, soit une trentaine d'occurrences entre 1140 et 1400, il est possible, entre autres, de comprendre la

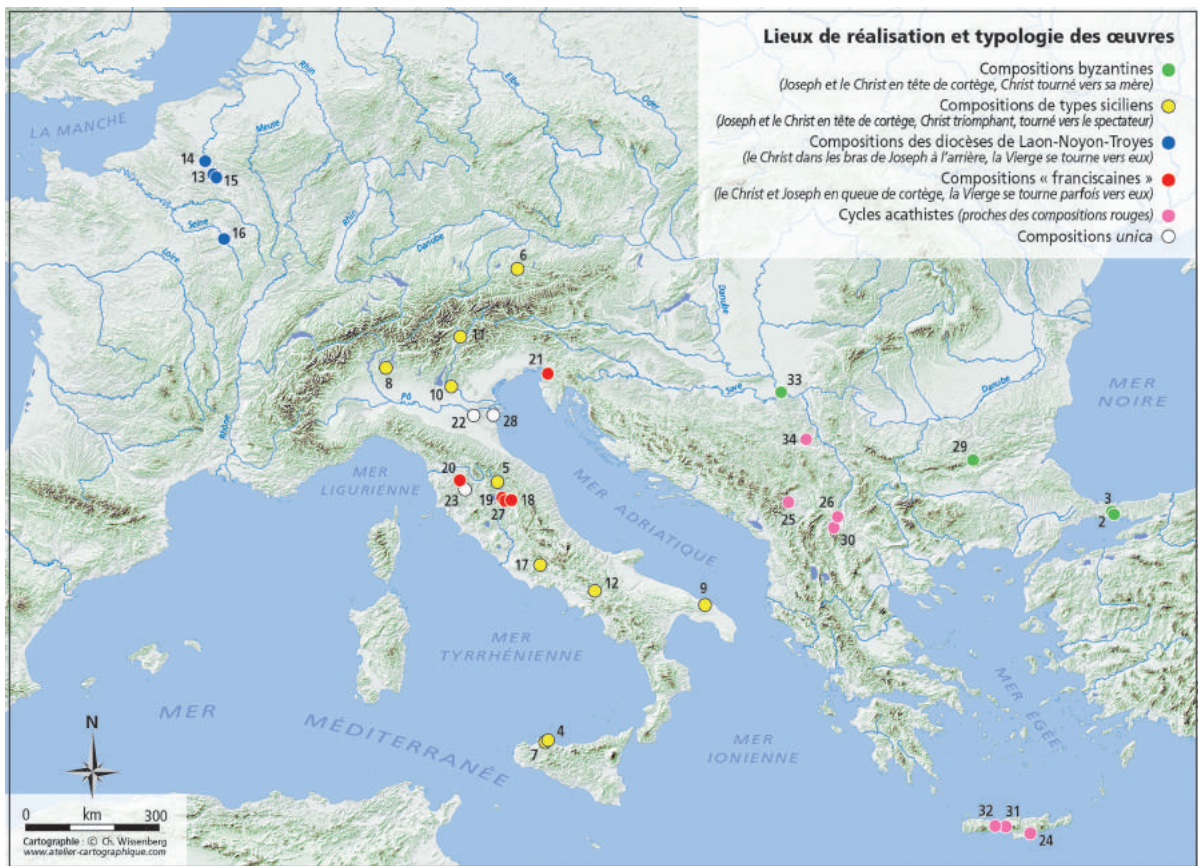


Fig. 9 : Lieux de réalisation et typologie des scènes de la Fuite en Égypte avec Joseph christophore entre 1140 et 1440.

manière dont un motif iconographique particulier se diffuse. En relevant les spécificités du motif et en les répercutant sur une carte géographique, on perçoit alors les réseaux de circulation (Fig. 9). La mosaïque de Palerme (Fig. 10) constitue une œuvre charnière, un pivot qui, sur la base de précédents byzantins, élabore un schéma hiératique et triomphaliste dirigé vers le spectateur. Très rapidement, ce nouveau type iconographique est imité sur une œuvre commandée par le pape Célestin II en 1143 : l'autel de bronze de la cathédrale de Città di Castello. Mais c'est surtout à Monreale que Joseph christophore est repris de Palerme et se diffuse durant quelques décennies en Italie, à Vérone, Côme, Bénévent et Alatri ainsi que dans le Tyrol, à Hocheppan. La barrière géographique des Alpes constitue aussi une limite de diffusion puisque la composition particulière de la Fuite qui s'est mise en place à Palerme et à Monreale ne se trouve qu'à une reprise au-delà du relief montagneux, à Salzbourg, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Bien que l'on puisse affirmer que l'enlumineur du livre des Péricopes de Saint-Erentrud



Fig. 10 : Palerme, chapelle palatine, presbytère, mosaïque, 1140-1143.

a eu connaissance de la mosaïque palermitaine (Fig. 11), il est en revanche plus difficile de déterminer de quelle manière ce contact s'est produit. Les nombreuses enluminures du manuscrit révèlent une personnalité originaire de l'Europe latine formée dans un milieu byzantin peu avant 1150, ce qui pourrait faire supposer une provenance du sud de



Fig. 11 : Livre des Péricopes de Saint-Erentrud, Salzburg, vers 1150, Munich, Bibliothèque d'État de Bavière, Clm 15903, fol. 14r°.

l'Italie ou de la Sicile et donc une possibilité de contact visuel direct avec les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme<sup>80</sup>. Du fait de la visibilité dans un cercle restreint du livre liturgique, la diffusion du thème de Joseph christophore au nord des Alpes ne s'est pas effectuée par ce biais. La dernière occurrence de l'impact du schéma palermitain se rencontre au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle sur un retable sculpté à Rome pour l'église Sainte-Marie-Majeure d'Alatri, mais l'essoufflement de la fortune de cette composition se faisait ressentir depuis les premières années du siècle. On retrouve ensuite une nouvelle adaptation du motif dans un cadre circonscrit, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Le milieu franciscain en effet élabore un nouveau type iconographique mettant l'accent sur le rapport de tendresse entre Joseph et l'enfant et dont la première occurrence se trouve à Assise en 1260 avant de circuler en Vénétie, à Toscane et à Pérouse pour disparaître vers 1300 (Fig. 12). Il ressurgit, à nouveau modifié, dans le royaume serbe et en Crète vers 1400. Autour de 1200, une micro-tradition a vu le jour dans les diocèses limitrophes de Laon, Saint-Quentin et Troyes avec une composition tout à fait particulière dont le lien direct avec Palerme ne peut être admis. Joseph porte l'enfant dans ses bras et le tend à Marie, évoquant ainsi la figure de Siméon portant l'enfant au-dessus de l'autel lors de la Présentation au temple selon une exégèse développée au sein de l'école de Laon



Fig. 12: Maître du triptyque Marzolini, triptyque Marzolini, vers 1270-1274, Pérouse, Palazzo di Priori.

qui assimile le prêtre à Joseph<sup>81</sup>. La diffusion du motif se fait ainsi dans un circuit restreint sous l'impulsion des commanditaires ecclésiastiques, en contact les uns avec les autres et reste géographiquement et chronologiquement très restreinte (entre 1200 et 1215).

L'observation de l'ensemble du corpus rassemblé, comportant 34 œuvres, permet donc tout d'abord de repérer quatre variations principales distinctes les unes des autres et connaissant leurs propres réseaux de diffusion (en vert, jaune, bleu, rouge/rose sur la carte) (Fig. 9). La péninsule italienne est un lieu d'échanges dynamiques tandis qu'au nord des Alpes la diffusion est extrêmement circonscrite et figée. En examinant soigneusement les compositions mettant en scène Joseph portant sur ses épaules le Christ triomphant en tête de cortège, dont l'origine revient à Palerme, il est possible de mettre en exergue la récupération iconographique effectuée à Monreale qui exerce un rôle déterminant dans la réception italienne du motif. L'examen

d'une spécificité iconographique révèle le rôle déterminant de certaines œuvres, qui durant quelques années «font des petits». Il devient possible, lorsqu'un corpus aussi exhaustif que possible est rassemblé, de suivre les voies de diffusion qu'emprunte un motif qui s'écarte de la norme. Il ressort clairement de cette étude que l'impulsion donnée par une œuvre s'essouffle au bout de quelques années, voire quelques décennies. Le caractère restreint de la circulation permet d'affirmer que c'est souvent par le biais d'un contact direct avec les œuvres et donc par le biais de la mobilité humaine, des commanditaires et des artistes, que se diffuse un schéma de pensée. Aucun carnet de modèles ou croquis n'a servi au transfert iconographique ; du moins un tel scénario ne peut être supposé dans ce cas.

#### La Cène à quatorze

Observons un autre «écart à la norme» iconographique. La représentation de la Cène offre un parfait cas d'étude, puisque son schéma comporte des données fixées et immuables tout en laissant la possibilité d'introduire un certain nombre de variations, soumises au contexte théologique d'un moment donné. L'iconographie de la Cène n'a pas encore bénéficié de l'étude globale qu'elle mériterait<sup>82</sup>. Nous avons regroupé près de septante œuvres entre le VI<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle et sommes parvenue à plusieurs constatations intéressantes que nous exposons brièvement ici<sup>83</sup>. La première représentation connue de la Cène est la mosaïque à Saint-Apollinaire de Ravenne au VI<sup>e</sup> siècle et présente les convives au repas selon la disposition romaine du *triclinium*, allongés autour d'une table semi-circulaire, l'hôte se trouvant à l'extrémité gauche. C'est à la fin du même siècle en Italie, dans l'Évangélaire de saint Augustin, que le Christ au centre de la composition, et les apôtres mangent en position assise. À la fin du X<sup>e</sup> siècle, la table arrondie devient rectangulaire, formule dès lors privilégiée, à quelques rares exceptions, et perdurera en raison de la référence explicite à la table d'autel. La gestuelle du Christ peut varier ; il distribue les espèces, bénit, donne la bouchée à Judas, enlace Jean ou élève le calice. Autour de l'an mil, une importance significative est alors accordée au trio Christ-Jean-Judas dans certaines compositions : la place central de ces personnages

devient récurrente à partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Jean est présenté comme le modèle chrétien ; Judas comme le contre-modèle. Les variations de la représentation de la Cène selon les discussions théologiques sont clairement soulignées par l'étude du motif de la bouchée donnée à Judas, apparaissant à l'époque carolingienne et remplaçant la formule de la désignation du traître par la main dans le plat<sup>84</sup>. La représentation de la bouchée devient majoritaire dans les représentations de la Cène des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avant de régresser et devenir minoritaire au XV<sup>e</sup> siècle. Le nombre et la nature des objets présents sur la table est un autre aspect significatif qui mériterait un examen approfondi. La vaisselle eucharistique (calice, patène, cuillère eucharistique et couteau) prend place sur la table dès l'époque carolingienne. Il en va de même pour les aliments. Le bas Moyen Âge privilégie un poisson sur la table tandis que la fin du Moyen Âge opte plus volontiers pour un agneau, conséquence claire de l'affirmation du dogme de la transsubstantiation proclamé en 1215. Le pain est bien entendu régulièrement présent, sous forme d'hostie ou de pain levé, avec parfois des pains spécifiquement régionaux (tels les bretzels). Un symbolisme alimentaire apparaît au XIV<sup>e</sup> siècle avec des nourritures évoquant la résurrection (oranges, cerises, écrevisses) complétant le repas eucharistique.

Le nombre des apôtres est bien entendu fixé à douze, représentant les disciples présents lors du repas, selon l'épisode rapporté par les quatre évangélistes. Il peut être abrégé à dix, huit, sept, voire trois, selon la place disponible<sup>85</sup>. Si ne représenter qu'un nombre réduit des convives au repas eucharistique ne pose pas de problèmes et n'évoque pas une particularité iconographique spécifique, la situation se modifie lorsqu'un participant supplémentaire est inclus. En effet, certaines Cènes présentent un repas avec treize apôtres, à savoir le collège apostolique dans son ensemble incluant Paul, qui ne pouvait pourtant pas être présent avec le Christ au moment du repas. Bien entendu, Paul est présent en tant que membre du collège apostolique, et apparaît à ce titre parfois dans les scènes de l'Ascension ou de la Pentecôte. Mais sa présence dans les représentations de la Cène sont rarissimes. Nous n'en trouvons que sept. Cinq entre 1200 et 1230 : dans le Psautier doré anglais conservé à Munich (Oxford, vers 1200,

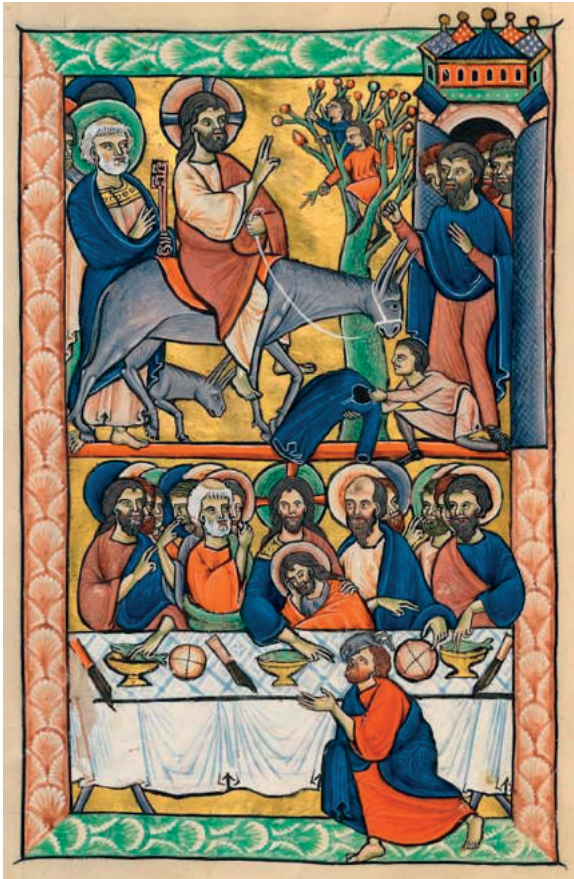


Fig. 13: Psautier dit «Psautier doré de Munich», Angleterre (Oxford?), vers 1210, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 24v<sup>o</sup>.



Fig. 14: Psautier à l'usage de Paris, Paris, vers 1210, Paris, BnF, NAL 1392, fol. 8v<sup>o</sup>.



Fig. 15: Chape liturgique du Latran, Angleterre, vers 1350, basilique Saint-Jean-du-Latran, la Cène.

Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 835, fol. 24v<sup>o</sup>.) (Fig. 13)<sup>86</sup>, dans un second psautier anglais (Londres, vers 1220, Cambridge, Emmanuel College 252, fol. 11v<sup>o</sup>), dans un psautier à l'usage de Paris (Paris, vers 1210, Paris, BnF, NAL 1392, fol. 8v<sup>o</sup>) (Fig. 14)<sup>87</sup>, dans un psautier-livre d'heures de Paris (Paris, vers 1220, Rouen, bibliothèque municipale, ms. 3016 (anciennement Leber 6), fol. 14), et dans le Psautier de Blanche de Castille (Soissons, vers 1220, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, fol. 22). Puis, deux autres occurrences se rencontrent au milieu du xiv<sup>e</sup> siècle : sur la chape liturgique du Latran réalisée en Angleterre autour de 1350 (Fig. 15)<sup>88</sup> et dans le *Speculum humanae salvationis* de Darmstadt, produit dans l'empire germanique vers 1360<sup>89</sup>. Évidemment, seule une infime partie de la production artistique médiévale nous est parvenue ; néanmoins, comme pour l'étude de la Fuite en Égypte, deux phases chronologiques très limitées et distinctes ressortent clairement.

La première occurrence que nous avons identifiée d'une Cène à quatorze protagonistes se trouve dans un magnifique manuscrit qui fit l'objet d'un facsimile et d'une étude complète par Nigel Morgan (Fig. 13)<sup>90</sup>. Réalisé à Oxford, le Psautier doré fut probablement offert à Margaret de Briouze à l'occasion de son mariage avec Walter de Lacy II en 1201<sup>91</sup>. Le père de Margaret, Guillaume de Briouze, après avoir été partisan du roi Jean sans Terre suite à la mort de Richard Cœur de Lion et l'un de ses plus proches favoris, fut engagé dans un conflit féroce contre le roi qui se solda

par la ruine de la famille de Briouze<sup>92</sup>. Au moment de la réalisation de ce manuscrit, les liens entre la famille de Briouze, celle de Lacy et le souverain anglais étaient encore extrêmement resserrés. La représentation de la Cène se trouve en dessous de l'Entrée du Christ à Jérusalem au folio 24v<sup>o</sup> et adopte l'iconographie devenue traditionnelle au XII<sup>e</sup> siècle de la bouchée de Judas probablement apparue au début du XI<sup>e</sup> siècle (Évangiles de Bernward de Hildesheim, trésor de la cathédrale, n<sup>o</sup> 18, fol. 118). En revanche, bien moins habituels sont les traits physiologiques de Jean. Il est ici barbu et non imberbe comme le veut la tradition pour désigner le plus jeune des apôtres. Les traits physiques de l'apôtre bien aimé l'identifient au Christ lui-même. Serait-ce une allusion à la royauté, alors controversée, de Jean sans Terre? Notons encore, sans être en mesure d'en tirer des conclusions utiles, que l'épisode du Lavement des pieds (fol. 67v<sup>o</sup>), qui précède immédiatement le dernier repas dans la narration évangélique, met en scène treize apôtres devant le Christ créant un lien logique entre les deux représentations. Non seulement la participation de l'ensemble du collège apostolique n'est pas hasardeuse, mais elle est savamment construite pour offrir une lecture significative du manuscrit. Deux mains différentes sont intervenues pour la Cène et pour le Lavement des pieds; ainsi la présence de treize apôtres ne procède-t-elle pas de l'initiative de l'exécutant, mais de celle du commanditaire<sup>93</sup>. Grâce aux indications contenues dans le calendrier, Nigel Morgan a relevé l'appartenance du psautier au prieuré Saint-Guthlach à Hereford, fondé par la maison de Lacy à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et resté sous son patronage<sup>94</sup>. Ce prieuré fut uni en 1143 avec l'église Pierre et Paul fondée par Hugues de Lacy. Ainsi, une maison bénédictine fondée par la famille de Lacy était depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle consacrée aux saints Pierre, Paul et Guthlach. L'insistance sur la présence de Pierre et de Paul dans le manuscrit pourrait être un renvoi direct au patronage de la famille Lacy. La teneur précise du message véhiculé nous échappe mais une étude iconographique aboutie permettrait certainement de relever d'autres énigmes et de les déchiffrer. Nigel Morgan a recensé vingt-quatre psautiers réalisés en Angleterre entre 1050 et 1250<sup>95</sup>. Quatorze d'entre eux, ainsi qu'un

cycle du Nouveau Testament (Cambridge, Pembroke College 120, vers 1130-1150) représentent la Cène<sup>96</sup>. Parmi ce corpus, un seul autre manuscrit contient une scène intégrant Pierre et Paul parmi onze autres apôtres et le Christ<sup>97</sup>. Il s'agit d'un psautier, dont seuls douze feuillets sont conservés, réalisé par un atelier londonien pour l'abbaye bénédictine Saint-Pierre de Chertsey (Cambridge, Emmanuel College 252, fol. 11v<sup>o</sup>)<sup>98</sup>. Nous n'avons pu repérer de lien entre ce psautier et le précédent, tout comme nous ne sommes pas en mesure d'avancer des raisons historiques ou des attaches royales de l'abbaye avant les bénéfices octroyés par le roi Henri III à travers l'intermédiaire de l'évêque Pierre de la Roche en 1238<sup>99</sup>. Nous pouvons en outre affirmer que le choix de présenter Pierre et Paul avec onze apôtres n'allait pas de soi et procédait d'une intention volontaire dont nous supposons une origine insulaire.

D'Angleterre, la formule iconographique passe dans ces mêmes années à Paris où trois manuscrits contemporains furent commandés qui complètent la série des représentations de la Cène à quatorze protagonistes. Le psautier parisien BnF NAL 1392 semble être le plus ancien. Réalisé probablement à l'usage de la cathédrale Notre-Dame dans l'atelier responsable des Bibles moralisées de Vienne vers 1210, ce manuscrit contient une magnifique représentation de la Cène avec treize apôtres<sup>100</sup>. Il en va de même dans un second psautier réalisé pour la cathédrale de Paris vers 1220 (Rouen, bibliothèque municipale, ms. 3016, anciennement Leber 6). Celui-ci fut exécuté par un atelier responsable en outre de nombreux manuscrits importants, dont quelques folios de la Bible moralisée de Paris. Les nombreuses autres représentations de la Cène réalisées par cet atelier n'intègrent pas quatorze protagonistes<sup>101</sup>. De manière intéressante, il apparaît que deux manuscrits destinés à la cathédrale contiennent cette spécificité iconographique. Finalement, nous retrouvons une Cène avec Pierre, Paul, le Christ et onze apôtres dans le Psautier commandé par Blanche de Castille vers 1220, enluminé à Soissons et copié par le même scribe anglais à l'œuvre dans le Psautier d'Ingeburge<sup>102</sup>. Rappelons que Blanche était non seulement épouse et mère de rois de France, mais également liée à la royauté anglaise étant entre

autres la nièce de Jean sans Terre et de Richard Cœur de Lion. Se dresse alors un réseau allant de l'Angleterre à Paris entre 1200 et 1220. Les commanditaires et les destinataires de ces cinq manuscrits sont liés d'une manière directe ou indirecte à la royauté et l'origine du motif devrait se trouver dans le contexte trouble du règne de Jean sans Terre, qui fut, tout comme Philippe Auguste, frappé d'excommunication. Un siècle après la première éclosion de cette bizarrerie iconographique, une seconde rejail- lit sur une commande émanant de la sphère papale, la chape liturgique du Latran réalisée en Angleterre et un manuscrit germanique du *Speculum humanae salvationis*. Outre la contemporanéité de la réalisation de ces deux œuvres, il ne semble ni avoir aucun point commun entre elles dans les intentions iconographiques et nous ne sommes pas en mesure d'expliquer la filiation et les vecteurs de diffusion de particularité dans la composition du dernier repas du Christ. Néanmoins, force est de constater que notre corpus met à nouveau en évidence deux bulles chronologiques bien distinctes.

Il existe quelques représentations de la Cène où l'un des douze apôtres revêt les traits de Paul. Ainsi, Pierre et Paul encadrent le Christ soulignant de fait la *traditio legis* à l'ensemble du corps apostolique. Il semble que ce motif apparaisse également autour de 1200, le Psautier Arundel (Londres, British Library, Arundel 157) étant la première occurrence retrouvée. C'est le cas dans le Psautier-livre d'heures de Yolande de Soissons (Amiens, entre 1280 et 1299, New York, Morgan Library, M729, fol., 319v<sup>o</sup>), sur la chape de la passion de Saint-Bertrand de Comminges produite en Angleterre sous le règne du pape Clément V (1305-1309)<sup>103</sup>, ou encore dans le livre d'heures de la reine Élisabeth réalisé par maître Jean vers 1430 (Londres, British Library, ms. 500001, fol. 7). Ces exemples synthétisent à la fois le rôle de Paul dans le collège apostolique et la nécessité de se conformer aux douze apôtres évangéliques. La première lettre aux Corinthiens (1 Cor 11, 23-33) établit le rôle fondateur de Paul dans l'institution eucharistique. D'après nos recherches, l'apparition de cet apôtre dans certaines représentations de la Cène doit être située aux premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Faut-il dès lors mettre cette innovation iconographique sur le compte du concile de Latran IV en 1215 et de l'affirmation du

dogme de la transsubstantiation<sup>104</sup>? Peut-être est-ce là un facteur d'impulsion, mais plus largement, la prédilection pour Paul s'intègre dans un courant iconographique qui s'est particulièrement développé à Rome dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle sur les décorations absidiales. Dans la ville sainte, l'essor des figures conjointes de Pierre et de Paul prit son envol à la suite de la décision de Grégoire VII de les représenter sur le sceau de la chancellerie pontificale<sup>105</sup>. Agostino Paravicini a souligné l'intérêt que le pape réformateur manifestait pour la fête de la dédicace des basiliques Saint-Pierre et Saint-Paul, fête qui deviendra au sein de la papauté la date de prédilection pour les rites d'excommunication. Les bulles proclamant les sentences d'exclusion de l'Église prendront le nom de *In Coena Domini* au XV<sup>e</sup> siècle<sup>106</sup>, montrant le lien étroit alors établi entre Pierre, Paul, la Cène et l'excommunication.

L'étude iconographique de certains motifs particuliers montre plus clairement que les études stylistiques la vitesse et les réseaux des transferts. Un schéma spécifique peut être en vogue durant quelques années et rester concentré sur une aire géographique limitée. Il se diffuse et connaît un certain succès à la faveur des déplacements humains, d'artistes ou de commanditaires. Lors du déplacement d'un artiste et de son atelier dans une région donnée, l'absorption de certaines innovations (stylistiques, iconographiques ou techniques) se fait de manière relativement massive et sur une longue période. En cela, quelques œuvres donnent le ton et accèdent ainsi au rang de chef-d'œuvre. C'est le cas, par exemple, de la mosaïque de Palerme ou de l'œuvre architecturale et sculptée de la cathédrale de Reims. Un modèle, un jalon, est imité et inspire d'autres monuments sur des régions plus ou moins étendues durant quelques décennies. La cathédrale rémoise sert de modèle en territoire germanique jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle. L'impact de Palerme s'observe également sur un peu moins d'un siècle. Les temps de succès d'une formule sont donc relativement longs selon les cas, mais parfois, ils peuvent être plus courts, comme le montre l'étude iconographique de la Cène à quatorze ou, nous le verrons plus loin, l'impact de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. La venue d'artistes exogènes, lorsque

la demande l'exige, provoque de fortes incidences sur la production artistique. Dans les années 1130, l'Île-de-France recèle apparemment des sculpteurs locaux en suffisance, mais doit faire venir des orfèvres et des peintres verriers d'ailleurs.

Depuis Vöge, la dynamique des réseaux de circulation entre les chantiers de construction, les scriptoria, et les ateliers d'orfèvres fut sans cesse relevée. La mobilité s'exerce à travers l'Europe occidentale, royaumes ou Empire, et peut être mesurée autant grâce aux analyses stylistiques qu'iconographiques. Une œuvre présente une innovation structurelle, technique, esthétique et accède à un rang particulier par l'aura acquise et le nombre de ses citations, à l'instar de la production écrite. Elle accède au rang d'*auctoritas*. Le périmètre et la durée de diffusion peuvent être plus ou moins larges. Le plus souvent, les canaux de transmission se font à la faveur des liens diplomatiques ou politiques entre les commanditaires ecclésiastiques ou royaux. Les temps de l'imitation

peuvent être relativement longs, souvent quelques décennies et aller jusqu'à un siècle. Les cas évoqués précédemment concernent un processus de transfert et non d'influence. L'emploi du terme «influence» doit être soigneusement utilisé, comme le recommandèrent les éditeurs de l'ouvrage collectif *Les Transferts artistiques dans l'Europe gothique*<sup>107</sup>. La distinction entre «influence» et «transfert» peut, à notre avis, être pensée selon les degrés d'intégration du prototype matériel ou immatériel dans un lieu ou chez un individu. Tandis que l'influence procède d'une absorption évasive et non réfléchie, le transfert, au contraire, résulte d'une absorption réfléchie avec des efforts fournis en vue de l'adaptation du prototype. Le cas est particulièrement évident à la cathédrale de Burgos, où le roi décide d'importer des ateliers d'Île-de-France, non seulement en raison des compétences techniques reconnues de leurs membres, mais surtout pour les références directes à des lieux d'exacerbation de la royauté.

1. VÖGE 1894; MÂLE 1898; MÂLE 1922.
2. *Poétiques* 2001, ch.VI, p. 417; ROUX 2009.
3. KRAUTHEIMER 1942.
4. TERRIER 2012, en part. p. 175.
5. DEUCHLER 1967, p. 125-127; DEUCHLER 1970.
6. STRATFORD 1977; JOUBERT 2008, p. 174.
7. CAVINESS 1979.
8. CAVINESS 1977, p. 52.
9. GRIMME 1995.
10. WIRTH 2004, p. 208-218; THURRE 2015, p. 87-99.
11. KASARSKA 2008, p. 213ss; TERRIER ALIFERIS 2016(a) et TERRIER ALIFERIS 2014-2015, p. 231-242.
12. TERRIER ALIFERIS 2016(c), p. 164-192; TERRIER ALIFERIS 2016(b), p. 337-447.
13. Les nombreux points de contacts entre Bamberg et Reims ont été énumérés par VÖGE 1902, col. 357-368 puis développés par SAUERLÄNDER 1999-2000 et SCHULLER *et al.* 1993.
14. PÄCHT 1961; TERRIER ALIFERIS 2018(b).
15. OAKESCHOTT 1972. Voir également DULCE OCÓN 2007.
16. DULCE OCÓN 2007.
17. Les quatre objets furent exposés lors de l'exposition *Rhein und Maas* 1972, cat. nos H10, H10a, H16, J21.
18. SCHAPIRO 1960, 179-189. Voir également TERRIER ALIFERIS 2014. Une erreur s'est malencontreusement glissée dans ce texte-ci : c'est bien le «Westminster Psalter» qu'il faut lire à la page 42 et non le «Winchester Psalter»...
19. BOASE 1953.
20. *Une renaissance* 2013, p. 102 et cat. 39 (notice de Patricia Stirnemann), p. 106.
21. AYRES 1973.
22. RAGUSA 1971.
23. Sur la notion de «chef d'œuvre», voir *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre* 2000. Dans ce volume, la contribution de GALARD 2000 définit le concept et souligne l'accomplissement d'un but tacitement conclu préalable à la reconnaissance d'un chef-d'œuvre au moment de sa réalisation. Dans le cadre de la réception des œuvres d'art, la culture préalable ou l'éducation des «yeux de l'esprit» est fondamentale dans l'établissement d'une œuvre en chef-d'œuvre : WASCHEK 2000. BELTING 2000 situe la genèse du concept de chef-d'œuvre au moment de la création du musée public, autour de 1800. Avant cela, une œuvre pouvait être considérée du temps de sa réalisation comme exceptionnellement aboutie selon des critères qui varient selon l'espace socio-culturel.
24. CASTELNUOVO 1994, p. 81.
25. Pour la polychromie des murs de l'ancienne église : «ayant réuni de différentes régions les meilleurs peintres que j'aie pu trouver» (SUGER 2008, II, 1); pour la croix : «Nous fîmes venir de diverses régions les artistes les plus habiles ... nous avons réussi à faire accomplir par plusieurs orfèvres de Lorraine – tantôt cinq tantôt sept – le pied orné des quatre évangélistes et la colonne sur laquelle figure la sainte image, très finement émaillée» (SUGER 2008, II, 11); et pour les verrières : «Nous avons fait peindre de la main exquise de nombreux maîtres venus de différentes nations les nouvelles verrières splendides dans leur variété» (SUGER 2008, II, 18).
26. L'atelier des vitraux de la vie de saint Benoît est stylistiquement relié aux enluminures du nord de la France, du scriptorium de Saint-Bertin à Saint-Omer en particulier; celui du Signum Tau possède assurément une formation mosane tandis que le troisième atelier est composé de collaborations variées mais dont le style renvoie aux enluminures contemporaines produites à Chartres. Les motifs ornementaux de la Bible commandée par Suger à un atelier chartrain (BnF, ms. latin 55) correspondent à ceux des bordures des vitraux de cet atelier. Voir GRODECKI 1976; GRODECKI 1977, p. 91-103; LAUTIER 2015.
27. WYSS 2008.
28. «Ayant réuni les fondeurs et choisi les sculpteurs, nous avons érigé les portes principales sur lesquelles sont représentées la Passion, la Résurrection ou plutôt l'Ascension du Sauveur, à grands frais et moyennant de grandes dépenses pour leur dorure. Nous avons fait dresser d'autres portes aussi, neuves sur la partie droite, anciennes à gauche sous une mosaïque, nouveauté contraire à l'usage, que nous avons fait faire et insérer là, dans l'arc du tympan de la porte». (SUGER 2008, II, 4).
29. Willibald Sauerländer déterminina l'origine sénéonaise du sculpteur de manière convaincante. SAUERLÄNDER 1961, p. 47. Voir également TERRIER ALIFERIS 2016(d).
30. SAUERLÄNDER 1970, p. 22-23.
31. *Naissance de la sculpture gothique* 2018.
32. PORTER 1920 et PORTER 1923, p. 145-148.
33. *Nicholaus* 1985.
34. LYMAN 1985.
35. GOUIN-BEDUNEAU 2019 propose une datation vers 1160-1170 sur la base d'arguments liés au contexte politique tendu dans lequel se trouve alors la Chaise-Dieu, de laquelle dépend l'église de Bourg-Argental. Le portail a essentiellement retenu l'attention des chercheurs pour la signification de son décor sculpté (voir entre autres BASCHET 2008). Se référer également à GOUIN-BEDUNEAU 2019 pour l'historiographie et la bibliographie complète. Nous remercions chaleureusement l'auteure d'avoir aimablement accepté de nous communiquer son texte, encore inédit.
36. PLAGNIEUX 2019(a); et PLAGNIEUX 2019(b).
37. LAUTIER 2015.
38. WYSS 2018.
39. Sur la cathédrale de Lausanne, voir BONY 1957-1958, en part. p. 47; *La cathédrale de Lausanne* 1975; *Die Kathedrale von Lausanne* 2004; GASSER 2004; *La cathédrale Notre-Dame de Lausanne* 2012.
40. Voir GRANDJEAN 1975.
41. SAUERLÄNDER 2004.
42. KASARSKA 2008.
43. TERRIER ALIFERIS 2010; *Strasbourg 1200-1230* 2015, en part. p. 38-53.
44. Voir *Strasbourg 1200-1230* 2015, en part. p. 38-53.
45. Cinq manuscrits transcrivant ce récit sont conservés. Le plus ancien et le plus complet se trouve à Cambridge, Corpus Christi College, ms. 181. Le texte fut édité par Van den Wyngaert : GUILLAUME DE RUBROUCK, *Itinera* 1929. Pour une traduction française, se référer à GUILLAUME DE RUBROUCK, *Voyage dans l'Empire mongol* 2007.
46. JEAN DE PLAN CARPIN, *Histoire des Mongols* 1965. Le texte latin est édité dans JEAN DE PLAN CARPIN 1929.
47. *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Againe* 2014, cat. 26, p. 100-101 (notice d'Élisabeth Antoine-König). *L'abbaye de Saint-Maurice d'Againe* 2015, inv. 13, p. 134-137.
48. OLSCHIKI 1946. Sur les invasions des Mongols en Occident, voir entre autres SARDELIC 2013. Sur l'invasion de la Hongrie et le retrait des troupes mongoles en 1242, voir en outre les hypothèses climatiques avancées par BÜNTGEN; DI COSMO 2016.
49. GUILLAUME DE RUBROUCK, *Voyage dans l'Empire mongol* 2007, p. 149 et 168-169. Pour comparaison, le reliquaire de Tournai réalisé par Nicolas de Verdun nécessita 109 marcs d'argent; le retable de Stavelot valut 100 marcs.

50. Les arbres mécaniques s'élaborèrent en Orient au moins à partir du IX<sup>e</sup> siècle et se diffusèrent en Occident par l'intermédiaire de la cour de Frédéric II au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Voir LEGROS 1992 et BEDINI 1964, p. 24-42.
51. Nous reprenons ici une traduction ancienne, celle d'Eugène Muller: Guillaume de Rubrouck *Deux voyages en Asie au XIII<sup>e</sup> siècle* 1888, p. 116. «*Fecit fieri modo gallicano ymaginem beate Virginis sculptam et in fenestris claudentibus eam, sculpsit ystoriam Evangelii valde pulchre, et quamdam pixidem argenteam ad recondendum corpus Christi et reliquias in quibusdam loculis fabrefactis in lateribus pixidis. Fecerat etiam quoddam oratorium super currum valde pulchre depictum ystoriiis sacris.*», éd. Van den Wyngaert (GUILLAUME DE RUBROUCK 1929).
52. «*Circa media quadragesima venit filius magistri Willelmi afferens pulchram crucem argenteam fabricatam more gallicano, habens ymaginem Christi argenteam affixam desuper – quam videntes monachi et sacerdotes amoverunt eam – et illam debet presentare ex parte magistri sui ipsi Bulgai qui est maior scriptor curie. Quod ergo audiens multum scandalizabar. Denunciavit etiam idem iuvenis ipsi Manguchan quod opus quod preceperat fieri esset completum, quod opus vobis describo.*», éd. Van den Wyngaert (GUILLAUME DE RUBROUCK 1929 p. 275-276).
53. Voir la synthèse historiographique de BINDING 1989.
54. *Cronica Ecclesie Wimpinensis*, p. 666. Voir KURMANN 1981 (avec traduction en allemand de l'extrait de la chronique); SCHURR 2014 (avec traduction en français).
55. SHURR 2014.
56. Voir la liste fournie par SOMMERARD 1843, p. 72.
57. «*Due pixides, una argentea vel eburnea vel de opere Lemovitico vel lia idonea in qua hostia reserventur...secundeum tenorem concilii.*», voir GAUTHIER 1968, note 27.
58. BREL-BORDAZ 1982; PRIVAT-SAVIGNY 2014; *English Medieval Embroidery* 2016; *The Age of Opus Anglicanum* 2016.
59. *Quam si diligenter perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia, quicquid in electorum operositate seu nigelli varietate novit Ruscia, quicquid ductili vel fusili seu interrasili opere distinguit Arabia, quicquid in vasorum diversitate seu gemmarum ossiumque sculptura auro decorat Italia, quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia, quicquid in auri, argenti, cupri et ferri lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania.* THEOPHILUS 1999, p. 51.
60. DACOSTA KAUFMANN 2004, p. 25-26.
61. La synthèse qui suit se base principalement sur les mentions regroupées par TROESCHER 1953-1954.
62. WILLIAMSON 1995, p. 83-84.
63. RAVAUX 1979, p. 7-66 (transcription du contrat à la note 44). Voir BERNÉ 2017.
64. KURMANN, 1987, t. 1, p. 22-23; KURMANN 1996; VILLES 2009; WIRTH 2004, en particulier p. 47-49, p. 288; WIRTH 2017, p. 111-112.
65. La polysémie du mot relevée par Richard Hamann-MacLean fut contestée par KURMANN 1984, p. 46 (voir également KURMANN 1996, p. 149). Celui-ci affirme au contraire que *fabrica* ne peut se référer qu'à l'édifice lui-même et non à la loge.
66. *Naumburger Meister* 2011-2012.
67. Échos rémoises entre 1270 et 1330 à Freiberg, à Magdebourg, à Wurtzbourg et à Spandau près de Berlin.
68. KARGE 2017.
69. L'origine amiénoise de l'équipe responsable du décor sculpté du portail del Sarmental fut repérée en 1935 par DEKNATEL 1935 et ne fut jamais contestée. Voir également SANCHEZ AMEIJERAS 2001; HEDIGER 2011. Voir également CHRISTE 2017.
70. FRANCO MATA 1992.
71. FRANCO MATA 1992.
72. MEYER 1922; KARGE 1995; KARGE, ABEGG 2011, p. 1452-1465; KARGE 2012. Les résultats de la campagne de relevés des signes lapidaires furent publiés par DONATH 2014, p. 39-53 et repris dans KARGE 2017.
73. HÜBL, LEIS 2004.
74. WILBERTZ 2000.
75. DEHIO 1937, p. 261.
76. JOUBERT 2008, p. 186-196.
77. TERRIER ALIFERIS 2016(b) et TERRIER ALIFERIS 2016(c).
78. L'iconographie médiévale de la Fuite en Égypte a principalement été abordée par VÖGLER 1966, p. 127ss; RÉAU 1957, p. 273-277; MOSTAFAWY 1998; VALENSI 2002.
79. Sur les cycles acathistes figurés, qui apparaissent au début du XIV<sup>e</sup> siècle, voir PÄTZOLD 1989 et SPATHARAKIS 2001.
80. Ce manuscrit a fait l'objet de peu d'études. Voir KLEMM 1980, cat. 272, p. 157-161.
81. Sur cette iconographie bien spécifique, voir TERRIER ALIFERIS 2016(b).
82. Outre les généralités des dictionnaires iconographiques, les études se sont concentrées sur une aire géographique et une chronologie restreinte. DOBBERT 1891, p. 451-462 et DOBBERT 1892, p. 506-527; RIEGEL 1869; LECLERCQ 1910; RÉAU, 1957; WESSEL 1964; CREIGHTON 1974, p. 371-407; MARCIONETTI 1981; SCHILLER 1983; RIGAUX 1989; SAXON 2006.
83. Nous avons dirigé un séminaire de master sur l'iconographie de la Cène au printemps 2016 à l'université de Genève. Nous tenons à remercier très chaleureusement les étudiants présents pour leurs apports et leur contribution essentielle aux lignes qui suivent.
84. Sur la bouchée de Judas, voir BOULNOIS 2014.
85. Par exemple, il y a dix apôtres sur le tympan provenant de Saint-Bénigne de Dijon, vers 1150, conservé au musée archéologique de Dijon; dans le Psautier de Wurtzbourg, vers 1250 (Munich, Staatsbibliothek, Clm. 3900, fol. 65) conservé à Munich ou encore dans le Psautier contemporain de Bonmont, dans le Rhin supérieur (Besançon, bibliothèque municipale, ms. 54). Ils sont huit dans l'Évangélaire de saint Augustin (fin du VI<sup>e</sup> siècle, Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286), dans la Bible de Stuttgart réalisée en Souabe vers 1101-1115 (Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 60, 43v), ou entre autres, dans le Psautier de Londres (vers 1215-1220, Londres, British Library, Lansdowne 420, fol. 111<sup>ro</sup>). Sept apôtres sont présents sur le vitrail de la cathédrale de Chartres (vers 1170). La composition atteint la synthèse maximale dans une lettrine d'une Bible conservée à Dijon (Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 570) puisque seuls Jean et Pierre entourent le Christ.
86. MORGAN; SCHREIBER 2011.
87. BRANNER 1977.
88. *Opus Anglicanum* 1963, cat. 83; *Age of Opus Anglicanum* 2016, p. 212-214.
89. Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs 2505, 28v. Voir le manuscrit numérisé sur le site de la bibliothèque de la ville: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-2505/0056/image>.
90. MORGAN; SCHREIBER 2011.
91. MORGAN; SCHREIBER 2011, p. 47-49.
92. VEACH 2014; VEACH 2010, p. 179-202.
93. MORGAN; SCHREIBER 2011, p. 44.
94. MORGAN; SCHREIBER 2011, p. 44.
95. MORGAN; SCHREIBER 2011, p. 24, 35.
96. MORGAN; SCHREIBER 2011, p. 37.
97. La majorité des représentations de la Cène présentent les douze apôtres, parfois cinq (Dublin, Trinity College, B.11.4), sept (Londres, British Library, Lansdowne 420; Los Angeles, Getty Museum, ms. 101) ou neuf (Huntingfield Psalter, New York, Morgan Library, M. 43) convives sont présents. Notons encore une incongruité dans le Psautier de Margarete Skulesdatter (Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A.6; illustration dans MORGAN, 1982, cat. 35, ill. 122): la Cène comporte quinze personnages en tout, Christ compris. Bien que deux apôtres soient mis en évidence de part et d'autre de Jésus, ils ne sont pas représentés selon les conventions habituelles réservées à Pierre et Paul.
98. MORGAN 1982, cat. 52, ill. 176.

99. CASSAN 1827, p. 165.
100. HASELOFF 1938, p. 21ss, 78ss; LEROQUAIS 1940, p. 137-138; BRANNER 1972; HAUSSHERR 1972; BRANNER 1977, p. 45-46.
101. LEROQUAIS 1940, p. 198-200; BRANNER 1969; BRANNER 1977, p. 23-24, 61.
102. BRANNER 1977, p. 30-31, p. 204 situait l'origine du psautier à Paris dans les années 1230 et relevait qu'il était destiné à une femme de la chapelle royale, probablement Blanche de Castille. À propos de la *capella regis*, voir BRANNER 1971. Pour les dernières conclusions sur le psautier, voir la belle étude de STIRNEMANN 2018.
103. *Age of Opus Anglicanum* 2016, p. 198-203.
104. Voir à ce propos notre synthèse sur la querelle eucharistique ayant entraîné l'affirmation de la transsubstantiation dans TERRIER ALIFERIS 2013.
105. PARAVICINI 2013.
106. PARAVICINI 2013.
107. *Transferts artistiques* 2014.





# Chapitre 2

## Itinéraires d'artistes à travers les œuvres signées

Traiter de la géographie artistique est l'une des préoccupations des historiens de l'art depuis les études pionnières de Wilhelm Vöge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Reconstituer des itinéraires d'individus lorsque toute documentation fait défaut s'apparente souvent à un jeu de hasard, bien que les résultats puissent parfois s'avérer indiscutables et unanimement admis<sup>2</sup>. Pour l'époque romane, plusieurs tentatives ont en effet été réalisées avec un certain succès. Des personnalités purent être reconstituées en suivant les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle, par exemple<sup>3</sup>. Afin de mieux cerner les enjeux de la mobilité artistique durant cette période, les itinéraires devraient autant que possibles être ancrés dans la réalité et la pratique des voies de circulations occidentales. Autour de 1200, trois artistes ont transmis leur nom en signant plusieurs œuvres, cas suffisamment exceptionnels pour être exploités autant que possible. Il s'agit de Nicolas de Verdun, d'Hugues d'Oignies et de Villard de Honnecourt. À partir des objets qui nous sont parvenus incluant leur signature, que pouvons-nous apprendre sur leurs parcours respectifs et sur la reconstitution de personnalités artistiques ?

### Les itinéraires et leurs calculs

Le réseau des routes médiévales était encore constitué de voies construites à l'époque romaine. Pour tenter de reconstituer un parcours, la carte de Peutinger s'avère un outil de premier ordre. Cette carte répertorie l'ensemble des routes, avec indications des distances entre les villes, depuis l'océan Atlantique jusqu'aux Indes et au Sri Lanka<sup>4</sup>. L'original, qui doit avoir été produit vers 300 avant J.-C. est connu par une copie médiévale qui appartient autour de 1500 à Konrad Peutinger. Conservée à la bibliothèque nationale de Vienne, elle est actuellement formée de onze segments de parchemin, qui mis bout-à-bout forment une

carte allongée d'environ 33cm de hauteur et 6m72 de long. L'extrémité gauche (péninsule ibérique) manquant, elle devait, selon les estimations, mesurer 7m32 à l'origine. De l'avis unanime des chercheurs, la carte de Peutinger fut copiée entre 1180 et 1225, fourchette chronologique obtenue essentiellement à partir de critères paléographiques. Le lieu de production est en revanche plus difficile à déterminer et oscille entre l'Alsace et le monastère de Reichenau. Sans être le seul témoin de réalisations cartographiques médiévales copiées sur des prototypes romains, il est tout même remarquable que la carte Peutinger, la plus complète conservée, date de la période autour de 1200, moment où justement la dynamique des déplacements était particulièrement importante. Quelques autres cartes sont attestées aux VIII<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, dont la *Cosmographie de Ravenne* vers 700, le commentaire de l'Apocalypse en 776 et une carte du monde en *rotulus* mentionnée en 821-822 dans le catalogue de la bibliothèque de Reichenau. Pour le XIII<sup>e</sup> siècle, en dehors de la carte Peutinger, l'auteur des *Annales de Colmar* annonce avoir réalisé une carte du monde sur douze bouts de parchemin en 1265<sup>5</sup>. Les évolutions récentes des *Digital Humanities* ont permis l'accès à une masse considérable de ressources. Ainsi, il est aujourd'hui possible de voyager à travers le réseau routier de la carte Peutinger et des voies romaines grâce à deux sites internet qui permettent de rentrer le nom d'une ville de départ et d'une ville d'arrivée et d'obtenir l'itinéraire ainsi que la distance à parcourir. Il devient alors possible de reconstituer avec une certaine fiabilité les routes qui étaient suivies pour aller d'un lieu à un autre durant l'époque romaine, et par conséquent durant le Moyen Âge. Le travail réalisé par René Voorburg en 2011 permet la consultation instantanée d'itinéraires sur [Omnesviae.org](http://Omnesviae.org). Plus récemment, l'université de Stanford a lancé une interface

extrêmement utile et fonctionnelle grâce à un projet dirigé par Walter Scheidel en collaboration avec une équipe menée par Elijah Meeks pour les aspects techniques: ORBIS. The Stanford Geospatial Network of the Roman World (<http://orbis.stanford.edu>). Ici, l'objectif est non seulement de dresser des itinéraires suivant les routes romaines, mais surtout de mesurer le coût financier du voyage selon le mode de transport utilisé (quatorze modes différents sont possibles, à pied, à cheval, à chameau, avec une charrette, en bateau, etc) et selon la saison tout en prenant en compte les contraintes naturelles (reliefs, réseaux hydrauliques). Concernant notre sujet, ces ressources permettent de dresser des voies parcourues par des artistes, en supposant les lieux traversés et en évaluant le temps nécessaire aux déplacements.

### Nicolas de Verdun

L'orfèvre Nicolas de Verdun, dont le nom nous a été transmis par deux œuvres signées et datées – l'ambon de Klosterneuburg (1181) et la châsse de Tournai (1205) –, constitue une excellente étude de cas. Ses deux œuvres connues ont en effet été réalisées pour des lieux distants de plus d'un millier de kilomètres l'un de l'autre, aux confins orientaux de l'empire germanique puis aux limites du royaume de France. Une troisième œuvre lui est unanimement attribuée: le reliquaire des rois mages de Cologne. À partir de ce corpus, il est possible de reconstituer le parcours du maître. À cet effet, partir de sa première œuvre connue – et la seule sur un support bidimensionnel – s'impose pour comprendre son lieu de formation et les éléments caractéristiques de son style<sup>6</sup>. L'examen soigné des plaques de l'ambon fournit plusieurs indices précieux. Tout d'abord, il s'agit incontestablement de l'œuvre d'un artiste accompli, qui maîtrise parfaitement à la fois les principes techniques et stylistiques. Sa formation s'est effectuée en région mosane, très probablement auprès d'orfèvres responsables de plusieurs objets destinés à orner l'église abbatiale de Stavelot sous les abbés Wibald puis son frère Erlebald. En effet, nous avons montré ailleurs que l'origine artistique de Nicolas de Verdun se trouve dans des œuvres réalisées par un même atelier: le reliquaire de saint Alexandre (vers 1145), les

médallions subsistant du retable de Remacle (vers 1150), et le triptyque de Stavelot (vers 1156)<sup>7</sup>. Si l'hypothèse est exacte, Nicolas de Verdun a dû naître vers 1135, avoir environ quarante ans au moment de la commande de l'ambon et terminer le reliquaire de Tournai à environ septante ans, âge exceptionnel mais pas inédit<sup>8</sup>. Après une formation mosane, les indices attestent un séjour prolongé ou des séjours répétés dans la ville de Reims. L'examen des sources antiques imitées par Nicolas de Verdun dans son ambon, les répercussions de son style sur le décor sculpté de Saint-Remi de Reims et de la cathédrale de Laon ainsi que sa possible participation au reliquaire disparu de saint Berchaire à Montier-en-Der (Fig. 16) rendent l'hypothèse d'une activité aux alentours de la ville et d'un départ vers Klosterneuburg autour de 1170 depuis les environs de Reims hautement probable<sup>9</sup>. À une centaine de kilomètres de là, sur la voie qui relie Reims à Metz, se situe la ville de Verdun, également distante d'une centaine de kilomètres de l'abbaye de Montier-en-Der. Il est désormais admis que Nicolas de Verdun a vu le diptyque romain des Symmaque et des Nicomaque et il a certainement participé au reliquaire de saint Berchaire sur lequel le diptyque fut inséré<sup>10</sup>. Son patronyme ne provient peut-être pas d'un lieu de naissance, mais d'un lieu d'activité et de résidence au moment où



Fig. 16: Reliquaire de saint Berchaire de Montier-en-Der, disparu. Photomontage réalisé à partir du dessin du début du XVIII<sup>e</sup> siècle conservé à Paris, BnF, ms. latin 11919, fol. 285 et des tablettes d'ivoire conservées à Paris, Musée national du Moyen Âge et Londres, Victoria and Albert Museum.

il partit pour Klosterneuburg. De là, il aurait œuvré à des commandes passées à Reims et à Montier-en-Der en se rendant dans ces deux sites au moins pour livrer celles-ci. À Reims, il a étudié les abondants vestiges antiques encore visibles et aurait exercé une influence déterminante sur les sculpteurs qui participèrent à la décoration de Saint-Remi de la ville et de la cathédrale de Laon<sup>11</sup>. Ainsi, déjà en 1170, l'autorité de Nicolas de Verdun est-elle suffisamment établie pour exercer une véritable mutation stylistique et technique dans la région, en orfèvrerie et en sculpture. La genèse et la diffusion de ce que les historiens nomment commodément « style 1200 » peuvent être imputés à l'orfèvre mosan.

Le prieur Wernher a bien entendu pris soin de faire appel à une personnalité renommée comme l'était par ailleurs Villard de Honne-court, « mandé » en Hongrie. Le début des travaux de l'ambon doit être situé vers 1173 d'après les estimations effectuées par le restaurateur Otto Nedbal<sup>12</sup>, voire 1175 si l'on admet une exécution plus rapide ou l'intervention d'aides. Il est en revanche difficile de localiser le travail : s'est-il déplacé à Klosterneuburg avec son matériel (pigments et instruments) ou a-t-il réalisé le travail depuis le lieu où il se trouvait, l'objet ayant été acheminé et assemblé sur place par ses soins ? La première option paraît plus logique, car elle évite le transport de matériaux lourds et précieux sur plus de mille kilomètres, ceux-ci ayant été alors fournis sur place. Et surtout, l'élaboration du programme typologique complexe a dû se faire de concert avec le commanditaire. La durée du voyage pouvait être relativement courte,

environ un mois et demi en considérant une marche de huit heures par jour sans discontinu. Des montures étant très probablement jointes au voyage, la durée en était fortement réduite. Pour rejoindre Klosterneuburg depuis Verdun ou depuis Reims, quel itinéraire l'orfèvre avait-il suivi ? Les voies romaines constituaient toujours les voies de communication principales durant le Moyen Âge. Si l'on se base sur le réseau routier disponible vers 300 av. J.-C. (carte de Peutinger) et sur les données fournies par le site de l'université de Stanford qui intègre des routes romaines construites après cette date<sup>13</sup>, il s'avère que de Verdun (qui se situe à mi-chemin sur la route Reims-Metz) il se serait dirigé vers Metz, serait passé par Strasbourg puis par Spire en descendant le Rhin. Il aurait parcouru la route en direction du Danube pour suivre le cours d'eau depuis les environs d'Ulm jusqu'à Klosterneuburg. Il aurait ainsi parcouru environ 1200 km, en privilégiant très probablement les voies fluviales. Le temps de parcours est estimé à un mois. Une halte à Strasbourg, dont la durée ne peut être évaluée, aurait pu avoir lieu et serait à l'origine d'un type de représentation exploité par Nicolas de Verdun, mais rarissime au XII<sup>e</sup> siècle : les personnages vus de dos ou recroquevillés de manière à présenter l'arrière de leur crâne (dans les scènes de l'Ascension, de la Pentecôte, de la Résurrection (Fig. 19) et des Plaies d'Égypte sur l'ambon de Klosterneuburg). On rencontre de telles postures dans le manuscrit carolingien de Prudence, aujourd'hui conservé à Berne (Burgerbibliothek, cod. 264, folios 63, 70, 71, 72, 79, 82) mais présent à Strasbourg du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Nous estimons



Fig. 17 : *Hortus deliciarum*, Strasbourg, années 1170, disparu, Adam et Ève, fol. 27r<sup>o</sup>; Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, 1181, la résurrection.



Fig. 18: *Hortus deliciarum*, Strasbourg, années 1170, disparu, la mise du Christ sur la croix, fol. 150r°; Nicolas de Verdun, retable abbaye de Klosterneuburg, 1181, Elie dans le char de feu.

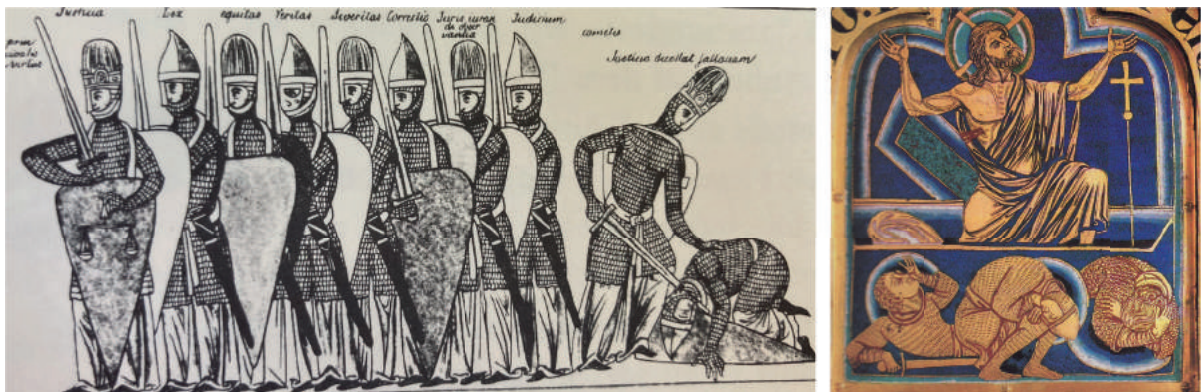


Fig. 19: *Hortus deliciarum*, Strasbourg, années 1170, disparu, le combat des Vertus contre les Vices, fol. 199v°; Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneuburg, 1181, la résurrection du Christ.

que la maîtrise de ce mode de représentation par Nicolas lui proviendrait de l'examen du manuscrit carolingien. En outre, ce supposé séjour à Strasbourg aurait eu lieu au moment où, non loin de là, à Hohenbourg, l'abbesse Herrade concevait le texte et les illustrations de *l'Hortus deliciarum*. Ce manuscrit, incendié lors d'un bombardement durant la guerre franco-germanique en 1870, est connu grâce aux calques effectués par le comte Bastard d'Estang en 1840<sup>15</sup>. Il est difficile d'assurer que Nicolas de Verdun et l'équipe responsable de la réalisation de *l'Hortus* se soient côtoyés, mais quelques liens semblent toutefois unir l'ambon et les dessins strasbourgeois. Le tracé des détails anatomiques, en particulier celui des côtes et des muscles par un double trait, révèlent une conception apparentée (Fig. 17). En outre, quelques profils de l'ambon présentent d'étonnants échos à ceux de la scène

de la mise sur la croix de *l'Hortus* (Fig. 18) et les armures des soldats de la scène de la résurrection du Christ de l'ambon pourraient être une réminiscence de celles que revêtent les Vices et les Vertus de la Psychomachie (Fig. 19). Confronté à ces dessins carolingiens et contemporains, Nicolas de Verdun, qui se plaisait à varier ses sources visuelles, aurait élargi à Strasbourg son répertoire et l'aurait mis à profit lors de l'élaboration de l'ambon.

Après quelques années passées à Klosterneuburg et une fois son œuvre consacrée en 1181<sup>16</sup>, Nicolas de Verdun aurait repris la route vers l'ouest, mais se serait alors dirigé vers Cologne. Il a certainement repris le même itinéraire jusqu'à Spire, avant de bifurquer vers le nord pour descendre le Rhin en passant par Mayence, Coblenze et Bonn. Le temps nécessaire pour parcourir cette distance est le même qu'à l'aller, soit moins d'un mois, avec



Fig. 20 : Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, entre 1190 et 1209.

un bon attelage et une durée de séjour limitée aux étapes. Sa présence dans la ville colonaise n'est attestée par aucune source documentaire ni aucune signature apposée sur un objet ; seul l'examen des œuvres conservées permet de confirmer sa présence dans la ville. Sa participation à la réalisation de l'imposant reliquaire des rois mages pour la cathédrale (Fig. 20) ne fait aucun doute et est reconnue par l'historiographie depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. L'attribution se vérifie non seulement par l'analyse stylistique comparée aux deux œuvres signées mais aussi par la répétition de certains motifs qui jalonnent les trois œuvres<sup>18</sup>. La date de réalisation du reliquaire des rois mages n'est en revanche pas fixée précisément et fut controversée. C'est surtout Renate Kroos qui prit un à un les différents arguments avancés jusqu'alors pour les démonter et proposer une date autour de 1200<sup>19</sup>. Les sources à notre disposition sont parcimonieuses, mais riches de quelques renseignements ; leur lecture attentive permet de fixer la chronologie. Le récit de Gilles d'Orval rédigé vers 1250 nous apprend que les reliques des rois et des saints Felix et Nabor, ramenées en 1164 de Milan à Cologne

par l'archevêque Renaud de Dassel, furent transférées dans une *capsa mire pulchritudinis ex auro et gemmis preciosis* réalisée à l'époque de l'archevêque Philippe (1167-1191)<sup>20</sup>. En revanche, on ne sait rien de la date de la translation<sup>21</sup>. Le texte ne dit pas en effet que la translation se déroula du temps de Philippe ; c'est la fabrication de la châsse, et donc la commande, qui fut effectuée de son vivant. Par ailleurs, Otton IV est représenté sur le pignon frontal de la châsse, en tant que roi, titre qu'il porte de 1198 à 1209 et l'on sait qu'il fit donation de trois couronnes pour le reliquaire le jour de l'Épiphanie 1200. Il faut donc nécessairement considérer que les travaux de la châsse étaient alors toujours en cours à ce moment-là, mais que la commande s'est effectuée avant 1191, moment où les travaux étaient déjà entamés et avancés par Nicolas de Verdun<sup>22</sup>.

Sur la base d'autres œuvres subsistantes, il est possible d'estimer une arrivée de Nicolas de Verdun à Cologne déjà avant 1183. C'est à cette date que fut probablement achevée la châsse destinée à abriter les reliques de l'archevêque Annon II peu de temps après sa canonisation (Fig. 21)<sup>23</sup>. De celle-ci, il ne reste



Fig. 21 : Nicolas de Verdun (?), châsse de saint Annon, Cologne, vers 1183, Siegburg, abbaye du Michaelsberg.

plus que l'âme de bois, quelques éléments ornementaux (plaques émaillées, plaques dorées filigranées et serties de gemmes, doubles colonnettes émaillées, plaquettes émaillées avec des têtes dans des médaillons) et les figurines aux écoinçons des arcatures des longs côtés. Les figures d'argent repoussé et les reliefs qui ornaient les pans de la couverture furent retirés au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, deux peintures, dont celle de Johann Wilhelm Fischer exécuté en 1764, et un dessin élaboré vers 1750, donnent un aperçu de l'objet tel qu'il se présentait à l'origine<sup>24</sup>. Otto von Falke soutenait en 1911 une attribution à Nicolas de Verdun, attribution longtemps rejetée avant d'être réhabilitée dès les années 1960<sup>25</sup>. En effet, le reliquaire de saint Annon a dû être réalisé par Nicolas de Verdun en collaboration avec un orfèvre colonais. Ce qui subsiste de cet objet permet d'apprécier la proximité avec les œuvres connues de Nicolas de Verdun, par la conception architecturale et la composition d'ensemble ainsi que par le style. En premier lieu, la structure générale et l'agencement des différentes parties des éléments décoratifs sont extrêmement proches des châsses des rois mages à Cologne et de Notre-Dame à Tournai (Fig. 20 et 21). On y retrouve les arcatures trilobées soutenues par des doubles colonnettes émaillées, des bustes en repoussé aux écoinçons, les bordures constituées de

plaques émaillées alternées à des plaques filigranées serties de gemmes, les faîtes surmontés de boules émaillées. Bien entendu, on peut arguer que les deux œuvres tridimensionnelles connues de Nicolas de Verdun sont plus tardives que le reliquaire de saint Annon et que celui-ci, en arrivant aux abords du Rhin subit l'influence d'une tradition locale. Or, les éléments structurels et ornementaux que nous venons d'évoquer étaient déjà présents sur l'ambon de Klosterneuburg (et dans une moindre mesure, sur le reliquaire de saint Berchaire à Montier-en-Der) : les arcatures trilobées, les figures dans des quarts de cercle aux écoinçons, les doubles colonnettes, et l'alternance des plaques émaillées et filigranées. La châsse de saint Annon est tout simplement une transposition tridimensionnelle de l'ambon de Klosterneuburg. En considérant les saints aux écoinçons, on mesure la parenté stylistique avec les châsses de Cologne et de Tournai. La même syntaxe de drapés plissés près du corps ainsi qu'une forte attention aux volumes et aux proportions corporelles y sont présentes. Le reliquaire est également orné de plusieurs petites têtes gravées sur des médaillons émaillés inscrits dans des losanges<sup>26</sup>. Il est évident, au vu de leur moindre qualité, que Nicolas de Verdun n'est pas responsable de leur exécution. En revanche, on y décèle la filiation directe avec l'ambon de Klosterneuburg et



Fig. 22: Nicolas de Verdun (?), châsse de saint Albin, Cologne, vers 1183, Cologne, église Saint-Pantaleon.

avec l'art mosan de Stavelot<sup>27</sup>: les cheveux traités par mèches parallèles, la manière de réaliser les yeux formés par les traits successifs des sourcils et du contour des paupières, du nez et du sillon naso-labial, les dessins des bouches et des mentons signifiés par un demi-rond se retrouvent à l'identique. Il faut donc conclure que Nicolas de Verdun fut l'exécuteur principal de la châsse de saint Annon et qu'il a laissé le soin de réaliser certaines parties secondaires à un ou des orfèvres colonais qui ont intégré son nouvel atelier lors de son arrivée dans la ville.

Une troisième œuvre doit intégrer le corpus des réalisations de Nicolas de Verdun à Cologne<sup>28</sup>. La châsse de saint Albin, si proche de celle de saint Annon (Fig. 22), possède en effet une structure architectonique et des éléments ornementaux similaires à ceux du reliquaire des rois mages. Les arguments basés sur l'analyse stylistique avancés par Hermann Schnitzler en 1939 semblent suffisamment convaincants pour confirmer l'activité de Nicolas de Verdun sur cet objet. Les détails des plaques émaillées décoratives doivent en

effet être rattachées à celles de l'ambon, tout comme les figures des apôtres aux écoinçons doivent l'être avec le reliquaire des rois mages. Les deux châsses colonaises des années 1180 sont directement liées à l'arrivée de l'orfèvre mosan dans la ville en 1181 ou 1182. Celui-ci réalisa ensuite la grande châsse des rois mages, construite en deux niveaux pour abriter un grand nombre de reliques (celles des trois mages et de deux saints).

La durée précise de son séjour à Cologne n'est pas assurée, puisqu'après la châsse des rois mages nous retrouvons la présence de Nicolas de Verdun à Tournai en 1205, moment où il y achève le reliquaire pour la cathédrale Notre-Dame (Fig. 23). Il doit avoir pris le départ peu après 1200 non sans avoir préalablement confié la finalisation de la châsse à des membres de son atelier. Selon la carte Peutinger, la route pour rejoindre Tournai depuis Cologne passait par Maastricht, Tongres et Bavay. Mais l'orfèvre a plus probablement dû remonter le cours fluvial de la Meuse entre Maastricht et Dinant, en passant donc par Liège, Huy et Namur puis passer par les



Fig. 23 : Nicolas de Verdun, reliquaire Notre-Dame, Tournai, 1205, Tournai, trésor de la cathédrale.

abbayes de Florennes et de Saint-Amand. Le parcours pouvait être effectué en quelques jours. Étant donné l'évidente dette stylistique du triptyque de Florennes conservé à Bruxelles (Fig. 24) sur le reliquaire de Tournai, il est bien possible que la commande fut passée à ce moment à un membre de son atelier qui, une fois le travail achevé sur le reliquaire de Notre-Dame à Tournai, soit retourné livrer le triptyque<sup>29</sup>. L'examen des plaques émaillées ornementales, récurrentes sur les reliquaires mosans entre 1180 et 1220, apporte des indices supplémentaires. La confection de telles plaques fonctionne comme un label mosan; elles constituent une marque de fabrique et leur variété est remarquable. Contrairement à ce que nous présumions, il n'y a pas de fabrication en série ou d'atelier spécifique qui aurait été spécialisé dans la réalisation de ces plaques. Chaque atelier d'orfèvrerie confectionnait les siennes et mettait un point d'honneur à multiplier les variations du dessin et des contrastes de couleurs. Il y a néanmoins certaines plaques qui se retrouvent sur une ou



Fig. 24: Triptyque de Florennes, atelier d'Entre-Sambre-et-Meuse, vers 1210-1220, Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 6.

deux œuvres différentes. Sans grande surprise, de nombreuses plaques au dessin identique sont présentes sur l'ambon de Klosterneuburg et sur le reliquaire des rois mages de Cologne.



Fig. 25 : Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, entre 1190 et 1209, Cologne, chœur de la cathédrale, détail de la plaque émaillée au-dessus d'Abdias.



Fig. 26 : Reliquaire de Charlemagne, Aix-la-Chapelle, vers 1215, Aix-la-Chapelle, chœur de la cathédrale, détail de la plaque émaillée sur le pignon de Charlemagne.



Fig. 27 : Reliquaire Notre-Dame, Aix-la-Chapelle, vers 1220-1238, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale.

Par exemple, une frise de doubles cercles au centre desquels se trouve un trèfle à quatre feuilles et entre lesquels, accolés à la bordure, figurent des trèfles à trois feuilles, forme une bande ornementale que l'on retrouve à plusieurs reprises sur les deux œuvres (Fig. 25). Et, elle se rencontre encore, avec une modernisation du dessin, sur le reliquaire de Charlemagne à Aix-la-Chapelle (Fig. 26). Plusieurs

correspondances peuvent ainsi être repérées entre l'ambon et le reliquaire de Cologne, mais aussi entre ces deux œuvres et le triptyque de Florennes. La succession de quadrilobes formés d'un losange ou les bandes de losanges accolés enfermant un motif circulaire que l'on trouve sur les parties centrales et latérales ont pour antécédents des plaques émaillées apposées sur le reliquaire de Cologne. À noter encore qu'outre l'incroyable diversité des motifs et les jeux infinis des couleurs, l'agencement des plaques émaillées sur un objet obéit à des règles savamment ordonnées selon des critères de symétrie, d'effets de chiasme et d'alternance. Une étude poussée sur cette production aboutirait à améliorer nos connaissances autant sur les liens entre différents ateliers que sur les schémas de dispositions selon l'objet et son contenant. En tous les cas, l'examen des motifs des plaques émaillées permet de mettre en évidence un réseau entre l'ambon de Klosterneuburg, le reliquaire des rois mages de Cologne, le triptyque de Florennes et le reliquaire de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle.

La trace de Nicolas de Verdun se perd à Tournai en 1205 et c'est probablement là que l'orfèvre décède à un âge avancé. Formé aux abords de la Meuse, peut-être à Stavelot, il exerça son travail d'orfèvre à Reims, à Klosterneuburg, à Cologne puis à Tournai. Sa postérité immédiate

se repère en premier lieu à Reims et à Laon, mais en sculpture. Plus rien ne reste des trésors orfèvres de ces villes, mais on peut supposer la réalisation de plusieurs reliquaires répercutant le travail du maître mosan. Puis, on retrouve son impact autour de Cologne, puisqu'un successeur travailla au reliquaire des rois mages, puis à la châsse Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle (Fig. 27). L'analyse stylistique du pignon arrière du reliquaire colonais (Christ entouré des saints Felix et Nabor, la Flagellation et la Crucifixion) révèle effectivement la responsabilité d'un autre maître, plus jeune, qui semble avoir également participé à la châsse Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle. Les mêmes poinçons furent utilisés sur ces deux œuvres et on y observe un langage stylistique commun ainsi que des traits physiologiques extrêmement proches<sup>30</sup>. Ce lien étroit explique la reprise physiologique d'Abdias de Cologne pour les traits de Paul sur le reliquaire Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, ainsi que l'a repéré Ernst Günther Grimme (Fig. 28 et Fig. 29)<sup>31</sup>. Le prototype de Nicolas est un buste antique vu probablement à Cologne même et la forte expressivité qui se dégage du prophète a incité l'orfèvre aixois à en imiter le pallium ainsi que les contours de la barbe dédoublée et de la moustache. Que ce soit dans le style des drapés ou dans les traits physiologiques et les postures, les apôtres du reliquaire d'Aix dérivent directement des figures du reliquaire de Cologne<sup>32</sup>. Les rapports se perçoivent chez le maître responsable du long côté de la Vierge (nommé ci-après « maître de la Vierge »), avec les apôtres Simon, Thaddée, Pierre, Paul, André et Philippe, tandis que les figures du côté de Charlemagne (par le « maître de Charlemagne »), participent du même vocabulaire mais possèdent une présence corporelle moins convaincante, leurs traits et leurs postures sont bien moins individualisés. À la suite de la comparaison d'Abdias et de Paul, les parallèles peuvent être multipliés. Le roi David de Nicolas de Verdun a clairement été imité pour l'apôtre Thaddée. On y retrouve la même chevelure et barbe ondulée, la posture est extrêmement proche avec la jambe droite s'éloignant sur le côté, les plis du vêtement, en particulier ceux formés entre les jambes, suivent les mêmes contours. La posture de Simon est reprise du prophète Jérémie de Cologne et la comparaison permet également d'apprécier la similarité stylistique. Il est indéniable que l'orfèvre d'Aix



Fig. 28: Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Abdias, Cologne, entre 1190 et 1209, Cologne, chœur de la cathédrale.



Fig. 29: Châsse Notre-Dame, Paul, Aix-la-Chapelle, vers 1220-1238, Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale (Foto Marburg).



Fig. 30: Châsse de saint Remacle, Aix-la-Chapelle (?), années 1230 et 1263-1268, Stavelot, église Saint-Sébastien, inv. A-3.

a été formé durant plusieurs années par Nicolas de Verdun à Cologne. Particulièrement frappante est la reprise du Christ du Baptême sur celui de la scène équivalente à Cologne.

La datation et la mise en œuvre du reliquaire Notre-Dame d'Aix sont soumises à discussion. Pose surtout problème la structure triangulaire de la frise qui remplace les arcatures en plein cintre courante dans les années entre 1170 et 1210. Jürgen Fitschen affirme en effet que cette formule architectonique, choisie pour un certain nombre de reliquaires, ne se rencontre pas avant 1230 dans les exemples connus par les œuvres ou par les sources graphiques. Les châsses-reliquaires d'Élisabeth à Marbourg, de Remacle à Stavelot, de la Vierge à Huy sont postérieures à cette date, de même que les reliquaires de Vincent à Soignies et de Géry à Cambrai<sup>33</sup>. Or, il est difficile d'envisager que les figures du reliquaire d'Aix puissent dater après 1230; on aurait bien davantage tendance à les situer vers 1220, mais pas au-delà. La nouvelle forme des baldaquins, qui rompt avec la formule déjà ancienne d'arcatures en plein cintre, doit être perçue comme

une nouveauté aixoise qui s'inspire des architectures françaises contemporaines. Nous ne suivons pas Jürgen Fitschen dans sa proposition de faire débiter les travaux de la châsse vers 1220, avec un premier atelier, puis une poursuite vers 1250 avec un deuxième atelier. L'analyse stylistique de l'objet montre au contraire deux orfèvres à l'œuvre, certainement l'un succédant de près voire oeuvrant simultanément, les deux ayant été en contact avec Nicolas de Verdun, le premier de manière plus rapprochée et possédant des qualités artistiques supérieures. Situer le début des travaux au moment de l'achèvement du reliquaire de Charlemagne en 1215 est stylistiquement cohérent<sup>34</sup>. La main du maître responsable de ce reliquaire-ci, dans laquelle les reliques de l'empereur furent transférées en 1215, se retrouve en effet sur le long côté du Notre-Dame. On la décèle en outre dans certaines figures du pignon frontal du reliquaire des rois mages de Cologne; celle d'Otton III, ou l'ange à la gauche du Christ juge. Le maître de Charlemagne, aidé de collaborateurs, travailla certainement simultanément avec le maître



Fig. 31 : Châsse de saint Remacle, Paul, Aix-la-Chapelle (?), années 1230, Stavelot, église Saint-Sébastien, inv. A-3, détail.

de la Vierge. Ces deux orfèvres avaient préalablement sans doute collaboré avec Nicolas de Verdun à Cologne à l'achèvement du reliquaire des rois mages. Pour résumer, l'élaboration de cette châsse s'est échelonnée probablement entre 1215 et 1230. Les apôtres au style le plus avancé (Jude par exemple), présentent un élargissement et une profondeur accrue des plis selon les expériences de la statuaire monumentale française autour de 1230.

Une troisième œuvre porte les marques d'une même matrice d'estampage que celle utilisée sur le reliquaire des rois mages de Cologne et sur le reliquaire Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle : la châsse de saint Remacle de Stavelot, aussi rattachée stylistiquement aux deux châsses précédentes (Fig. 30)<sup>35</sup>. La proximité de certaines physionomies d'apôtres sur la châsse de saint Remacle avec celles de la châsse d'Aix est stupéfiante. On retrouve pour la figure de Paul (Fig. 31) la tête d'Abdias de Cologne (Fig. 28) reprise également pour Paul à Aix (Fig. 29). Benoît Van den Bossche a divisé stylistiquement les figures en deux groupes et a relevé la similarité du Christ trônant de la châsse de saint Remacle (Fig. 32)



Fig. 32 : Châsse de saint Remacle, détail du Christ trônant, Aix-la-Chapelle (?), années 1230, Stavelot, église Saint-Sébastien, inv. A-3, détail.

avec celui sur l'un des pignons du reliquaire Notre-Dame d'Aix en mettant en évidence les similarités dans les drapés et leurs agencements<sup>36</sup>. Les questions chronologiques ont également fait l'objet de plusieurs opinions divergentes. Benoît Van den Bossche les rappelle : d'une part, les chercheurs qui envisagent l'objet comme extrêmement archaïsant en établissant une réalisation en une seule phase entre 1262 et 1268 et d'autre part, les chercheurs qui estiment possible un début des travaux autour de 1230 et un achèvement dans les années 1260. Dans ce cas, la difficulté de datation tient à l'interprétation d'un texte issu de Stavelot mentionnant en 1263 une translation à venir des reliques de Remacle dans un nouveau reliquaire, date qui ne coïncide pas avec l'analyse stylistique des figures des apôtres de part et d'autre des longs côtés et aux pignons. D'après nous, les travaux ont certainement débuté aussitôt la châsse de la Vierge d'Aix achevée, par le même atelier. Les nombreux points de convergence stylistique et la reprise des physionomies ne peuvent être

le fait de copies par un autre atelier. Stylistiquement, les figures datent vraisemblablement des années 1230, mais pas beaucoup au-delà. Nous avons ainsi tendance à suivre l'analyse de Benoît Van den Bossche, qui situe une première phase entre 1220 et 1245. L'objet aurait ensuite été achevé entre 1263 et 1268 avec les reliefs du toit (très restaurés au XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) et la Vierge à l'Enfant au pignon.

L'analyse de la production orfèvrée entre Meuse et Rhin au tournant du XIII<sup>e</sup> siècle permet, à partir de deux œuvres signées, de constituer un corpus d'œuvres de l'atelier de Nicolas de Verdun. Autour du noyau initial constitué de l'ambon et du reliquaire de Tournai, on peut, avec une relative assurance, attribuer au même maître le reliquaire de Cologne, les reliquaires de Berchaire, de saint Annon et de saint Albin. Une partie de la carrière artistique d'un individu et son itinéraire peut être reconstituée. À partir de là, l'influence exercée dans les différents lieux d'activité peut être évaluée. Né vers 1135, Nicolas de Verdun a suivi une formation dans un atelier d'orfèvrerie mosan et fut certainement en contact avec des orfèvres gravitant autour de l'abbaye de Stavelot. Établi comme maître à Verdun ou à Reims, il réalisa sans doute plusieurs objets, aujourd'hui disparus. L'un d'eux serait le reliquaire de Berchaire pour l'abbaye de Montier-en-Der. Vers 1170, il quitta son atelier pour rejoindre Klosterneuburg, appelé pour une commande importante. Il passa par de nombreux lieux importants, dont peut-être Strasbourg, qui se trouve logiquement sur l'itinéraire le plus cohérent, où il aurait vu le manuscrit carolingien de la Psychomachie de Prudence aujourd'hui conservé à Berne et aurait peut-être été en contact avec l'*Hortus deliciarum*, alors en cours d'élaboration. Parvenu aux confins orientaux de l'empire germanique, il resta quelques années à Klosterneuburg où il acheva un ambon en 1181. Son impact artistique à cet endroit est difficile à mesurer en raison de la faible quantité d'objets en bon état conservés. À ce moment, il reprend la route, vers Cologne, où il a certainement été appelé pour réaliser une commande importante. Il s'installa certainement durablement dans la ville, près de vingt ans, et réalisa trois reliquaires encore conservés, ceux de saint Albin, de saint Annon et des rois mages, marquant la production orfèvrée

de la région. À la tête d'un atelier sans doute conséquent, ses collaborateurs participèrent et finalisèrent le reliquaire des rois mages avant de se voir confier des travaux d'envergure à Aix-la-Chapelle par une première commande, le reliquaire de Charlemagne, suivie d'une seconde, le reliquaire de la Vierge, puis d'une troisième, le reliquaire de Remacle destiné à l'abbaye de Stavelot. Quant à Nicolas, il quitta Cologne pour Tournai afin d'y réaliser le reliquaire de la Vierge destiné à la cathédrale de la ville passant probablement par Florennes. Cet itinéraire expliquerait le lien stylistique si étroit qui unit le triptyque de l'abbaye de Florennes au reliquaire de Tournai. Il mourut sans doute peu après 1205. Mais des membres de son atelier présents à Tournai réalisent le triptyque de Florennes assurant la postérité du système ornemental mis en place par Nicolas de Verdun dans lequel prédomine l'alternance de plaques émaillées et de plaques filigranées ainsi que des statuette travaillées en repoussé et en très haut relief aux drapés assouplis et aux physionomies gracieuses. Tenter de constituer son parcours permet de donner corps à Nicolas de Verdun et de prendre la mesure des temps de voyage. Nous voyons ainsi que ceux-ci n'étaient pas si longs et nous pouvons mieux mesurer l'impact d'un artiste dans un milieu donné. Nicolas de Verdun était un maître établi qui s'est déplacé au gré des commandes importantes. Il n'était donc pas un artiste gyrovague se déplaçant de manière aléatoire à la recherche de travail mais était à la tête d'un atelier réputé, certainement installé au début de sa carrière à Verdun, puis à Cologne dès 1181. Malheureusement, le cas de Nicolas de Verdun est bien isolé pour la période considérée; nous avons peu d'artistes qui ont laissé leur nom sur plusieurs œuvres signées<sup>37</sup>. Hugues d'Oignies en est un autre.

### Hugues d'Oignies

Orfèvre dans le prieuré d'Oignies, Hugues a réalisé plusieurs objets entre 1228 et 1240. Deux œuvres portent sa signature: le calice dit de Gilles de Walcourt (1228) et un plat de reliure de l'Évangélaire d'Oignies (peu après 1229). De plus, un authentique de 1238 (et non 1228 selon une lecture erronée rectifiée en 1953) enfermé dans l'objet confirme que la réalisation de cette troisième œuvre est due

au même orfèvre<sup>38</sup>. Hugues s'est représenté en donateur sur une plaque de nielle du plat de reliure de l'Évangélaire (Fig. 33) et au bas d'une magnifique initiale I au folio 11 du manuscrit. Cette représentation confirme ainsi la polyvalence d'Hugues, orfèvre autant qu'enlumineur, voire scribe<sup>39</sup>. Ce corpus assuré est complété d'objets qui lui reviennent sans aucun doute : la patène accompagnant le calice signé, une croix-reliquaire à double traverse et un reliquaire de saint Nicolas. L'analyse stylistique et le repérage de mêmes matrices utilisées sur plusieurs œuvres permettent de lui attribuer de surcroît d'autres objets. Nous sommes enclin à voir la main d'Hugues dans six phylactères provenant d'Oignies tous datés des années 1230 (conservés au trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur excepté celui du doigt de Marie d'Oignies, conservé à Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire<sup>40</sup>). Bien que des inégalités de traitement soient visibles entre les figures de ce corpus de phylactères, l'homogénéité stylistique demeure néanmoins frappante, dans la constance des plis des drapés en forme de croissant et dans la manière d'agencer et de dessiner les différents éléments constitutifs des visages (forme des yeux, des paupières, du contour orbital, du nez, du sillon naso-labial, de la bouche et du menton)<sup>41</sup>. Une variation qualitative n'indique en effet pas forcément un changement de main, mais plutôt une attention momentanément moins soignée portée à l'exécution d'une œuvre<sup>42</sup>. Finalement, une croix-reliquaire à double traverse datée vers 1228-1230, filigranée et comportant une Crucifixion niellée doit être intégrée aux œuvres de Hugues<sup>43</sup>. Un corpus de treize objets orfèvres et d'une enluminure directement relié à l'activité de Hugues dans le prieuré d'Oignies dès 1228 est ainsi constitué. Il est dès lors assuré qu'il a passé son temps au prieuré au moins entre 1228 et 1240, sans déplacements majeurs ; ce qui a amené parfois à le qualifier d'orfèvre reclus imperméable aux nouveautés artistiques de son époque. Or, Robert Didier a bien précisé que nous ignorons tout de son parcours avant 1228<sup>44</sup>. Le prieuré d'Oignies fut fondé en 1190 par Hugues et ses trois frères. Si les trois aînés deviennent prêtres (*sacerdotes*), Hugues, lui, se destine à devenir orfèvre et a dû faire sa formation quelque part avant son activité à Oignies. À Liège, à Cambrai, à Reims ?

Ces deux dernières localités sont supposées en raison de la parenté stylistique du corpus d'Oignies avec Villard de Honnecourt, qui s'y trouva ainsi que nous l'apprend son album de croquis. Les efforts de Robert Didier pour retrouver sa trace sont malheureusement demeurés vains. Celui-ci a essentiellement pris en considération les œuvres orfèvres et sculptées de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle des régions mosanes et picardes. Or, Hugues fut également enlumineur. Son style est marqué par un trait caractéristique constant sur ses œuvres, depuis les plaques niellées et la grande plaque en repoussé du plat de reliure de l'Évangélaire jusqu'aux phylactères : le pli en forme de croissant. Il cumule en effet des plis fermés, élargis au centre et resserrés aux extrémités. Ses figures possèdent en outre un canon trapu aux pieds épais. Les enluminures du début du XIII<sup>e</sup> siècle n'offrent que peu de parallèles stylistiques avec l'art de Hugues hormis, nous semble-t-il, dans le missel de l'abbaye d'Anchin, enluminé vers 1210<sup>45</sup>, qui adopte un langage pictural proche par l'utilisation de plis en croissants et de tracés apparentés aux œuvres d'Oignies (Fig. 33-37). Les enluminures de ce missel présentent un système de plis modelés avec des rehauts clairs donnant relief et profondeur aux drapés et aux anatomies. Le tracé des contours est articulé en lignes courbes formant, à l'instar des tracés de Hugues, des croissants. Les similarités se révèlent également dans l'articulation des étoffes et dans l'agencement des plis au niveau des ourlets. Néanmoins, le parallélisme s'arrête là. L'enlumineur d'Anchin travaille avec un canon allongé d'un sur neuf, selon la manière byzantine. De surcroît, l'examen des manuscrits réalisés au XII<sup>e</sup> siècle à Anchin ne permet pas d'étayer d'hypothèse d'un séjour d'Hugues. On y retrouve bien un goût immodéré pour les initiales à petits dragons mordillant des rinceaux, mais c'est là un trait commun à l'ensemble du nord de la France.

Était-il donc à Reims ? D'une part sa parenté stylistique avec Villard de Honnecourt, soulevée à maintes reprises, d'autre part l'attestation d'un séjour à Reims en 1226 de Jacques de Vitry, prêtre à Oignies puis évêque de Saint-Jean-d'Acre a fait supposer une connaissance du chantier de la cathédrale rémoise par Hugues. Mais là non plus, rien de la production artistique ne permet d'étayer la piste, ni les



Fig. 33: Hugues d'Oignies, nielle du plat de reliure de l'Évangélaire, après 1228, vers 1230, Namur, trésor des sœurs de Notre-Dame.



Fig. 34: Hugues d'Oignies, Phylactère de saint Martin, vers 1230, revers, Vierge à l'enfant, Namur, trésor des sœurs de Notre-Dame.



Fig. 35: Missel d'Anchin, Crucifixion, vers 1200, Douai, bibliothèque municipale, ms. 90, t. II, fol. 98v°.



Fig. 36: Missel d'Anchin, le Buisson ardent, vers 1200, Douai, bibliothèque municipale, ms. 90, t. II, fol. 99r°.



Fig. 37: Missel d'Anchin, Christ en majesté, vers 1200, Douai, bibliothèque municipale, ms. 90, t. II, fol. 60v°.

vitraux ni la sculpture de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Il faut donc se résoudre à considérer que nous ne saurons pas où se trouvait Hugues avant 1228. Certainement dans un centre où les pertes furent trop nombreuses pour laisser aux historiens loisir de reconstituer un éventuel parcours, ce qui inclut Reims dont il ne reste pratiquement rien de la production orfèvrée médiévale. Au contraire de Nicolas de Verdun et malgré plusieurs œuvres signées, Hugues constitue une limite à laquelle est soumis l'historien de l'art médiéval. Il est impossible de déterminer sa formation ou la constitution de sa culture visuelle avant l'attestation de son activité au prieuré.

### Villard de Honnecourt

L'examen de la sculpture rémoise, tout comme celui des vitraux de la cathédrale, met en avant une très nette prédilection pour les formes de plis non pas en forme de croissant,

mais en épingles à cheveux. Cette manière bien caractéristique de tracer les plis constitue également un trait spécifique de Villard de Honnecourt<sup>46</sup>. Si son album de croquis (Paris, BnF, ms. français 19093) nous indique bien qu'il fut un habitué du chantier de Reims par sa présentation des élévations intérieure et extérieure de la nef, des élévations intérieure et extérieure d'une chapelle du chevet, d'une fenêtre de la nef, d'un pilier de la nef et de gabarits (folios 10v°, 15v°, 30v° à 32v°), les dessins de plusieurs figures attestent également ses rapports stylistiques étroits avec le chantier de la cathédrale Notre-Dame<sup>47</sup>. L'homme de chantier picard déclare d'ailleurs être à Reims au moment où il fut mandaté en Hongrie (fol. 10v°). Si la missive lui parvint dans cette ville, c'est qu'il y résidait alors. En dernier lieu, Jean Wirth a repris l'épineuse question du séjour de Villard dans la ville pour conclure qu'il dut se trouver au moins deux fois sur le chantier de la cathédrale en accédant à la documentation des travaux d'édification qui serait la source de ses dessins. Villard n'aurait pas tracé des relevés de l'édifice lui-même, alors seulement en cours de construction. Il faudrait dès lors situer des séjours à une date précoce, au milieu des années 1210, comme le supposait également Alain Villes<sup>48</sup>, puis vers 1220.

À observer les divers dessins consignés dans l'Album, outre les élévations et les plans d'édifices religieux, il est évident que certains se réfèrent à des objets orfèvrés (par exemple le pupitre, fol. 7r° et la croix, fol. 8r°), d'autres à du mobilier telles les stalles, d'autres encore à des sculptures<sup>49</sup>. On trouve encore des échos à des enluminures, telle la copie du lion et du taureau ailé des évangiles de Saint-Médard de Soissons (Paris, BnF, latin 8850, fol. 12r°, fol. 13v°)<sup>50</sup>, le dragon perché sur un rinceau (fol. 11r°) ou l'escargot et le chasseur (fol. 2r°), entre autres. L'Album dresse un compendium des aspects liés à la construction mais aussi à l'ornementation et aux objets utiles dans un édifice religieux. Il semble de plus qu'un certain nombre de dessins fasse allusion à des représentations de verrières. Cela pourrait être le cas pour la représentation des apôtres du folio 1v° qui, comme l'a noté Jean Wirth, ne peuvent avoir de source sculpturale<sup>51</sup>. En outre, la représentation de l'Église (fol. 4v°) pourrait provenir aussi bien d'un modèle sculpté que d'un modèle peint sur vitrail. La

scène des martyres des saints Côme et Damien (fol. 27r<sup>o</sup>) semble avoir pour source un vitrail, tout comme le Christ bénissant. L'extrême variété des supports représentés par Villard est tout à fait exceptionnelle et doit ses sources aux édifices religieux alors en construction. Ses connaissances d'ingénierie et des documents liés à l'élaboration d'un édifice (plans, projets) confirment que Villard était familier de ceux-ci. S'il est difficile de préciser son activité principale, il était du moins amené à travailler sur des chantiers importants et pourrait avoir contribué à l'édification ou à la décoration de la cathédrale de Reims<sup>52</sup>. Il a peut-être, comme plusieurs de ses contemporains, contribué aux chantiers de manière polyvalente, variant ses compétences et rendant ainsi ardue la possibilité de lui assigner un seul métier. Certains l'ont vu architecte, d'autres l'ont fait orfèvre, sculpteur ou même enlumineur. Hans Hahnloser a fourni une étude stylistique détaillée de Villard de Honnecourt et notait sa manière de tracer les plis en épingles à cheveux<sup>53</sup>. Cette manière de faire trouve quelques correspondances dans certaines enluminures de la période tel le missel de Saint-Corneille de Compiègne (BnF, latin 17318) ou le missel de Noyon (Harvard, Houghton Library, ms. Typ. 120). Or, Hans Hahnloser a bien noté que Villard ne place presque jamais ses plis en épingles à cheveux face à face mais il les dispose en général de manière plus dynamique en les superposant et les décalant. En cela, Villard se rapproche parfaitement de la manière de procéder des sculpteurs des années 1215-1225; ceux de Chartres et de Reims en particulier. Ce n'est effectivement pas sans raison que la statue de saint Avit à Chartres fut même attribuée à Villard sur la base de l'impressionnante comparaison avec l'évêque au folio 12v<sup>o</sup> de l'Album<sup>54</sup>. La sculpture rémoise du portail du Jugement dernier ou le groupe de la Visitation, par ses plis en épingles à cheveux profondément creusés, disposés de façon indisciplinée évoque elle aussi indubitablement le style de Villard. Surtout, la statue de Samuel du portail droit de la façade occidentale de Reims en est on ne peut plus proche. Une récente attribution autorise de considérer que l'un des domaines d'activité de l'homme picard fut la sculpture sur pierre<sup>55</sup>. L'examen des liens stylistiques avec la statuaire chartraine ou rémoise fait converger les dates autour de



Fig. 38 : Vitrail, cathédrale de Reims, saint Jean l'Évangéliste, baie 104, haut-chœur, vers 1220.

la fin des années 1210. Villard de Honnecourt se situe bel et bien dans le courant stylistique de ces années et il a vraisemblablement été longtemps actif à Reims.

Outre les sculptures rémoises, certains vitraux de la cathédrale de Reims reflètent le langage bien caractérisé des plis en épingles à cheveux. Le verrier responsable des vitraux qui se situaient à l'origine dans le haut-chœur de la cathédrale de Reims<sup>56</sup>, réalisés certainement au même moment que les sculptures évoquées, adopte en effet, ce principe stylistique avec, en revanche, d'avantage de prédilection pour une disposition disciplinée et bout-à-bout des plis (Fig. 38-40). Saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et la Vierge à l'Enfant, tous provenant du premier programme du haut-chœur, peuvent être rapprochés de certains dessins de l'Album. Les baies 118 et 104 faisaient partie du programme des vitraux hauts du chœur, avec un Christ au centre flanqué de figures de l'Ancien



Fig. 39: Vitrail, cathédrale de Reims, Jean-Baptiste, baie 118, haut-transept (haut-choeur à l'origine?), vers 1220.

Testament guidées par Jean Baptiste et de personnages du Nouveau Testament conduits par Jean l'Évangéliste. Ces figures bibliques se dressaient au-dessus des représentations des évêques et des archevêques de Reims<sup>57</sup>. La Vierge à l'Enfant de la baie 118, aujourd'hui placée dans le haut transept adopte un système stylistique apparenté à l'ensemble des personnages du folio 1v<sup>o</sup> (Fig. 40 et 41). Sur le vitrail, les plis en épingles à cheveux sont agencés de manière parfois désorganisée sur le manteau et la tunique, celle-ci retombant sinueusement aux pieds. Même l'ourlet du manteau avec ses lignes plus franches en zigzag peut être mis en relation avec la coule du moine du folio 1v<sup>o</sup>. L'organisation des plis des vêtements de Jean Baptiste suit les mêmes principes que ceux qui régissent ceux de l'Église au folio 4v<sup>o</sup> ou de l'apôtre du folio 28r<sup>o</sup> (Fig. 39 et 42). À notre connaissance, aucun autre maître-verrier ne fait un usage si clair et systématique des plis



Fig. 40: Vitrail, cathédrale de Reims, Vierge à l'Enfant, baie 118, haut-transept (haut-choeur à l'origine?), vers 1220.

en épingles à cheveux et ce n'est pas anodin de le trouver justement à Reims au moment où un maître-sculpteur s'applique à réaliser les statues-colonnes du portail du Jugement dernier au bras nord du transept. Le travail du maître-verrier reflète de toute évidence cette production sculptée.

Villard fut en « maintes terres », écrit-il. Il affirme être allé en Hongrie depuis Reims et ses dessins ainsi que leurs légendes nous renseignent sur d'autres endroits probablement visités : Laon, Cambrai, Vaucelles, Meaux, Chartres, Lausanne. Si sa présence en ces lieux est attestée par l'Album, ses dessins ne permettent toutefois malheureusement pas de fournir la moindre indication chronologique précise. Un tiers des folios de l'Album manque, laissant supposer qu'il a visité d'autres localités. Outre son lieu d'origine, sa présence dans les lieux mentionnés au fil des folios et son déplacement en Hongrie, nous ignorons tout de lui. Ses dates de naissance et de mort restent inconnues. Une confusion fut engendrée par les écarts entre les dessins de Villard des élévations de la cathédrale de Reims et ce qui fut construit. Ces différences entre l'édifice réel

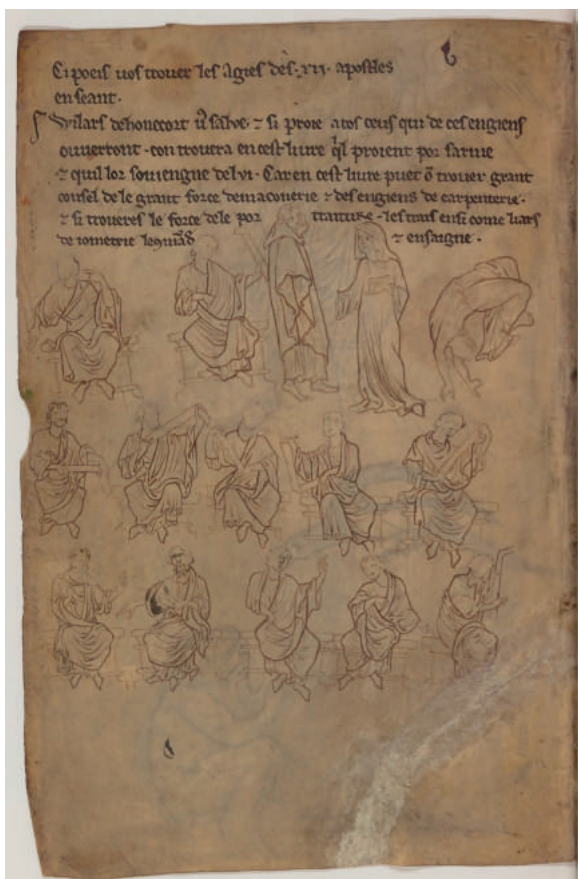


Fig. 41: Villard de Honnecourt, Album, années 1210-1220, fol. 1v°, Paris, BnF, ms. français 19093.

et les dessins de l'Album entravent la possibilité de déterminer quelle était l'avancée des travaux au moment de la présence de Villard et de les situer chronologiquement. Le dossier rémois fut traité en dernier lieu par Jean Wirth qui tenta d'y mettre de l'ordre. Les suppositions peuvent être nombreuses et dépendent de ce que Villard a relevé (l'édifice lui-même ou des documents projetant la construction?) et de la chronologie de la cathédrale de Reims; ces deux points ayant suscité des avis très controversés. D'autant que d'après nous, tenter de distinguer point par point les « erreurs » dans la reproduction des architectures de Villard est vain. Celles-là ont tantôt fait passer Villard pour un incompetent tantôt ont fait conclure que Villard s'appuyait sur la documentation du chantier, sur les plans et les projets plutôt que sur l'édifice même. Dans tous les cas, nous ignorons le degré de fidélité dans le processus de reproduction de Villard. En effet, le niveau d'adaptation de Villard ne doit pas être négligé. Le dessin de la tour de Laon, bien que proche du prototype, présente



Fig. 42: Villard de Honnecourt, Album, années 1210-1220, fol. 28r°, Paris, BnF, ms. français 19093.

de nombreux écarts, pourtant on peut être assuré par la légende qu'il a bel et bien vu l'édifice: (je suis allé en de nombreuses terres [...], je n'ai vu nulle part une tour comme celle de Laon<sup>58</sup>). De la même manière qu'il adapte un modèle antique (en ajoutant un pot de fleur ou en insistant sur les poils pubiens lorsqu'il imite une statuette en bronze par exemple<sup>59</sup>), il procède certainement à des modifications lorsqu'il trace des relevés architecturaux, que ce soit d'après un document graphique ou d'après le monument même. Quelque soit le dessin de Villard, il ne reproduit presque jamais fidèlement ce qu'il voit: entre autres, la rose du transept sud de la cathédrale de Chartres et la tour de la cathédrale de Laon montrent le décalage entre le modèle et la transposition graphique. Et même lorsque son modèle est bidimensionnel et qu'il l'imite fidèlement, il l'interprète toujours. Le lion et le taureau ailés provenant d'une table de canons des évangiles carolingiens de Saint-Médard de Soissons (BnF, lat. 8850, fol. 12) sont extrêmement proches, mais Villard ne reprend pas les nimbes, il modifie la direction des regards des deux animaux, il ajoute des poils aux pattes antérieures et postérieures du lion et diminue

l'écart entre celles-ci. De plus, il insère le tracé des vertèbres dorsales. Pourquoi le dessin architectural ne pourrait-il pas également inclure de telles variations? Villard ne cherchait pas tant à établir des relevés conformes à la réalité qu'à rendre un aperçu des éléments qu'il souhaitait garder en mémoire et présenter au responsable des travaux de la nouvelle église de Cambrai. Le manque de fidélité dans la reproduction de l'objet n'a cessé d'intriguer les chercheurs. Or, il est nécessaire de considérer que visiblement, l'imitation conforme n'est pas le souci de l'auteur de l'Album, ni de celle de ses contemporains. Villard de Honnecourt retient des formes, des dispositions de compositions ou des mouvements de personnages qui l'intéressent pour les présenter, après mise au propre et reliure, aux constructeurs de la cathédrale de Cambrai auxquels il s'adresse en leur conseillant d'imiter les chapelles du chevet de Reims: «Sur cette page, vous pouvez voir les élévations extérieures des chapelles de l'église de Reims, du début à la fin. De cette manière doivent être celles de Cambrai, si on le permet. Le dernier entablement doit faire crétaux»<sup>60</sup>. Il pourrait avoir déjà adapté ses relevés en fonction de l'objectif final et n'aurait pas dessiné l'édifice rémois ou le projet de construction tel qu'il était réellement, mais tel qu'il souhaitait le présenter pour discuter d'un projet en vue du redémarrage du chantier à Cambrai. S'il a dessiné des anges au sommet des piliers sur l'élévation extérieure rémoise (fol. 31v<sup>o</sup>) au lieu des atlantes, c'est qu'il suggérerait de placer ces anges à Cambrai: «il doit y avoir des anges sur le mur de vos piliers» («sur le mors de vos piliers doit aver angeles»). Cela ne signifie pas forcément qu'il a reproduit un projet rémois finalement modifié.

Tenter de dater les folios rémois est délicat, puisqu'il est impossible de déterminer si Villard a copié le monument ou la documentation graphique relative au chantier. De plus, la chronologie du chantier rémois a suscité d'immenses controverses. La datation de la cathédrale rémoise est à reprendre sur la base des dernières études<sup>61</sup>. Les parties basses de la nef et le chevet étaient construits en 1221, les parties hautes de la nef étaient achevées dans les années 1230 et la reprise de l'Église, de la Synagogue et du soi-disant Philippe Auguste au plus tard en 1225 à Bamberg<sup>62</sup> attestent de l'avancée extrêmement rapide des niveaux supérieurs du

flanc sud. L'étude de l'ensemble des dessins de Villard trahit une connaissance de la sculpture chartraine et rémoise des années 1210 jusque vers 1220. En revanche, Villard ne répercute absolument pas le style rémois innovant, à peine plus tardif, visible sur les trois statues susmentionnées et n'a aucune connaissance du chantier amiénois<sup>63</sup>. Il faut donc s'en tenir à cet argument et considérer comme hautement plausible une présence à Reims vers 1220 au plus tard et une mise au propre quelques années après, lors de son retour de Hongrie. Ses recherches, qui intègrent les travaux sur l'arrivée de l'art gothique en Hongrie menées par Imre Takács, conduisent en effet Jean Wirth à proposer un départ vers l'est autour de 1220. Cette date correspond au moment de réalisation des sculptures rémoises présentant le plus d'analogies avec le style de Villard (statues-colonnes au portail du Jugement dernier sur la façade septentrionale, le groupe de l'Annonciation et le prophète Samuel sur la façade occidentale). C'est alors que ce dernier aurait dessiné la fenêtre rémoise au folio 10v<sup>o</sup> avant de se diriger vers un autre chantier en Hongrie. Sa contribution précise dans le royaume d'André II demeure incertaine, bien qu'une participation architecturale à la construction de l'église abbatiale de Pannonhalma, soit plausible<sup>64</sup>. Il a eu l'occasion de côtoyer un grand nombre d'hommes venus eux aussi d'Occident et dont le nombre ne cessait de croître depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>. Les églises construites entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle dans le royaume montrent que des architectes sont venus de France et de l'Empire germanique pour les édifier<sup>66</sup>. L'influence littéraire française y était également forte au point que cette langue était parlée dans le cercle de la cour royale<sup>67</sup>. Entre autres, le récit de Guillaume de Rubrouck nous informe sur l'importance de cette communauté occidentale installée en Hongrie et dont une partie fut emportée par les armées mongoles en 1242<sup>68</sup>. Les indices recueillis par Jean Wirth corroborent les intuitions d'Imre Takács et amènent donc à supposer un déplacement en Hongrie vers 1220.

Le reste des dessins ne permet pas non plus de fixer une chronologie ou un itinéraire de Villard. Ils précèdent le voyage vers l'est et se situent entre 1210 et 1220. Il est saisissant de constater à quel point les monuments ou les sculptures copiées par Villard ont été réalisées

dans une fourchette chronologique resserrée. Villard trace en effet ses dessins en relativement peu de temps, au gré de ses déplacements et à l'affût des dernières innovations. L'édifice représenté le plus ancien est certainement la tour de la cathédrale de Laon (fol. 19r<sup>o</sup>), achevée autour de 1200. Terminée depuis quinze à vingt ans au moment probable où Villard la reproduit, elle ne représente pas les innovations des chantiers en cours et cela vaut peut-être la longue justification inscrite lors de la mise au propre. Nulle part, malgré ses voyages *en mult de tieres*, il n'a vu une tour semblable. Ensuite semble venir la rose de la cathédrale de Lausanne (fol. 16v<sup>o</sup>). Jusqu'en 2004, elle était datée vers 1230 et était attribuée au maître-verrier Pierre d'Arras, dont la présence est attestée dans la ville dès 1217 et la cessation de son activité est mentionnée en 1235<sup>69</sup>. Or, l'étude de l'archéologie du bâti menée par Werner Stöckli a montré que la rose fut réalisée durant la troisième campagne de construction de la cathédrale gothique, entre 1190 et 1215<sup>70</sup>. Juxtaposée sur le folio précédent, la rose de la façade occidentale de Chartres est contemporaine voire antérieure de quelques années (fol. 15v<sup>o</sup>). Elle doit en effet avoir été réalisée au début des années 1210, tout comme le labyrinthe sur le sol de cette cathédrale, également reproduit par Villard (fol. 7v<sup>o</sup>)<sup>71</sup>. Mais, à moins d'y avoir fait plusieurs séjours, il doit avoir recopié la rose en même temps que la sculpture de saint Avit au portail de droite du bras sud du transept et que le relief de l'Orgueil au porche sud. Si la première est très certainement contemporaine de la rose, le second est un peu plus tardif et doit vraisemblablement dater de la fin de la décennie. Villard était donc peu avant 1220 à Chartres et a recopié de la cathédrale ces quatre éléments. Le même terminus *ante quem* est fixé pour le chevet de la cathédrale de Meaux (fol. 15r<sup>o</sup>) achevé entre 1215 et 1220<sup>72</sup>. C'est donc également à la fin de cette décennie que Villard s'est rendu dans ce lieu. Mais avant de se rendre à Chartres, Villard était à Vaucelles et y a reproduit le plan du chevet de l'église (fol. 17r<sup>o</sup>). La datation admise pour la construction du chevet était jusque tout récemment de 1216 à 1235<sup>73</sup>. En nous demandant sur quoi se basait cette datation, nous avons relevé l'erreur historiographique qui amena à considérer 1216 comme un *terminus post quem* au lieu d'un *terminus*

*ante quem*<sup>74</sup>. Les textes historiques relatant la reconstruction de l'église conventuelle de Vaucelles sont clairs : les fondations de la nouvelle église furent jetées en 1190 ; en 1216 la communauté entra dans la nouvelle église et la consécration eut lieu ensuite en 1235<sup>75</sup>. Or, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il était admis que la construction débuta en 1190 par l'ouest, qu'en 1216 la nef et le transept étaient achevés et que le chœur fut réalisé entre 1216 et 1235, date de la consécration de l'édifice<sup>76</sup>. Cette chronologie de la construction provient de l'abbé Bulteau et a pour fondement la nécessité de faire intervenir Villard de Honnecourt comme architecte du chevet. Alors que l'activité de celui-ci était située dans les années 1230, sur la base d'une chronologie trop tardive du chantier de la cathédrale de Reims rectifiée depuis, il semblait qu'il y avait discordance entre les textes et le moment d'activité supposée de Villard. Bien que la plupart des datations aient été revues, l'erreur concernant Vaucelles n'avait pas encore été corrigée. Il est bien clair que le chevet de l'église était donc achevé en 1216 et que Villard l'a vu et en a consigné le plan à ce moment pour en mémoriser les nouvelles formules adoptées, en particulier la chapelle axiale rectangulaire. Finalement, à dix kilomètres au sud de Vaucelles se trouve Cambrai, où Villard dessina le plan au sol du chœur de la cathédrale. La date de cette construction pose problème mais il est certain que son plan fut fixé dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Les travaux ont débuté à ce moment-là puis une longue interruption nécessita la reprise du chantier avec un nouveau maître d'œuvre<sup>77</sup>. Les fondations de plusieurs chapelles rayonnantes sont attestées dans les années 1230 ; elles sont donc fonctionnelles à ce moment-là. L'interruption des travaux du chœur coïncide certainement avec le moment de la mise au propre des folios de l'Album. Villard a sans doute dessiné le plan du chœur alors en travaux dans les années 1210. Puis, les travaux s'interrompent et reprennent à la fin des années 1230. Comme la chronologie du chantier de la cathédrale de Reims fut longtemps située très tardivement et servait à dater la présence de Villard dans la ville dans les années 1230, il a été considéré que l'interruption du chantier du chœur de la cathédrale de Cambrai datait de ces années, entre 1233 et 1236. L'ensemble des études des monuments répertoriés dans l'Album se basant sur une

chronologie tardive de la cathédrale rémoise et par conséquent sur une activité de Villard dans les années 1230, les datations proposées s'avèrent ainsi par effet de domino toutes erronées et doivent désormais être rectifiées à partir des nouvelles études sur la chronologie de Reims<sup>78</sup>. Il est bien probable que la présence de Villard dans cette ville doive être située durant cette interruption. Celui-ci prend des notes pour donner conseils aux chanoines de la cathédrale de Cambrai au moment de la planification de la reprise du chantier.

Si, comme il l'affirme lui-même, Villard est parti en Hongrie depuis Reims, il a certainement suivi le même itinéraire que Nicolas de Verdun un demi-siècle auparavant. La capitale du royaume de la Hongrie se situait en effet alors à Esztergom située au bord du Danube, non loin de Pannonhalma. Le réseau fluvial était sans doute le moyen de transport privilégié, car moins fatigant et plus rapide. Dans ce cas, il serait passé par Strasbourg avant de rejoindre le Danube. Nous avons rapproché la tête de saint Pierre du folio 18r<sup>o</sup> de celle du portail du bras nord du transept de la cathédrale de Reims<sup>79</sup>. D'autres y ont davantage perçu un écho du double portail du bras sud du transept de la cathédrale de Strasbourg<sup>80</sup>. Effectivement, il aurait pu copier la tête de l'apôtre de l'ébrasement du portail sud. Pour en juger, il ne reste plus que la gravure d'Isaac Brunn, qui, en inversé, présente saint Pierre dans la même orientation du visage et du regard. En revanche, aucune considération stylistique ne peut être établie sur cette base. Il faut donc se fier aux sculptures du tympan de la Dormition. Nous sommes bien là dans un courant esthétique proche de celui de Villard qui dérive directement de Chartres et de Reims, chantiers sur lesquels se sont retrouvés semble-t-il, Villard et le maître strasbourgeois<sup>81</sup>. Si l'hypothèse d'un cheminement vers la Hongrie via Strasbourg et le Danube est exacte, elle rend celle d'un séjour à Lausanne durant ce trajet caduque, puisque l'itinéraire ne passe pas par la ville. Dans ce cas, pourquoi Villard serait-il passé sur le chantier de la cathédrale lausannoise ? Y serait-il allé précédemment, accompagnant Pierre d'Arras en 1217 ? Y a-t-il été pour un travail spécifique ? Il est impossible de se prononcer, mais il nous

semble que Villard a bel et bien vu la rose de Lausanne bien qu'elle diffère de l'original<sup>82</sup>.

Concernant les déplacements de Villard de Honnecourt, mentionnons encore qu'un hypothétique voyage dans la région du Rhin fut supposé sur la base du motif d'un soldat endormi dans le Psautier de Saint-Blaise<sup>83</sup>. Les rapports directs avec l'art rhénan furent toutefois rapidement, et à bon escient, rejetés par Renate Kroos<sup>84</sup>. Un voyage au Proche-Orient, dans le royaume de Jérusalem, fut suggéré par Philippe Verdier. Là-bas, Villard y aurait vu et recopié un tombeau du type de celui de Philopappos à Athènes dans son Album au folio 6r<sup>o</sup> en y inscrivant la légende « De tel manière fut li sepulture dun Sarrazin que io vi une fois »<sup>85</sup>. Or, un « sarrazin » ne désigne pas forcément un musulman et nul besoin d'imaginer un séjour en territoire oriental pour trouver l'explication au dessin de Villard. « Sarrazin », est, au Moyen Âge, le plus souvent synonyme de « païen ». Par ailleurs, ce type de monument funéraire était présent au nord de la France le long d'une ancienne route romaine<sup>86</sup>.

Villard de Honnecourt a effectivement séjourné en de nombreux lieux. Laon, Chartres, Meaux, Vaucelles, Soissons, Cambrai, Reims, Lausanne, la Hongrie. Son périmètre d'activité principal se situe en Picardie et en Ile-de-France avec des excursions à Lausanne et en Hongrie. Il se déplace certainement pour travailler sur des chantiers de construction, puisque ces localités connaissent des travaux d'architectures religieuses importants dans les années 1210. Il prend des notes, il consigne ce qui l'intéresse, l'intrigue, ce qu'il souhaite conserver à l'esprit et il complète ses croquis de légendes avant de les présenter à la communauté ecclésiastique de Cambrai. Un tiers des folios manque, il a donc été dans bien d'autres lieux. Strasbourg pourrait être l'un de ceux-ci. Les activités de Nicolas de Verdun et de Villard de Honnecourt, reconstituées à travers les objets qui nous sont parvenus, montrent l'intensité des déplacements des artistes, hommes de chantiers ou artisans orfèvres. Ceux-ci, amenés durant de longues périodes à quitter leur atelier qu'ils confiaient à de proches collaborateurs, allaient d'un lieu à l'autre, transférant leur savoir-faire dans d'autres régions.

## NOTES

1. VÖGE 1894.
2. Voir les pages de JOUBERT 2008, p. 186ss sur ces questions.
3. DURLIAT 1990; LACOSTE 2006; LE DESCHAULT DE MONREDON 2017.
4. Sur cette carte, voir l'excellent ouvrage de TALBERT 2010.
5. Tous les exemples mentionnés sont tirés de TALBERT 2010, p. 163-170.
6. Nous reprenons pour l'essentiel ici notre article TERRIER ALIFERIS 2014-2015.
7. TERRIER ALIFERIS 2014-2015.
8. Pour cette période, les données civiles des individus font bien entendu défaut. Les rares renseignements que nous avons montrés néanmoins qu'il n'était pas impossible de parvenir à un âge avancé tout en poursuivant une activité artistique ou littéraire. Entre autres exemples choisis de manière aléatoire, les hommes et femmes de lettres Isidore de Séville (environ 76 ans), Baudri de Bourgueil (85 ans) et Hildegarde de Bingen (81 ans) ou encore Albert le Grand (près de 80 ans) parvinrent à un âge bien avancé. Exerçant un métier artistique, Giacomo Jaquerio (environ 78 ans), Tilman Riemenschneider (71 ans) ou encore Michel-Ange (88 ans) connurent une belle longévité.
9. Voir VITALI 2002; TERRIER ALIFERIS 2014-2015, TERRIER ALIFERIS 2016(a).
10. TERRIER ALIFERIS 2014-2015.
11. Pour l'argumentation, voir TERRIER ALIFERIS 2014-2015.
12. BUSCHHAUSEN 1980, p. 122.
13. Voir *supra*. Le site [www.omnesviae.org](http://www.omnesviae.org) permet de définir rapidement le parcours le plus court d'un point à un autre. À propos de la table de Peutinger, voir TALBERT 2010. Voir également le réseau routier de l'ancienne Germanie dans *Barrinton Atlas* 2000, cartes 12 et 13.
14. Une thèse consacrée à ce manuscrit est en cours de rédaction par Sabine Utz. Celui-ci peut être consulté sur le site e-codices : <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/bbb/0264>.
15. HERRAD OF HOHENBOURG 1979.
16. L'ouvrage monographique de référence reste celui de BUSCHHAUSEN 1980.
17. FALKE 1911.
18. Voir TERRIER ALIFERIS 2012, p. 171-180.
19. KROOS 1985.
20. GILLES D'ORVAL, 1880, p. 108 : « *Temporibus domni Philippi episcopi, qui successit Reinoldo, fabricata est eis capsula mire pulchritudinis ex auro et gemmis preciosis, in qua reposita sunt corpora eorum, inferius quidem reges, superius supradicti duo martyres, sicut nobis narraverunt qui presentes erant eorum translationi.* ».
21. KROOS 1985 battit en brèche la date de 1191, argumentant l'impossibilité d'une translation durant cette année, puisque Philippe était en Italie dès 1190 et y mourut. Or, le texte ne dit en aucun cas que l'archevêque aurait présidé ou participé à une cérémonie.
22. Les analyses dendrochronologiques du bois du reliquaire ont conclu à un abattage de l'arbre autour de 1190 et une réalisation des travaux peu de temps après l'abattage.
23. *Rhin-Meuse* 1972, cat. K3, p. 321-322 et STEINMANN 2014. KROOS 1985 remet en question la date de 1183, en raison de la présence de l'abbé Gérard, en exercice jusqu'en 1185.
24. FUCHS 1938; *Monumenta Annonis* 1975, p. 185-214; *Siegburger Annoschrein* 2002; *Goldene Pracht* 2012, cat. 43, p. 171-172.
25. FALKE, 1911. Pour le rappel historiographique, voir BALACE 2016, p. 341ss.
26. Voir les illustrations dans *Monumenta Annonis* 1975, p. 202-205.
27. Comparer par exemple avec la représentation de la Jérusalem céleste de l'ambon (BUSCHHAUSEN 1980, pl. 49) et *Fides Baptismus* du retable de saint Remacle de l'abbaye de Stavelot, vers 1150 (TERRIER ALIFERIS 2014-2015).
28. SCHNITZLER 1939, p. 56-80.
29. Sur le triptyque de Florennes, voir DESTRÉE 1904-1905, p. 26-28; 41-44 qui a pertinemment soulevé les rapports stylistiques avec la châsse de Tournai; *Une renaissance* 2013, cat. 74 (notice Sophie Balace), p. 142.
30. Sur l'utilisation d'un même poinçon sur ces deux objets, voir *Rhin-Meuse*, p. 319.
31. GRIMME 2002, p. 95.
32. TERRIER ALIFERIS 2014-2015 et VITALI 2002.
33. FITSCHEN 2000.
34. GRIMME 2002, p. 68.
35. BOSSCHE 2014, p. 79-86.
36. BOSSCHE 2014, p. 79-86.
37. Durant la période, quelques orfèvres, enlumineurs ou sculpteurs ne sont connus que par un nom, parfois un lieu d'origine. DIDIER 2003, p. 59; LECLERCQ-MARX 2000; LECLERCQ-MARX 2001; LECLERCQ-MARX 2019.
38. *Autour de Hugo d'Oignies* 2003-2004, cat. TOSND 1, 3, 4, 5.
39. *Ibid*, cat. TOSND 2.
40. *Ibid*, cat. TOSND 8, 9, 10, 11, 12 et TOB 38.
41. Voir TERRIER 2012.
42. KURMANN 2006, en part. p. 142-143 a souligné à bon escient le caractère subjectif de l'appréciation esthétique et mit en garde contre les risques résultant d'une analyse stylistique qui, tout en demeurant l'outil principal d'un historien de l'art, peut mener à une multiplication hasardeuse des attributions.
43. *Autour de Hugo d'Oignies* 2003-2004, cat. TOB 39.
44. DIDIER 2003-2004.
45. *Une renaissance* 2013, cat. 76 (notice Patricia Stirnemann).
46. La bibliographie sur Villard de Honnecourt étant particulièrement abondante, nous renvoyons le lecteur aux monographies principales : HAHNLOSER (1935) 1972; BECHMANN 1993; BARNES 2009; WIRTH 2015.
47. Voir WIRTH 2015, «Villard à Reims», p. 228-241.
48. VILLES 2010.
49. L'Album de Villard de Honnecourt est consultable sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f.1.item>.
50. FRIEDLÄNDER 1972, p. 349-352; rappelé par WIRTH 2015, p. 74.
51. WIRTH 2015, p. 74.
52. WIRTH 2015.
53. HAHNLOSER (1935) 1972.
54. Voir le rappel de WIRTH 2015, p. 249.
55. WIRTH 2015, p. 249-270; p. 270.
56. BALCON-BERRY 2010.
57. BALCON-BERRY 2008.

58. «*J'ai este en m(u)lt de tieres, si co(m) v(os) pores trover en cest liv(r)e; en aucun liu, onq(ue)s tel tor ne vi co(m) est cele de Loo(n).*», fol. 18, transcription par HAHNLOSER 1972, p. 49.
59. TERRIER ALIFERIS 2016(a), p. 34-37.
60. «*En cele autre pagene poes v(os) veir les montees des capieles de le glize de Rains par dehors, tres le comencement desc'i en le fin ensi come les s(un)t. D'autrel maniere doivent estre celes de Canbrai s'o(n) lor fait droit. Le daerrains entauleme(n)s doit faire cretiaus.*», fol. 30v<sup>o</sup>, transcription par HAHNLOSER 1972, p. 162.
61. WIRTH 2017.
62. Pour la chronologie de la cathédrale de Bamberg, voir SCHULLER 1993.
63. WIRTH 2017.
64. WIRTH 2015 et TAKÁCS 2008.
65. KRISTO 2000, p. 167.
66. GÁL 1929; TAKÁCS 2008.
67. KONT 1902, p. 6-29.
68. *Deux voyages en Asie au XIII<sup>e</sup> siècle* 1888.
69. BEER 1975.
70. STÖCKLI 2004.
71. WIRTH 2015, p. 256.
72. KURMANN 1971.
73. SCHÖLLER 1978.
74. TERRIER ALIFERIS 2018(a).
75. FOULQUES DE CAMBRAI 2016.
76. BULTEAU 1883, p. 1-113 (en part. p. 60); ENLART 1895; NICQ DOUTRELIGNE 1914; BARON 1958; BARON 1960, p. 196-208; SCHÖLLER 1978.
77. THIÉBAUT 2015, p. 414ss.
78. TERRIER ALIFERIS 2018(a).
79. TERRIER ALIFERIS 2016(a), p. 35.
80. BORLÉE 2011, p. 58; BORLÉE 2018; WIRTH 2016, p. 249.
81. TERRIER ALIFERIS 2016(a).
82. BARNES 1982, p. XXXVII estime que Villard ne fut pas à Lausanne et que le croquis de la rose fut exécuté d'après un autre dessin. BEER 1975 notait que plusieurs artistes de la France du Nord travaillent à Lausanne au début du XIII<sup>e</sup> siècle; Villard aurait pu, selon elle, faire partie de ceux-ci durant une courte période.
83. BOBER 1963.
84. KROOS 1979, en particulier p. 380-381.
85. VERDIER 1983.
86. TERRIER ALIFERIS 2016(a), p. 35-36.

# Chapitre 3

## Mobilités et innovations : l'exemple de la cathédrale de Chartres

### La façade occidentale de Chartres et son impact

Évaluer l'impact des déplacements humains est extrêmement difficile pour la période considérée faute de suffisamment de sources et de données fiables disponibles. Les artistes sont amenés à se déplacer considérablement ; nous l'avons vu au premier chapitre. Le rôle primordial exercé par cette mobilité humaine dans la diffusion des formes artistiques fut souligné à partir de Wilhelm Vöge et d'Émile Mâle<sup>1</sup>. Alors que nous avons pris en considération des itinéraires personnels reconstitués grâce à des œuvres signées, quels résultats l'historien de l'art peut-il obtenir lorsqu'aucun nom n'apparaît, ce qui est le cas de figure le plus habituel avant la fin du Moyen Âge ? L'analyse stylistique, l'un des piliers de la discipline histoire de l'art, permet de montrer l'activité d'une même personnalité sur des œuvres non signées<sup>2</sup>. On peut ainsi entrapercevoir l'intensité de ces mouvements certainement plus vivaces dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle que durant les siècles antérieurs. Pour tenter de préciser les conséquences de la mobilité artistique, nous avons choisi de prendre le cas du chantier de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Celui-ci est en effet aussi emblématique que complexe. Pivot artistique majeur, il y a un avant et un après Chartres. Les conséquences de la mise en commun de plusieurs ateliers de sculpteurs, qui peuvent, par chance, être bien repérés sur le décor des trois portails, constituent une excellente étude de cas. D'où viennent les sculpteurs ? Où vont-ils après Chartes et comment se diffusent les innovations techniques et formelles pour constituer ce qui sera nommé « sculpture gothique » ? Bien que la recherche actuelle considère, probablement à juste titre, qu'il est vain de tenter de distinguer les différents ateliers et leur provenance sur les portails

chartrains et de revenir à des méthodologies en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons souhaité nous risquer malgré tout à l'exercice, avec la conscience de son aspect périlleux et de prêter ainsi le flanc à la critique. Face à la littérature pléthorique sur la question, nous n'avons pas souhaité rentrer dans le détail de chaque argumentation. Les pages qui suivent doivent permettre au lecteur de considérer si des apports peuvent oui ou non être amenés après un nouvel examen par des yeux neufs. L'objectif est avant tout de mettre en exergue à quel point un centre artistique dans lequel convergent des personnalités aux cultures visuelles et aux procédés de travail différents crée une véritable « onde de choc », pour reprendre la belle expression de Philippe Plagnieux<sup>3</sup>.

L'historiographie de la première sculpture gothique a placé la façade occidentale de la cathédrale de Chartres (Fig. 43) au centre de l'intérêt et a regroupé un certain nombre de monuments dans sa postérité<sup>4</sup>. À la suite de l'incendie de l'édifice en 1134, les travaux de reconstruction démarrèrent immédiatement avec l'édification de la tour nord suivie de la tour sud et des portails<sup>5</sup>. La réalisation des trois portails débuta certainement dès 1140 au plus tard et, à l'instar du chantier de Saint-Denis, rassembla des sculpteurs d'origines diverses<sup>6</sup>. Il est peu de monuments qui appelèrent une descendance aussi marquée et qui constituent à ce point un tournant dans l'évolution de la sculpture médiévale. La liste des portails intégrés dans le groupe chartrain fut rappelée par Martin Rohde<sup>7</sup> : le portail occidental de la cathédrale d'Angers, le portail de l'église Saint-Lazare d'Avallon, les portails des flancs sud et nord de la cathédrale de Bourges, le portail de Notre-Dame de Corbeil, dont il ne reste plus que des fragments<sup>8</sup>, le portail occidental – disparu mais connu par une gravure – de Saint-Bénigne de Dijon, le portail du flanc sud de



Fig. 43: Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale.

Notre-Dame d'Étampes, le portail d'Ivry-la-Bataille conservé de manière fragmentaire, le portail du flanc sud de la cathédrale du Mans, le portail de Nesle-la-Reposte connu par une gravure, le portail occidental de l'église de Saint-Loup-de-Naud et le portail occidental de l'église de Vermenton. Certains furent rajoutés au groupe chartrain lors de l'exposition parisienne *Naissance de la sculpture gothique*: le portail de l'abbatiale Saint-Pierre de Lagny, le portail de Saint-Thibault de Provins et le portail de Saint-Ayoul de Provins<sup>9</sup>. À ceux-là, il convient d'ajouter encore le portail du flanc sud de l'église Santa Maria la Réal de Sangüesa en Espagne et le portail de l'église de Rochester en Angleterre. En l'absence de sources documentaires fiables pour établir la chronologie de ces édifices, la tendance fut de placer Chartres en chef de file et de positionner ces portails dans la filiation chartraine. Bien entendu, plusieurs études tentèrent de nuancer cet ordre figé<sup>10</sup>. Nous avons choisi de reprendre le dossier en tentant de mesurer l'impact des individus actifs aux portails de Chartres sur la production ultérieure. Comment un édifice a-t-il pu rayonner à ce point en une dizaine d'années et conditionner de manière déterminante l'évolution de la statuaire monumentale du début de la période dite gothique? L'effet absolument marquant et novateur de la façade de la cathédrale de Chartres – davantage que

celle de Saint-Denis – a véritablement exercé un rôle catalyseur généré par la mobilité des équipes de sculpteurs.

Wilhelm Vöge émettait l'hypothèse de l'intervention simultanée de quatre sculpteurs dans la réalisation des trois portails de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres<sup>11</sup>, datés des années 1140<sup>12</sup>. Il repéra un maître principal responsable des statues-colonnes du portail central, de celles de l'ébrasement droit du portail de gauche et de celles de l'ébrasement gauche du portail de droite. Ce même maître aurait réalisé en outre le tympan et le linteau du portail central ainsi que le double linteau du portail de droite. Un deuxième maître, le « maître des archivoltes », fut chargé de l'exécution du décor des trois archivoltes, du tympan et du linteau du portail de gauche ainsi que du tympan du portail de droite. En outre, Vöge établit que ce maître travailla par la suite au portail de la cathédrale de Paris, remonté au portail Sainte-Anne quelques décennies plus tard. Un troisième maître, responsable également du décor de l'église d'Étampes et de l'église abbatiale de la Madeleine à Châteaudun, disparue, aurait exécuté les trois statues-colonnes de l'ébrasement de gauche du portail de gauche ainsi que la frise de chapiteaux. Finalement, un maître, venu de Saint-Denis, fut appelé pour réaliser les trois statues-colonnes de l'ébrasement de droite



Fig. 44: Répartition des différents ateliers aux portails de la façade occidentale de Chartres. Vert : le maître d'Étampes. Jaune : le maître bourguignon (dit « maître principal »). Bleu : le maître des archivoltes. Violet : le maître de Saint-Denis. Rouge : le maître de Bourges. Gris : le maître du linteau.

du portail de droite. Les propositions de répartition des tâches sculptées ne furent globalement pas contestées. Quelques nuances ou remaniements furent certes apportés par Whitney Snow Stoddard qui s'attela essentiellement à identifier au sein d'un même atelier les différentes mains<sup>13</sup>. Selon Stoddard, deux personnalités distinctes auraient œuvré aux côtés du maître principal, un assistant du maître de Saint-Denis et un assistant du maître d'Étampes. Il ajouta de plus deux sculpteurs, l'un qui aurait exécuté le linteau du portail de gauche et un artiste itinérant auquel il attribue deux chapiteaux narratifs. Nous avons repris l'analyse stylistique et nous accordons dans les grandes lignes aux résultats de Whitney Stoddard. En effet, il semble certain que six ateliers peuvent être clairement distingués. Par ailleurs, il est extrêmement difficile de juger si de légères variations qualitatives ou stylistiques sont dues à un sculpteur qui travaille différemment, soit qu'il est plus pressé, soit que son style évolue au fil des mois de présence sur un même chantier, ou s'il faut y voir la main de son élève ou d'un assistant. Pour notre part, nous avons tendance à ne pas rendre trop significatives les variations qualitatives et à ne pas multiplier les mains. Nous considérons que six maîtres sculpteurs furent actifs sur

le chantier, la plupart dirigeant une équipe constituée d'un ou deux apprentis. Nous évoquons dès lors des « maîtres » qui s'entendent comme des chefs d'équipe réduite.

À la suite de nos analyses stylistiques et du repérage des spécificités de chacun des maîtres, voici nos résultats quant à la répartition de l'exécution du décor sculpté de la façade occidentale de Chartres (Fig. 44) : en vert, un premier atelier actif sur le chantier venu d'Étampes ; en jaune, la contribution du maître bourguignon, désigné de « maître principal » par Vöge ; en bleu, le maître des archivoltes ; en violet, les réalisations d'un maître venu de Saint-Denis et en rouge un maître qui travaillera ensuite probablement à Bourges. Pour clarifier les renvois aux statues-colonnes des trois portails chartrains ci-dessous, nous avons numéroté celles-ci comme suit :

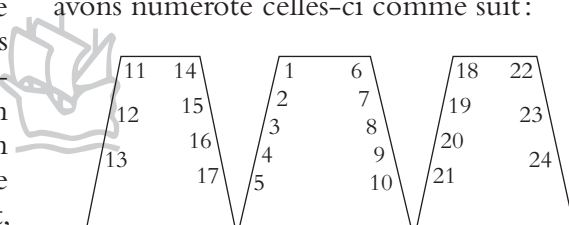


Fig. 45: Numérotation des vingt-quatre statues-colonnes des trois portails occidentaux de la cathédrale de Chartres.

Nous avons des raisons (voir *infra*) de penser qu'un maître venu d'Étampes fut le premier arrivé sur le chantier (en vert sur Fig. 44). Il y effectua le soubassement composé de cartouches verticaux en forme d'oves étirés et les statues-colonnes 13 puis 12 avec leurs dais architecturés. Il réalisa également les dais architecturés des statues-colonnes 19, 20, 22, 23 et 24 ainsi que près de la moitié des chapiteaux narratifs et des reliefs des piédroits. Un maître, désigné depuis Vöge de « maître principal » (en jaune), se chargea du tympan et du linteau du portail central, du double linteau du portail de droite et des statues-colonnes avec leurs fûts magnifiquement ornés de motifs géométriques variés. Œuvrant probablement en parallèle, un troisième maître (en violet) collabora au niveau inférieur des portails en sculptant les statues-colonnes 22, 23, 24, une partie des reliefs des piédroits des portails, des chapiteaux narratifs (dont celui représentant la Cène sous laquelle le nom de Rotgerus est inscrit), les dais architecturés des statues-colonnes 11, 15, 17, 21. Les trois archivoltas furent confiées à un même sculpteur, nommé de fait « maître des archivoltas » (en bleu) qui sculpta également le tympan du portail de droite ainsi que le tympan et le linteau supérieur du portail de gauche. Nous ne pouvons lui attribuer le linteau inférieur de ce portail pour des raisons stylistiques<sup>14</sup>, mais il est permis de supposer que, devant quitter le chantier certainement pour se rendre à Paris, la tâche de sculpter le bloc fut confiée à un remplaçant dont la main ne se retrouve pas ailleurs à Chartres. Finalement, un dernier sculpteur réalisa la statue-colonne 11, longtemps attribuée au « maître d'Étampes » mais qui ne peut être de la main de celui-ci. Il exécuta en outre deux chapiteaux narratifs, ceux attribués à un sculpteur itinérant par Stoddard. Comment comprendre la présence de ces six maîtres sur le chantier de Chartres, qui travaillent quasiment simultanément; et que nous apprend l'observation de leurs œuvres sur leurs parcours artistiques respectifs ?

### Le maître bourguignon

Celui que Wilhelm Vöge désignait, à mauvais escient, de « maître principal » réalisa entre autres le célèbre tympan du Christ en majesté entouré du tétramorphe ainsi que plusieurs

statues-colonnes, dont les formules connaîtront une grande fortune en se diffusant comme une traînée de poudre en l'espace de quelques années sans toutefois être le lieu de leur apparition, puisque celles de Saint-Denis sont antérieures, ainsi que celles, à notre avis, d'Étampes<sup>15</sup>. Le style de ce sculpteur démontre une proximité avec l'art de la Bourgogne, où il reçut probablement sa formation<sup>16</sup>. Ses figures sont solidement positionnées dans leur environnement spatial et elles présentent des physionomies élégantes aux yeux en amande, parfois percés au trépan en leur centre. Les plis des vêtements sont nombreux et serrés, rectilignes avec une forte tendance au parallélisme. Les ourlets forment des zigzags réguliers et bien marqués. Mais surtout, un détail permet d'identifier ce sculpteur à Chartres : les manches de ses personnages présentent toujours, lorsque le vêtement ou la pose de ceux-ci le permet, un tracé identique formé de plusieurs « U » successifs dont l'orientation défie les lois de la gravité (Fig. 46). La comparaison entre le Christ en majesté et le Christ Juge du tympan de l'église Notre-Dame de Vézelay atteste l'origine bourguignonne de ce sculpteur (Fig. 47 et 48)<sup>17</sup>, au point que l'on est fortement tenté d'y voir un maître (à Vézelay) et un élève (à Chartres)<sup>18</sup>. En effet, le caractère bien plus assagi et nettement moins dynamique de la sculpture chartraine ne doit pas



Fig. 46 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail central, ébrasement de droite, statues-colonnes (nos 6 et 7 sur Fig. 45), détail.

empêcher de voir les similarités entre les deux ensembles sculptés. Bien que les physionomies soient moins allongées et que les plis en spirales de Vézelay aient disparu à Chartres, les plis serrés et parallèles suivent le même tracé, les ourlets des vêtements sont composés de la même façon et le dessin des tendons du pied sont extrêmement proches. Les similarités se décèlent bien davantage à l'examen des détails que dans l'aspect général et il faut admettre la venue à Chartres d'un sculpteur formé sur le chantier de Vézelay dans les années entre 1120 et 1140. Le chapiteau du moulin mystique de

Vézelay (Fig. 49) permet de saisir la proximité avec le maître chartrain en le comparant aux apôtres du linteau du portail central (Fig. 50). La technique sculpturale est étroitement apparentée, les physionomies sont proches. On trouve dans les deux cas les plis en demi-cercles aux emmanchures et des plis croisés de façon très proche. En revanche, on ne retrouve pas à Chartres les plis en spirales si caractéristiques de Vézelay, excepté sur la figure centrale de l'ébrasement de l'extrême-droite dont la paternité revient à une autre personnalité. Ce sculpteur se distingue en outre par son



Fig. 47: Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central, tympan, Christ en Majesté.



Fig. 48: Vézelay, église Sainte-Madeleine, tympan du portail, le Christ-juge.



Fig. 49: Vézelay, église Sainte-Madeleine, chapiteau, pilier 4 sud, le moulin mystique.



Fig. 50: Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail de gauche, linteau, détail.

goût prononcé pour l'ornementation. Les fûts superbement ornés de motifs géométriques variés relevant d'une ingénieuse invention sont de sa main. Il décore de façon semblable les colonnes qui séparent les apôtres par triade sur le linteau du portail central. Ces apôtres siègent sous des arcatures dont les voûtes sont jalonnées de perles. L'arcade décorée d'une bande percée au trépan et les écoinçons assortis de palmettes sont en outre admirablement travaillés. Les rapports entre les manuscrits bourguignons du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, issus du milieu cistercien, et la sculpture de Saint-Denis et de Chartres furent à juste titre mis en avant, que ce soit dans les motifs ornementaux ou dans le traitement des figures<sup>19</sup>. Les liens avec les enluminures contemporaines ont encore été étayés récemment, mais avec celles provenant de manuscrits produits en Île-de-France, à Chartres même, dans les années 1130<sup>20</sup>.

Edson Armi a longuement analysé, selon le principe morellien, les rapports qui lient le sculpteur chartrain avec le linteau du portail de la Transfiguration à la Charité-sur-Loire (Fig. 51) ainsi qu'avec le portail de Souvigny, proposant d'y voir sa main<sup>21</sup>. Il affirme l'antériorité de la Charité sur Chartres, contrairement

à la proposition d'André Lapeyre en 1960<sup>22</sup>. Indéniablement, on y retrouve un esprit commun, en particulier avec le double linteau du portail de droite de Chartres. Néanmoins, nous ne nous accordons pas aux conclusions d'Armi et estimons que des artistes bien distincts ont œuvré à la Charité-sur-Loire, à Souvigny et à Chartres. Les analogies de détail (stylistiques, techniques et formelles) repérées par Armi procèdent selon nous davantage d'un même contexte artistique, mais il nous est impossible de déceler des affinités si fortes qui puissent trahir une même main. Les volumes des corps ainsi que les physionomies diffèrent et la technique sculpturale est autre. Compte tenu, sur la base de critères stylistiques, qu'il ne s'agit pas du même artiste, l'on est sans doute face à un cas de modèle-copie, à l'initiative soit du maître d'œuvre soit du sculpteur. Le sculpteur de la Charité-sur-Loire possède un style éclectique, qui ne correspond pas aux procédés du maître chartrain. Il butine autant des motifs que des styles rendant ainsi vaine toute tentative de discerner avec précision sa culture artistique. Il pioche dans des traditions artistiques propres à la Bourgogne, à Toulouse, à l'Auvergne ou encore au Viennois. Philippe Plagnieux, rejetant également les conclusions



Fig. 51 : Charité-sur-Loire, église Notre-Dame, portail de la Transfiguration.

d'Armi tout en soulignant les rapports extrêmement étroits et en étoffant le dossier par l'ajout de nouvelles comparaisons, émet l'hypothèse de l'existence de carnets de modèles. Un lien iconographique fort unit la Charité-sur-Loire à Chartres puisque les deux monuments comprennent un linteau représentant successivement l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'Annonce aux Bergers dans une étroite correspondance formelle (Fig. 52 et 53). La question de l'antériorité de l'un ou de l'autre monument a agité la recherche sur cette période. Les études récentes tendent à proposer une antériorité de la Charité en situant la réalisation du programme iconographique sculpté autour de 1132<sup>23</sup>. La stratégie de disposition de la composition est extrêmement efficace à Chartres. Le linteau de la Nativité forme un axe vertical par le centrage des couches superposées de la mère et du Fils avec l'autel de la Présentation au temple sur lequel se dresse Jésus, soulignant ainsi le rapport sacrificiel entre les scènes. Toujours dans l'axe, au tympan, le Christ se tient cette fois dans le sein de sa mère rappelant la théologie de la Vierge-autel/Vierge-prêtre offrant son fils en sacrifice développée dès le XII<sup>e</sup> siècle dans un contexte d'affirmation du réalisme eucharistique<sup>24</sup>. La

mise en image de la pensée théologique est ici exemplaire de clarté et fut certainement dirigée par le maître d'œuvre qui établit ses directives à l'attention des sculpteurs du tympan et du double linteau. Mais, est-ce la Charité-sur-Loire qui a tenu lieu de prémisses iconographiques pour permettre un aboutissement à Chartres? Ou au contraire l'ensemble du schéma fut-il élaboré à Chartres avant d'être imité à la Charité sans que n'y soit gardé le centrage de la composition, comme c'est le cas au portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris (vers 1150) dont le tympan et le linteau dérivent directement du portail chartrain? Notons que le double linteau de Chartres a été coupé à son extrémité droite, sectionnant ainsi en son milieu le troisième berger, et que le linteau de Charlieu ne représente que deux bergers tout comme le tympan de Paris. Plusieurs indices nous amènent à considérer que la Charité doit être placée dans la postérité chartraine. À Chartres, un programme iconographique cohérent fut conçu par le maître d'œuvre et réalisé par deux sculpteurs. Le linteau inférieur se révélant être trop long lors du montage, il fut sectionné ne laissant que deux bergers intacts. L'iconographie du tympan-linteau fut imitée peu après à la Charité et à



Fig. 52 : Charité-sur-Loire, église Notre-Dame, portail de la Vierge.



Fig. 53 : Chartres, façade occidentale, portail de droite, tympan et voussures.

Paris, sans tenir compte de l'axe vertical et en conservant l'amputation iconographique de l'Annonce aux bergers. La Charité doit ainsi être située à la fin des années 1140. La transmission à Paris s'est effectuée par le travail du sculpteur qui réalisa le tympan de la Vierge à l'Enfant à Chartres (voir *infra*). Comment la transmission s'est-elle faite à la Charité ? Il est délicat de répondre à cette question. Armi supposait le travail d'un même sculpteur sur les deux sites ; Plagnieux émettait l'hypothèse de la circulation de carnets de modèles<sup>25</sup>. Mais il faut noter que les similarités ne se résument pas à l'iconographie ou à la reprise de motifs ornementaux. Par exemple, au portail de la Transfiguration (Fig. 51), la Vierge à l'Enfant reprend les particularités stylistiques de la reine de Saba de Chartres du portail central réalisée par le maître bourguignon (Fig. 54). Non seulement les traits physiologiques du visage ainsi que la forme du décolleté échancré du biau sont repris, mais aussi, de manière plus

grossière, les plis rectilignes horizontaux serrés sur la poitrine et les manches. Il ne fait aucun doute, au vu de l'évident fossé qualitatif entre ces deux œuvres que la transmission ne peut aller que de Chartres vers la Charité et non l'inverse. Le sculpteur de la Charité a vu le portail de Chartres après la section du linteau, donc une fois celui-ci monté. Il a certainement côtoyé le sculpteur bourguignon, duquel proviennent des motifs formels, iconographiques et stylistiques. Mais aussi, il imite son vocabulaire ornemental, en particulier l'utilisation de galons perlés sur l'arcature du tympan, motif ornemental récurrent (sur la frise d'arcature du linteau du portail central, sur le fût de la statue-colonne 20) repris également par le maître venu de Saint-Denis sur les dais de type 2 (voir *infra*, p. 79 et 83). La frise de zigzag de l'arc du tympan du portail de la Transfiguration provient également d'un procédé ornemental exploité par le maître bourguignon à Chartres sur les fûts des statues-colonnes 2 et 5.

Fig. 54: Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de gauche, troisième statue-colonne, n° 3.

Les rapports stylistiques et iconographiques du maître principal avec la Bourgogne semblent indubitables. Récemment, Marcello Angheben est revenu sur ce lien<sup>26</sup>. Il s'appuie essentiellement sur le portail disparu de Saint-Bénigne de Dijon, connu par deux têtes retrouvées et une gravure de dom Urbain Plancher en 1739. Son propos est focalisé sur le portail royal du flanc sud de la cathédrale du Mans (Fig. 55), le plus proche autant du point de vue stylistique que du point de vue formel du portail royal de Chartres (Fig. 56). Étant donné l'infériorité de la qualité d'exécution du portail du Mans, de deux choses l'une : soit le portail est dû à un atelier qui prend pour modèle le portail chartrain, soit le portail précède celui de Chartres et serait de la même main. Le débat reste ouvert entre les tenants de la première et ceux de la seconde option, pour laquelle Marcello Angheben tenta d'apporter des éléments à valeur démonstrative en se basant à la fois sur des arguments



Fig. 55: Le Mans, cathédrale, flanc sud, portail (dit Portail royal).





Fig. 56: Chartres, façade occidentale, portail central (dit Portail Royal).

iconographiques et des critères stylistiques. En montrant que le sculpteur du Mans est fortement rattaché aux traditions iconographiques de la Bourgogne, par la théophanie de l'Ascension, par la présence des figures de Pierre et de Paul, et par le lien encore étroit avec la structure de Saint-Bénigne, il conclut que celui-ci a œuvré à Dijon et au Mans avant de se rendre à Chartres. En cela, il poursuit et étoffe l'étude de Thomas Polk qui plaide en faveur d'une anticipation du Mans sur Chartres et une datation à la fin des années 1130<sup>27</sup>. La date de consécration de 1158 ne peut en effet pas servir de jalon pour établir la datation, puisqu'il est désormais acquis, en particulier depuis les travaux de René Crozet puis de Jacques Bousquet, que ces cérémonies pouvaient avoir lieu bien avant ou bien après la fin des travaux<sup>28</sup>. L'incendie de 1137

donne pour l'édifice du Mans un *terminus post quem*, mais aucune autre donnée fiable ne peut être acquise à partir des documents historiques. Ne serait-ce qu'en comparant attentivement les deux Christ dans une mandorle sur les deux tympanes, les hypothèses de Polk et d'Angheben semblent confirmées. En effet, les tracés identiques des plis du vêtement, la conformité des lignes de l'ourlet de la robe, la conception similaire du piédestal aux hautes arcatures, la forte ressemblance des pieds aux tendons nettement marqués et la forme du nimbe crucifère sont autant d'éléments qui font pencher la balance en faveur d'une seule et même main à l'œuvre sur les deux tympanes. Les volumes et les gestuelles du tétramorphe sont extrêmement proches, tout comme les statues-colonnes, qui présentent de nombreuses répétitions de motifs, sans toutefois que deux soient entièrement similaires<sup>29</sup>. De plus, nous notons la présence, certes moins marquée qu'à Chartres, du motif en « U » pour former les plis des manches. Autant la conception générale du portail que les caractéristiques stylistiques et ornementales renvoient jusque dans les détails l'atelier de sculpture du Mans à celui du maître principal de Chartres. Les fûts des colonnes, ornés de motifs géométriques variés, invention du maître chartrain, se retrouvent ici au Mans, avec des formules néanmoins différentes. Et encore, la deuxième voussure à droite expose une Présentation au temple selon une composition strictement similaire à celle de Chartres : Siméon et la Vierge tiennent ensemble l'enfant debout sur l'autel. Malgré ces saisissants rapprochements au niveau général autant que dans les détails stylistiques et iconographiques, des divergences amènent pourtant à exclure le travail d'un même individu. Le Mans semble en effet être une copie du portail royal de Chartres par un sculpteur qui a certainement côtoyé sur ce chantier le maître bourguignon. Bien que la citation soit particulièrement fidèle, il est bien évident que la technique et le style sont plus aboutis à Chartres au point qu'il est difficile de soutenir l'intervention du maître principal au Mans avant 1140. Si tel était le cas, il aurait acquis en quelques années une maîtrise technique qui lui aurait permis de se dépasser en reprenant les mêmes formules, ce qui semble difficilement envisageable. La technicité avec laquelle il sculpte en haut-relief les figures du



Fig. 57 : Saint-Loup-de-Naud, église paroissiale, portail occidental, état après la restauration de 2017.



Fig. 58 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, première statue-colonne, n° 6.

tympan et des linteaux à Chartres et la finesse des détails ornementaux, y compris l'harmonieuse implantation des perles aux arcatures, ne possède pas d'équivalent au Mans. La répartition par triade des apôtres, par exemple, est une formule plus élégante et plus complexe que l'isolement des figures sous des arcatures. Les divergences se situent aussi au niveau de la présence de dais microarchitecturés au-dessus des arcatures au Mans, qui remplacent les palmettes chartraines, selon une formule qui fut utilisée vers 1150 à Paris au portail Sainte-Anne. Cette expansion du décor microarchitecturé doit nécessairement être située après Chartres, de même que le déploiement de la narration sur les voussures dont on ne trouve d'équivalent ni à Chartres,

ni antérieurement. Néanmoins, la citation d'ensemble et la proximité stylistique dans les détails amènent à admettre l'intervention au Mans d'un membre de l'atelier chartrain vers 1150.<sup>30</sup>

L'attribution du portail du Mans à un élève du maître bourguignon de Chartres rejoint l'opinion majoritaire qui prévaut depuis Wilhelm Vöge. Celui-ci estimait que le portail de l'église de Saint-Loup-de-Naud (Fig. 57) devait également être perçu comme une œuvre d'un élève de ce maître. Mais ici, la qualité technique du portail dépasse celle du Mans sans atteindre toutefois le niveau de Chartres. Entre autres pour les mêmes raisons évoquées à propos du Mans, le portail de Saint-Loup-de-Naud date nécessairement après Chartres.

La structure et l'iconographie générale dérive directement du portail royal chartrain. On y retrouve la frise microarchitecturée au-dessus des arcatures, mais la structure des ébrasements à ressauts n'est cette fois plus la même : les fûts décorés ont fait place à des bases moulurées ornées de larges feuilles d'acanthé et correspondant à la base de la colonne. Les colonnettes intermédiaires sont remplacées par les arêtes des ressauts. Sur le plan stylistique, les visages massifs sont conçus de la même manière, certains traits physiologiques sont extrêmement apparentés, tels la reine de Saba (Fig. 54) dans les deux portails ou encore le saint Pierre de Saint-Loup très proche de la première statue-colonne de l'ébrasement de droite du portail central de Chartres (Fig. 58). La conception des vêtements, bien que toujours articulée par des plis serrés rectilignes, tend à nettement s'assouplir à Saint-Loup-de-Naud pour laisser apparaître des plis curvilignes, comme sur les jambes de saint Paul, sur l'ébrasement de gauche. Cet assouplissement était déjà présent sur les figures du double linteau du portail de gauche de Chartres. Les deux Christ en majesté dans une mandorle avec le piédestal arcaturé présentent de fortes proximités techniques. La syntaxe des plis des vêtements y est en outre identique. En revanche, les plis en «U» récurrents sur les manches des figures de Chartres tendent à disparaître à Saint-Loup-de-Naud au profit de plis plus élégants, moins systématiques, attestant que nous sommes bien ici en présence d'une étape ultérieure de la production artistique. Clark Maines montra que le décor sculpté de Saint-Loup-de-Naud est plus proche des chapiteaux de la cathédrale de Sens que de Chartres<sup>31</sup>. La proximité stylistique et iconographique est effectivement saisissante et il faut considérer que vint à Saint-Loup-de-Naud travailler un deuxième élève talentueux du maître bourguignon de Chartres qui œuvra préalablement au décor intérieur du chantier en cours de la cathédrale de Sens.

### Le maître étampois

Un groupe sculpté (en vert sur Fig. 44) sur la façade occidentale peut être constitué à partir d'un style bien particulier et caractérisé. Les deux statues-colonnes extérieures de



Fig. 59 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de gauche, ébrasement de gauche, statues-colonnes, n° 11-13 (de droite à gauche).

l'ébrasement de gauche du portail de gauche (nos 12 et 13 ; Fig. 59) se distinguent de leurs consœurs et sont l'œuvre d'un maître responsable d'une bonne partie du décor sculpté de la façade. Ce maître travaille ces personnages de manière extrêmement graphique et stylisée en présentant peu de variations dans le travail des plis, des postures et des gestuelles. Au niveau des étoffes, l'ensemble du tissu est élaboré en plis parallèles striés, soit rectilignes soit concentriques sur les zones proéminentes du corps (articulations et poitrines). Des orfrois ornent les encolures, les emmanchures, les jambes et les ourlets qui se terminent en zigzags nerveux. Les doubles zones circulaires formés d'arrondis emboîtés sur la poitrine ainsi que la désignation du ventre en forme d'amande sont typiques de son art. Autre signature visuelle imparable : le

positionnement des pieds en un angle de 120 degrés stabilisés sur un monticule en forme de chapeau napoléonien aplati. L'analyse stylistique menée par Stoddard aboutit au regroupement autour des statues-colonnes d'une majeure partie des chapiteaux narratifs et des reliefs des piédroits. Nous nous accordons à ses résultats, à l'exception de ce qui concerne la première statue-colonne de l'ébrasement de gauche (n° 11, Fig. 59). Celle-ci fut longtemps attribuée à ce maître depuis Wilhelm Vöge, mais de manière erronée. L'attribution, reprise par Alan Priest en 1923, fut contestée par Léon Pressouyre lors d'une succincte communication orale<sup>32</sup>. Rien en effet dans cette figure ne rappelle les caractéristiques précédentes : ni la manière de tracer les plis des vêtements, ni le positionnement si caractéristique des pieds sur un socle ondulé en forme de chapeau napoléonien. Bien que le tissu de la robe soit fortement plissé de traits verticaux rectilignes, elle présente un tracé en nid d'abeille sur le ventre qui n'apparaît jamais chez ce maître mais qui se perçoit sur des sculptures d'autres maîtres œuvrant à Chartres (par exemple, la statue-colonne n° 24). Aucune zone de tissu lisse n'apparaît au niveau des articulations. Cette sculpture doit être attribuée à une autre personnalité dont nous verrons plus loin qu'elle œuvra de manière ponctuelle au décor de la cathédrale de Chartres (en rouge sur Fig. 44). Rappelons en outre qu'aucune des trois têtes de ces statues-colonnes ne sont d'origine ; ce sont des pièces rapportées, tout comme la figure féminine du fût inférieur de la statue centrale<sup>33</sup>. Pour revenir au sculpteur des deux statues extérieures de l'ébrasement, un détail de son travail sur les piédroits (Fig. 60) montre que sa main est aussi aisément identifiable sur des reliefs de petite dimension que sur les statues-colonnes. Le positionnement des bras, le vêtement strié, l'ouverture des pieds en un angle d'environ 120° degrés et leur stabilisation sur un socle en forme de chapeau napoléonien sont identifiables. L'ensemble de ces caractéristiques se repèrent également sur un monument disparu mais connu par des dessins de 1742 : l'église Sainte-Madeleine de Château-dun<sup>34</sup>. On y retrouve la même position des pieds et de leurs socles. Ce style distinctif est en outre observable sur le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes



Fig. 60 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail de gauche, piédroit, détail de la figure à l'extrémité inférieure.

(Fig. 61), dont la datation ne peut être fournie par aucune donnée documentaire<sup>35</sup>. L'entrée méridionale de l'édifice s'effectue par un élégant petit portail contemporain des chantiers dionysien et chartrain. Le tympan est occupé par une Ascension : les douze apôtres et deux personnages non identifiables lèvent leur regard (les têtes ont disparu mais les postures attestent de l'orientation vers le haut) vers le Christ debout flanqué d'anges<sup>36</sup>. L'archivolte est composée de trois voussures dont chaque claveau (trente-six au total) contient un personnage assis sur un siège ajouré et tenant divers objets. À chaque ébrasement se dressent trois statues-colonnes surmontées de dais microarchitecturés et de chapiteaux formant une frise narrative qui débute sur le retour de l'ébrasement gauche et se poursuit sur l'ensemble de l'ébrasement de droite. La décoration du soubassement en oves étirées est similaire à celle des portails de Chartres bien que ces derniers soient plus finement travaillés et agrémentés d'un pointage réalisé



Fig. 61 : Étampes, église Notre-Dame, portail du flanc sud.

au trépan. Les rapports structurels entre ces portails sont évidents. Le soubassement et la présence de statues-colonnes avec dais et fûts géométrisés renvoient à la façade chartraine, tout comme la frise de chapiteaux. De plus, le thème iconographique du tympan trouve un écho au portail de gauche.

Sauerländer, qui situait le Mans après Chartres, proposait de considérer l'église Notre-Dame d'Étampes comme un chantier précurseur de Chartres<sup>37</sup>. Plusieurs études récentes appuient l'hypothèse, en particulier celles de Jochen Staebel et d'Emanuel Klinkenberg mais dont les conclusions ne trouvent pas l'adhésion unanime des chercheurs, en particulier dans le milieu francophone<sup>38</sup>. Klinkenberg, à travers une analyse iconographique discutable établie sur le rapport typologique unissant les scènes des chapiteaux qui surmontent les statues-colonnes et celles-ci, proposa des identités pour les rois représentés aux ébrasements et soutenait qu'Étampes fut le prélude au programme complexe et élaboré de Chartres<sup>39</sup>. Sur la base d'arguments historiques, Staebel plaçait également Étampes avant Chartres. L'étude de celui-ci met

l'accent sur l'importance du rôle royal exercé à Étampes et le rappel de la commande royale de l'édifice. *Castrum* fondé par le roi Robert II (972-1031), le site d'Étampes était un lieu de séjour privilégié de la dynastie capétienne, tout particulièrement pour le roi Louis VII qui y fit construire l'église Notre-Dame et y promulgua le départ de la 2<sup>e</sup> croisade en 1147. Le programme iconographique intérieur et extérieur viserait à glorifier la royauté : celle du roi<sup>40</sup> et celle du Christ<sup>41</sup>. C'est l'institution royale dans son ensemble, céleste et terrestre, qui est mise en exergue au portail, comme le souligne Élise Baillieul. Celle-ci, dans sa belle étude monographique de l'édifice, situe la réalisation du portail lors d'une troisième étape de construction, qu'elle place vers 1145 en considérant le programme iconographique comme étant le reflet des ambitions conquérantes de la croisade promulguée par Louis VII justement lors du concile d'Étampes en 1147.<sup>42</sup> Par l'analyse stylistique, Staebel tenta de reconstituer le parcours du sculpteur et de son atelier. Après Étampes, le maître travailla aux statues-colonnes du portail de gauche de la façade occidentale de Chartres, laissant un membre de l'atelier à Étampes. Ce dernier réalisa alors, vers 1145, les statues de saint Pierre et du Christ, actuellement dans une chapelle au nord mais qui pourraient avoir été prévues pour un portail nord de l'édifice. Tandis que son collègue œuvrait à Chartres, puis à l'église Sainte-Madeleine de Châteaudun, ce maître rejoignit Nazareth en suivant les croisés dès 1147. Les troupes partirent depuis la ville impériale de Metz, en passant par la vallée du Danube pour atteindre Constantinople, puis Jérusalem. À Nazareth, le sculpteur réalisa des statues-colonnes et le décor du portail occidental de l'église de l'Annonciation. Le style étampoïse, si caractéristique, aux lignes stylisées et en spirales, se retrouve effectivement sur les fragments de décor conservés, statues-colonnes et chapiteaux. Avant d'être attribués au sculpteur d'Étampes, ces éléments sculptés furent analysés entre autres par Jaroslav Folda<sup>43</sup>. L'église de l'Annonciation fut reconstruite à la suite du tremblement de terre de 1170. À l'intérieur de l'édifice, un grand édicule signalait le lieu de la maison de la Vierge dans laquelle l'archange vint lui annoncer sa destinée. Dans l'édicule, un autel était surmonté d'un baldaquin dont les arcatures étaient soutenues



Fig. 62 : Nazareth, musée archéologique, chapiteau provenant de l'édicule de l'Annonciation, Nazareth, église de l'Annonciation.



Fig. 63 : Nazareth, musée archéologique, chapiteau provenant de l'édicule de l'Annonciation, Nazareth, église de l'Annonciation.

par des grands chapiteaux qui furent retrouvés dans la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle (Fig. 62, 63). Parmi les édifices construits par les croisés en Terre Sainte, l'église de Nazareth présente d'une part le décor sculpté le plus développé et d'autre part elle est le lieu d'apparition des statues-colonnes dans les constructions édifiées par les croisés. Jusqu'à l'étude de Staebel, les cinq chapiteaux, découverts entre 1907 et 1909, et des fragments figurés déterrés entre 1955 et 1966, étaient considérés comme des produits de la reconstruction de l'église dans les années 1170. Or, Staebel a souligné que ce décor sculpté pouvait avoir été réalisé avant 1170<sup>44</sup>. En effet, les sources documentaires ne signalent pas une reconstruction totale de l'édifice mais plutôt l'achèvement récent d'un magnifique édifice au moment du tremblement de terre. L'année 1170 ne peut donc être considérée comme un *terminus post quem* et le décor sculpté a certainement été réalisé avant la catastrophe naturelle. L'observation des éléments sculptés conservés (les cinq chapiteaux polygonaux de l'édicule, les chapiteaux de la nef ainsi que des fragments figurés, dont le buste d'un prophète qui proviendrait du portail occidental conservé dans la collection Chatsworth) et leur comparaison avec les sculptures de l'atelier d'Étampes rendent l'hypothèse de Jochen Staebel convaincante. Non seulement la technique sculpturale, l'agencement des plis des vêtements et leur rendu sur les corps sont

similaires, mais de plus, le positionnement des figures aux pieds largement écartés, si caractéristique du style étampois, comme nous l'avons vu plus haut, se retrouve sur les chapiteaux de Nazareth. En outre, la conception des édifices microarchitecturés, qui forment une frise continue sur la partie supérieure des chapiteaux, est proche de ce que l'on trouve à Étampes et à Chartres<sup>45</sup>.

S'il est avéré qu'à Chartres collabora un maître qui œuvra également à Étampes, il est plus délicat de déterminer lequel des deux édifices précéda l'autre. On constate néanmoins que les statues-colonnes de Chartres présentent un style plus sûr, les tracés sont taillés avec assurance et rapidité tandis que celles d'Étampes dénotent une technique plus assidue et rigide. Contrairement à ce qu'estimait Sauerländer, l'examen stylistique des statues nous semble autoriser l'établissement d'un ordre chronologique, ou du moins, il y participe en tant qu'indice parmi d'autres<sup>46</sup>. En revanche, Sauerländer notait l'absence d'influence du maître principal à Étampes, au contraire des portails post-chartrains, argument qui fournit un élément supplémentaire en faveur de l'antériorité de ce portail.

Lors de l'analyse de la sculpture gothique, la statue principale et figurée fut au centre de toutes les études. Or, un corpus entier de la sculpture architecturale fut négligé. Observer les éléments secondaires, en particulier les éléments-cadres des statues que sont

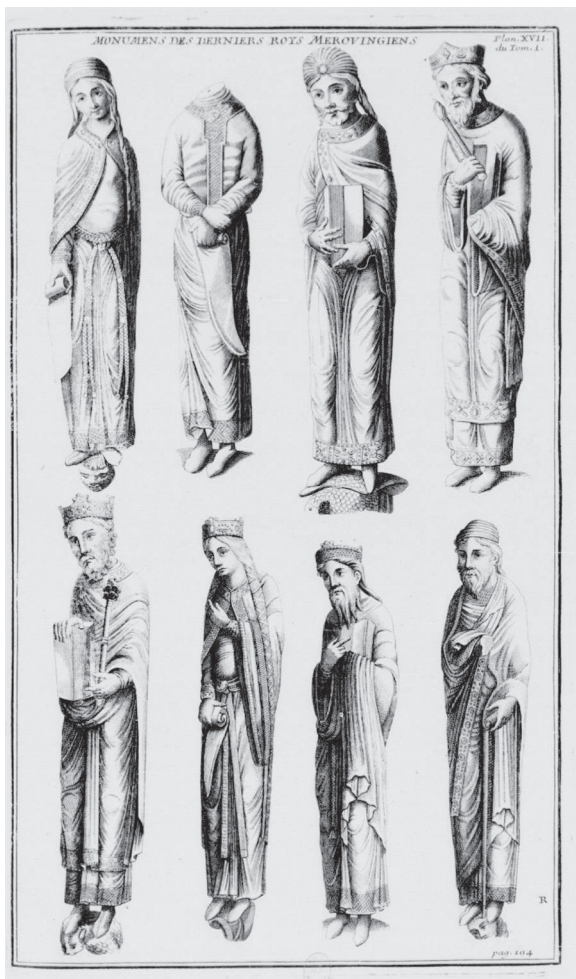


Fig. 64: Statues-colonnes de l'église abbatiale de Saint-Denis, portail central (vers 1140), dessin d'Antoine Benoist, dans Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, 1, Paris, 1729, planche 17.



Fig. 65: Statues-colonnes de l'église abbatiale de Saint-Denis, portail de gauche (vers 1140), dessin d'Antoine Benoist, dans Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, 1, Paris, 1729, planche 16.

les socles et les dais, peut s'avérer extrêmement fructueux<sup>47</sup>. C'est le cas notamment pour la compréhension du portail de l'église Notre-Dame d'Étampes. L'étude des dais des statues-colonnes à Étampes et à Chartres permet en effet de corroborer de manière convaincante l'hypothèse d'une antériorité du premier sur le second<sup>48</sup>. Tout d'abord, précisons que les dais surmontant les statues-colonnes apparaissent précisément sur ces deux monuments. Les statues-colonnes des ébasements antérieures, à Vermenton, à Avallon, tout comme la plupart de celles présentes sur les portails postérieurs des années 1150 et 1160, n'en possèdent pas. Ensuite, parmi les édifices situés dans la postérité chartraine, seuls les portails des bras nord et sud du transept de la cathédrale de Bourges et le trumeau de saint Marcel remployé à la

porte Sainte-Anne de la cathédrale Notre-Dame de Paris en comportent. D'après nos recherches, il faut attendre les années 1190 pour voir leur développement puis leur diffusion fulgurante à partir de la reconstruction de la cathédrale de Chartres au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Quant à Saint-Denis, étant donné la complète disparition des statues-colonnes occidentales, il est difficile de le certifier, mais au vu des gravures anciennes et de l'observation du portail des Valois, nous pensons que les portails ne comprenaient pas de dais au-dessus des figures. En effet, les dessins d'Antoine Benoist des statues-colonnes du portail occidental ne notent pas la présence d'éléments surplombant les figures alors que certains marmousets à leurs pieds sont esquissés (Fig. 64-66). On peut supposer que s'ils étaient présents à la façade occidentale,

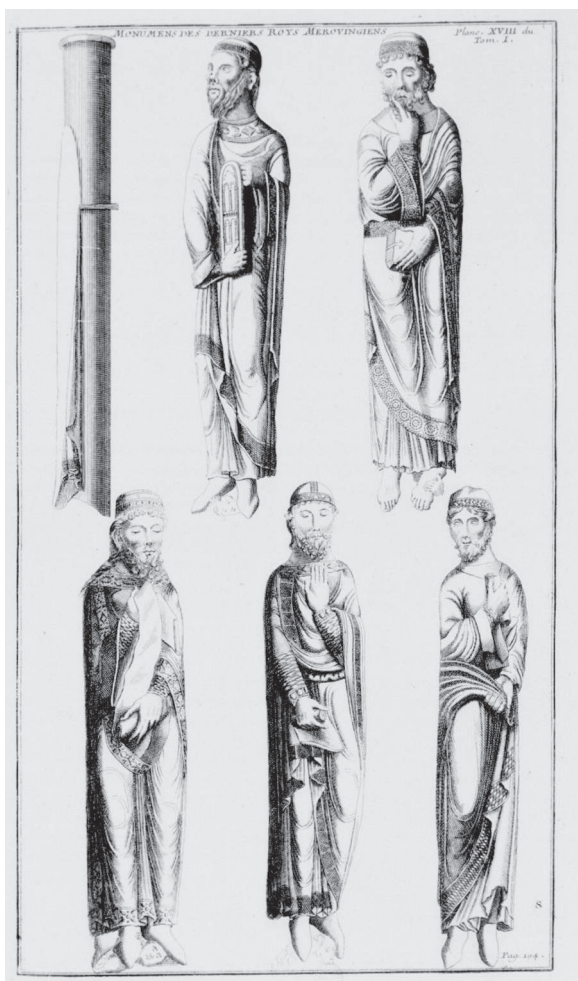


Fig. 66: Statues-colonnes de l'église abbatiale de Saint-Denis, portail de droite (vers 1140), dessin d'Antoine Benoist, dans Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, 1, Paris, 1729, planche 18.

les figures des ébrasements du portail des Valois, probablement conçu par Suger pour former une continuité iconographique avec le portail occidental et placé à l'origine sur le flanc nord de l'édifice devant le cimetière, en auraient comporté également<sup>49</sup>. Ainsi, pour les années entre 1130 et 1160, seuls les édifices d'Étampes, de Chartres et de Bourges ont mis en place des dais servant de couverture supérieure aux statues des ébrasements, tous en forme de microarchitectures. Le portail d'Étampes contient six statues-colonnes couronnées respectivement d'une structure sommitale. À Chartres, les statues des portails latéraux sont surmontées de dais tandis que le portail central en est entièrement dépourvu. Sophie Cloart-Pawlak, dans un article publié en 2010, a procédé à une observation minutieuse et à une étude comparative entre les



Fig. 67: Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail de gauche, ébrasement de droite, troisième statue-colonne (n° 13), détail du dais.

dais chartrains et les dais étampois pour corroborer l'hypothèse de Willibald Sauerländer d'un même maître sculpteur à l'œuvre sur les deux chantiers<sup>50</sup>. Pour cela, elle s'est attachée à observer l'ébrasement de gauche du portail de gauche dont les statues sont indubitablement de la même main (les nos 12 et 13) que celle à l'œuvre au portail du flanc méridional de l'église d'Étampes. Malgré sa démonstration en faveur d'un même maître, elle tend à situer Étampes après Chartres, en raison de l'effort de simplification motivé par le rendu d'une meilleure cohérence visuelle.

Effectivement, la variété des formes observable à Chartres contraste avec l'homogénéité étampoise. Néanmoins, notre analyse aboutit au résultat contraire : une antériorité d'Étampes sur Chartres. Pour procéder à l'étude, il faut considérer l'ensemble des statues-colonnes des deux chantiers. On remarque alors que deux types de dais se trouvent à Chartres<sup>51</sup>. Le premier type est composé d'une structure architecturale en deux arcades en plein cintre placées en un angle de 90°, creusées d'une archivolte et sur lesquelles reposent des édifices majoritairement arcaturés. Ainsi, il y a toujours trois clés pendantes et une symétrie par l'angle, c'est-à-dire que l'angle de l'édifice miniature coïncide avec l'axe de symétrie vertical de la statue (Fig. 67). Le second type de dais est tout à fait différent puisqu'il épouse le fût de la colonne en une forte arcature agrémentée de galons, le plus souvent en forme de grosses perles, et soutenant une structure architecturale composée d'une tour centrale à deux niveaux flanquée de deux autres tours (Fig. 68). Ce type de structure se retrouve à Bourges (Fig. 69).

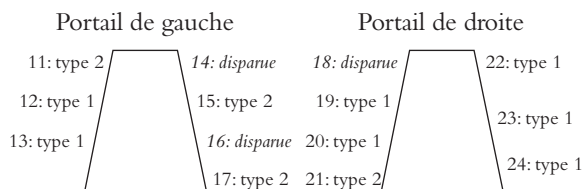


Fig. 68 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail de gauche, ébrasement de droite, deuxième statue-colonne (n° 15), détail du dais.



Fig. 69 : Bourges, cathédrale, portail du bras sud du transept, ébrasement de gauche, dais des statues-colonnes externes.

Un appareillage constitue le soubassement d'un complexe architectural composé d'un édifice central flanqué d'édifices latéraux aux architectures distinctes. Un espace libre sépare chacun des micro-édifices. Les deux types de dais chartains sont disposés selon l'agencement suivant sur les deux portails latéraux<sup>52</sup>:



Les dais de type 1 sont exactement ceux que l'on observe à Étampes. Nous notons que l'articulation des dais architecturés sur trois clés pendantes pourrait être significative à Étampes, où, comme l'a noté Sophie Cloart-Pawlak, le chiffre trois articule la structure générale du portail (rythme ternaire du nombre des voussures, du nombre de statues-colonnes et de la frise ornementale rehaussée d'acanthes). Cette articulation sur le nombre trois pourrait n'être que le fruit du hasard, néanmoins, nos observations des dais de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, vers 1280, nous amènent à supposer que la conception des dais pourrait s'inscrire dans l'économie

du message principal. Les dais strasbourgeois sont construits sur un module de huit : les trois portails de la façade comportent respectivement huit statues-colonnes et donc huit dais. Chaque dais est constitué de huit arcs brisés trilobés, de huit nervures se terminant par huit clés pendantes. L'insistance sur le chiffre huit est certainement à mettre en relation avec la glose de l'ogdoade faite par Augustin renvoyant à la résurrection du Christ, et donc à celle des hommes ; huit préfigure le siècle futur<sup>53</sup>. Les sujets représentés sur les trois portails de Strasbourg convergent tous vers le thème de la résurrection dans une synthèse de l'histoire de l'incarnation et du salut : de l'enfance du Christ et de sa Passion jusqu'au Jugement dernier avec aux ébrasements les prophètes annonciateurs de la promesse chrétienne, les Vices et les Vertus ainsi que les Vierges folles et les Vierges sages<sup>54</sup>. S'il nous semble probable que la structure en huit des dais de Strasbourg fut volontaire et réfléchi, il n'est pas aussi évident de montrer que le nombre trois des dais d'Étampes procède d'une intention similaire. Néanmoins, cela pourrait servir à étayer les arguments en faveur d'une antériorité étampoise, le sculpteur ayant ensuite repris une même structure à Chartres, bien qu'une telle articulation ait alors perdu de sa pertinence.

Mais un argument plus décisif basé sur l'observation de la mise en œuvre permet, nous semble-t-il, de conforter l'hypothèse de l'antériorité. Tous les dais de Chartres sont taillés dans un autre bloc de pierre que celui de la colonne ornée de la statue. Tous, excepté un : celui de la colonne extérieure (n° 13) du portail de gauche, réalisé justement par le maître d'Étampes. Ici, le dais fait partie du fût de la colonne ; un monolithe a servi à sculpter à la fois le dais et la colonne (Fig. 67). Ce procédé est le même que celui utilisé à Étampes où les six statues-colonnes et leurs dais sont taillés dans un seul et même bloc de pierre. Aux portails des bras du transept de la cathédrale de Bourges, vers 1150, où des dais sont également présents, ceux-ci ne sont pas sculptés dans le même bloc que la statue-colonne ; les joints sont bien visibles (Fig. 69). La norme est donc de sculpter le dais à part, puis de le raccorder lors du montage du portail à la colonne dans laquelle est taillée la statue monumentale ou à la retombée des voussures ; c'est le cas pour la mise en œuvre de l'ensemble des dais des portails gothiques. Il n'y a, pour les exemples connus, que sept exceptions à la règle : les six statues-colonnes d'Étampes et celle de Chartres. Pour des raisons techniques évidentes, il est plus facile d'œuvrer de la sorte, permettant en outre une répartition du travail au sein du chantier. Le maître venu d'Étampes réalisa à Chartres une statue-colonne intégrant un dais dans le même bloc de pierre selon le procédé qu'il avait suivi jusqu'alors, puis décision fut prise d'œuvrer différemment, en taillant les dais dans des blocs à part avant d'effectuer leur raccord à la colonne. On peut par conséquent présumer que le maître d'Étampes est l'un des premiers sculpteurs sur le chantier chartrain, la statue-colonne n° 13 du portail étant réalisée selon ses habitudes antérieures avant que le maître d'œuvre jugeât plus pertinent de segmenter le travail des statues et des dais. L'inverse ne peut être possible. Il semble en effet bien peu probable que Chartres eût été le lieu d'apparition des dais, qui auraient été mis en œuvre dans des blocs de pierre distincts de la statue-colonne pour qu'ensuite le maître d'Étampes décidât de réaliser une statue-colonne avec son dais dans un monolithe et appliquât ensuite cette formule techniquement plus astreignante à Étampes. Une activité du chantier des portails démarrée avec

l'arrivée du maître d'Étampes est également la conclusion à laquelle d'autres arrivèrent en établissant une chronologie de la façade occidentale de l'archéologie du bâti<sup>55</sup>. Il est établi depuis un certain temps que les travaux ont débuté à la tour nord et à l'ébrasement de gauche du portail de gauche. À partir d'observations différentes, les résultats semblent concorder : un atelier venu d'Étampes fut certainement le premier actif à Chartres à la fin des années 1130.

Le chantier étampoïse est donc vraisemblablement le lieu d'apparition des structures surplombantes architecturées tout comme de la formidable frise narrative, deux innovations reprises à Chartres. La collégiale d'Étampes n'est en aucun cas une église paroissiale quelconque, mais est au contraire le lieu d'affirmation de la royauté<sup>56</sup>. Nous avons rappelé plus haut qu'elle émanait d'une commande royale, dans un lieu de séjour privilégié des capétiens qui sera la résidence principale de Louis VII et d'Aliénor d'Aquitaine avant leur départ pour la croisade en Terre Sainte en 1147. On fit certainement appel à un sculpteur de premier plan pour œuvrer au portail du flanc sud de la collégiale et réaliser les statues-colonnes avec leurs dais architecturés ainsi que la frise de chapiteaux. Avec d'autres, il est ensuite appelé sur le chantier de Chartres où il développa son savoir-faire sur les statues-colonnes, sur les dais, sur la frise narrative qui court le long des trois portails et sur une partie des piédroits. Sa première réalisation est alors certainement la statue-colonne externe (n° 13) de l'ébrasement de gauche du portail de gauche (Fig. 59). C'est en outre le dais dont l'architecture reprend le plus fidèlement la structure des dais d'Étampes. Le sculpteur travailla dans un premier temps selon son habitude avec un bloc monolithe. Pour des raisons de gestion du chantier et d'un travail plus rationnel, il est alors décidé de sculpter les dais dans un bloc à part. Sur les quatorze statues-colonnes que comportaient les deux portails latéraux, trois ont disparu. Sept dais sont de type 1, tous exécutés par le maître d'Étampes qui rompt avec la monotonie et cherche à varier les microarchitectures. Contrairement à l'affirmation de Sophie Cloart-Pawlak qui perçoit la simplification d'Étampes comme une évolution par rapport à Chartres, la tendance générale des arts visuels autour du milieu du XII<sup>e</sup> siècle ne

se dirige pas vers un effort de simplification mais bel et bien vers une recherche constante de variété<sup>57</sup>. La diffusion des dais couronnant des statues peine à démarrer. Les édifices placés dans la postérité chartraine ne les intègrent en effet pas. D'après les monuments conservés ou connus par des gravures, c'est à partir des portails occidentaux de la cathédrale de Laon dans les années 1190 que la présence de dais commence lentement à se diffuser. Au chantier de la cathédrale de Sens, contemporain de celui de Laon, les dais sont intégrés à la retombée des archivoltes, surmontant ainsi le chapiteau de la colonne créant un impact visuel plus harmonieux. Puis à partir des six portails du bras du transept de la cathédrale de Chartres dès 1200, l'impulsion est véritablement lancée et la statue monumentale gothique ne se concevra plus sans cet élément surplombant.

### Le maître dionysien

Selon la supposition de Wilhelm Vöge, un troisième maître proviendrait de Saint-Denis et aurait exécuté les trois statues de l'ébrasement de droite du portail de droite de la façade occidentale (Fig. 70). Les statues-colonnes de l'édifice de Suger ont disparu et ne sont connues que par les dessins d'Antoine Benoist (Fig. 64-66) et quelques têtes retrouvées en fouilles<sup>58</sup>. S'il est extrêmement périlleux de procéder à une analyse stylistique comparative sur la base de gravures, on remarquera néanmoins les similarités. La première et la troisième statue-colonne de l'ébrasement de Chartres (nos 22-24) présentent une syntaxe et un agencement des physionomies et des vêtements extrêmement proches de ceux des statues de Saint-Denis. La première de l'ébrasement chartrain peut être associée à la dernière statue-colonne de la planche présentant le portail de gauche de Saint-Denis (Fig. 65 et 70). On remarque les plis concentriques serrés sur la poitrine mais aussi ceux se rejoignant sur les jambes et les tracés similaires des retombées de tissu qui se regroupent en triangles non refermés. Les ourlets des étoffes sont doublés de somptueux orfrois dans les deux groupes sculptés. Ce sont surtout les visages des trois statues-colonnes, indubitablement de la même main, qui ont permis le rapprochement avec les six têtes conservées provenant

de la façade de Saint-Denis<sup>59</sup>. Outre l'exophthalmie caractéristique ainsi que les yeux en amande formés d'un renflement pour signaler le contour inférieur de l'œil, la structure des visages allongés et triangulaires correspond à la manière de faire de ce sculpteur.

L'analyse stylistique menée par Whitney Snow Stoddard permet en outre d'attribuer, avec raison, une partie des piédroits des trois portails au maître dionysien. Celui-ci collabora à cet effet avec le maître d'Étampes<sup>60</sup>. L'état actuel de la façade de Saint-Denis est le fruit de diverses restaurations de l'époque moderne, dont celle invasive du XIX<sup>e</sup> siècle, menée par Joseph Brun sous la conduite du maître d'œuvre François Debret. Les travaux effectués consistèrent alors à retailer certains



Fig. 70: Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail de droite, ébrasement de droite, statues-colonnes.

éléments sculptés et à remplacer toutes les têtes des figures. Depuis le minutieux travail de repérage des parties originales effectué par Sumner Crosby et Pamela Blum, remanié récemment par Michael Wyss, il est possible de se risquer à quelques comparaisons, en particulier avec les bas-reliefs du portail central<sup>61</sup>. Sur le cycle des Vierges folles et des Vierges sages des piédroits, toutes les têtes furent refaites, mais les drapés ainsi que la plupart des dais sont d'origine. C'est le cas pour la deuxième vierge sage depuis le bas sur le piédroit de gauche dont le drapé ainsi que la structure architecturale qui l'abrite ne furent pas modifiés (Fig. 71). Au tympan, les corps des apôtres assis à la gauche du Christ sont originaux et n'ont subi que très peu de retailles (Fig. 72).



Fig. 71 : Saint-Denis, église abbatiale, façade occidentale, portail central, piédroit de gauche, vierge sage et son dais (deuxième depuis le bas).

Un ange agrippant un damné aux mains liées sur la première archivolt, à droite, est également un bon témoin de la sculpture originale ainsi que la partie inférieure du corps de l'ange portant deux élus sur la première archivolt à gauche. À la suite de l'observation de ces détails, il est possible d'acquérir une vision précise des caractéristiques du sculpteur. Celui-ci travaille en taillant des lignes peu nombreuses et peu profondes mais efficaces à reproduire les mouvements des drapés sur les corps. Il privilégie les larges ovales au niveau des jambes et tend à signaler l'articulation du genou par de légères spirales (voir le 6<sup>e</sup> apôtre sur Fig. 72). Ces spécificités se retrouvent sur les statues-colonnes et les reliefs des piédroits attribués au sculpteur par Stoddard à Chartres. Conclure que le sculpteur principal de Saint-Denis fut appelé sur le chantier de Chartres et y fut chargé d'une partie du décor sculpté de la façade semble ainsi possible, nous semble-t-il. Mais nous pensons qu'en plus des piédroits et des statues-colonnes de l'ébrasement de droite du portail, il exécuta une partie des dais des statues-colonnes des portails latéraux.

Les dais chartrains de type 2 (Fig. 68), évoqués plus haut, ont une structure tout à fait particulière distincte de celle que l'on trouve à Étampes. Formés d'une unique arcature en plein cintre, avec une archivolt souvent ornée de perles, ils présentent une architecture à deux niveaux. Le premier niveau repose sur l'arcature et forme un soubassement destiné à soutenir un second niveau segmenté en trois édicules, un central et deux latéraux. Avant Chartres, un seul édifice connu présente des microarchitectures de structure analogue :

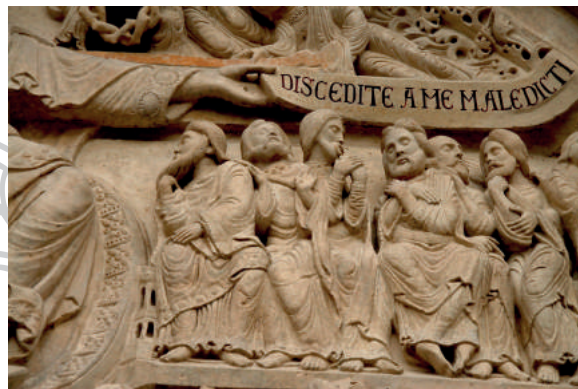


Fig. 72 : Saint-Denis, église abbatiale, façade occidentale, portail central, tympan, apôtres assis à la gauche du Christ, détail.

Saint-Denis. Celles-ci se trouvent non pas au-dessus des statues-colonnes, mais au-dessus des niches dans lesquelles se tiennent les Vierges folles et les Vierges sages aux piédroits du portail central (Fig. 71). Leur structure est étonnamment analogue aux dais de type 2 de Chartres<sup>62</sup>. La plupart des dais des piédroits dionysiens ont échappé à toute restauration et transmettent donc bien leur aspect original<sup>63</sup>. On y retrouve l'arcature proéminente surmontée d'un groupement tripartite d'édifices. La ressemblance des dais chartrains de type 2 avec les microarchitectures des piédroits du portail central de l'église abbatiale de Saint-Denis tend à indiquer que c'est ce sculpteur qui travailla parallèlement au maître d'Étampes à la réalisation des quatorze dais des portails latéraux de Chartres. Parmi eux, trois ont disparu, sept sont de type 1 et quatre de type 2. À moins d'admettre que les trois disparus présentaient tous des dais de type 2, il semble que le maître d'Étampes a réalisé une majorité des dais qui furent répartis de manière aléatoire au-dessus des statues-colonnes lors du montage des portails. En effet, hormis celui de l'extrême droite, chaque ébrasement présente les deux types de dais, sans aucune logique d'agencement. Et, fait surprenant, les statues-colonnes de l'ébrasement de l'extrême droite, réalisées par le maître de Saint-Denis, présentent trois dais attribuables au maître d'Étampes. Résumons les points principaux :

1. Sur la base des gravures d'Antoine Benoist et des parties originales conservées *in situ* et dans des musées français et américains, on peut supposer qu'un sculpteur vint de Saint-Denis à Chartres et œuvra aux figures des statues-colonnes de l'ébrasement de l'extrême droite et de la majorité piédroits des trois portails.
2. Étant donné que l'on trouve la structure des microarchitectures chartraines de type 2 à Saint-Denis, on peut supposer que ce sculpteur réalisa les quatre dais conservés de type 2 à Chartres, se partageant ainsi cette tâche avec le maître venu d'Étampes.
3. Les quatorze dais furent montés sur les statues-colonnes de manière aléatoire, probablement en raison de leur capacité à faire la jonction entre la colonne et le chapiteau. En tous les cas, le sculpteur de la figure n'est pas celui du dais qui la surmonte, à

l'exception de deux statues-colonnes exécutées par le maître d'Étampes (portail de gauche, nos 12, 13).

En nous fiant aux éléments qui nous sont parvenus, il ne semble pas que des dais surmontaient les statues-colonnes de Saint-Denis. Du moins, aucun fragment ne fut retrouvé, comme c'est le cas pour la cathédrale de Laon<sup>64</sup> et aucun n'est présent sur les dessins d'Antoine Benoist alors que les petits marmousets démoniaques sur lesquels reposent les figures sont parfois esquissés. En revanche, les microarchitectures furent développées en bas-relief sur les piédroits du portail central. En arrivant à Chartres, le sculpteur se voit probablement confier la réalisation de dais architecturés en raison de ses compétences en microarchitecture sculptée. Il épaula à cet effet le sculpteur venu d'Étampes, déjà rompu à cette activité.

### **Le maître de Bourges**

La postérité de la structure des dais de type 2 est faible, puisque nous ne la retrouvons qu'à la cathédrale de Bourges, au début des années 1160 ou peu avant, sur les six statues-colonnes du portail sud du transept et les deux du portail nord (Fig. 73 et 74)<sup>65</sup>. Depuis Wilhelm Vöge, les liens stylistiques et iconographiques qui lient Bourges à Chartres sont bien connus mais ils ne furent jamais précisés au-delà d'une influence générale<sup>66</sup>. Robert Branner a montré, à partir de l'analyse des pierres de fondation, que le portail sud fut déplacé et remonté peu avant 1232 lors du chantier de la cathédrale gothique. Il présumait un projet initial comportant trois portails conçus d'après ceux de la cathédrale de Chartres<sup>67</sup>. Ceux-là n'auraient pas été achevés et seraient restés en attente jusqu'à leur mise en œuvre aux portails des transepts. Le décor partiel des trois portails aurait ainsi été remanié de manière quelque peu aléatoire, du point de vue iconographique, en deux portails. L'hypothèse fut battue en brèche par Ann New-Smith, qui, en montrant la cohérence iconographique de ces deux portails, estimait qu'ils étaient dès l'origine situés aux flancs nord et sud de l'édifice roman et furent déplacés de quelques mètres avant 1232<sup>68</sup>. Le tympan du portail du bras sud du transept reprend la composition du Christ en



Fig. 73: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, vue d'ensemble.



Fig. 74: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras nord du transept.

majesté du portail royal de Chartres tandis que celui du bras nord reprend l'iconographie mariale du portail de droite de Chartres avec une Vierge à l'Enfant sous un baldaquin fortement apparentée. Les auteurs ont mis l'accent sur la reprise formelle et l'influence stylistique du portail royal tout en relevant le rattachement aux œuvres bourguignonnes antérieures. S'il fut à un moment supposé que les portails du transept de Bourges précédaient Chartres<sup>69</sup>, il est désormais admis qu'ils succèdent cet édifice de quelques années. En revanche, les portails de Bourges furent placés dans la postérité

directe de Chartres sans que l'hypothèse du déplacement d'un sculpteur n'ait été émise, en raison de la moindre qualité esthétique de l'ensemble, en particulier du Christ entouré du tétramorphe au tympan.

Depuis l'étude monographique d'Ann New-Smith, il est établi que le décor sculpté des portails fut réalisé entre 1150 et 1160 et qu'il fut assemblé quelques années après. Si New-Smith s'est attelée à une étude stylistique approfondie et proposa de distinguer l'activité de quatre sculpteurs, ses conclusions ne furent à notre connaissance pas discutées et la concordance chronologique entre les deux portails ne fut pas questionnée. Selon nous, le décor du portail sud fut réalisé dès l'achèvement des travaux à Chartres, vers 1150. Puis, la majeure partie du décor du transept nord fut exécutée par un autre sculpteur près de deux décennies plus tard, vers 1170. Branner, en se basant sur l'observation matérielle des deux portails, relevait que le projet primitif des trois portails de la façade occidentale ne fut jamais achevé et que ce qui fut réalisé, le fut avec une extrême lenteur<sup>70</sup>. New-Smith quant à elle distinguait deux phases en relevant qu'au nord, l'Annonce aux bergers du tympan était plus tardive et était due à un sculpteur arrivé sur le chantier du portail nord de Bourges après le début des travaux, mais avant la résolution des problèmes consécutifs au changement de plan<sup>71</sup>. Ce sculpteur, dénommé «Female Master», aurait réalisé la Vierge à l'Enfant ainsi que la statue de l'ébrasement de droite. Notre analyse stylistique, dont les résultats sont développés ci-dessous, nous amène à conclure au travail de trois sculpteurs, dont l'un avait au préalable œuvré au décor chartrain, probablement en tant qu'apprenti (en rouge sur la Fig. 75). Un deuxième lui aurait succédé (en vert sur la Fig. 75) tandis qu'un troisième serait arrivé à Bourges pour reprendre les travaux après une interruption du chantier de plusieurs années (en jaune sur la Fig. 75). Deux étapes de réalisation doivent être clairement distinguées, séparées d'au moins une dizaine d'années, voire plus probablement de vingt ans. Un changement de plan avait déjà été clairement mis en évidence par New-Smith; il semble qu'il soit effectivement lié à une longue interruption du chantier durant quelques années. L'analyse stylistique du décor figuré et ornemental révèle en effet

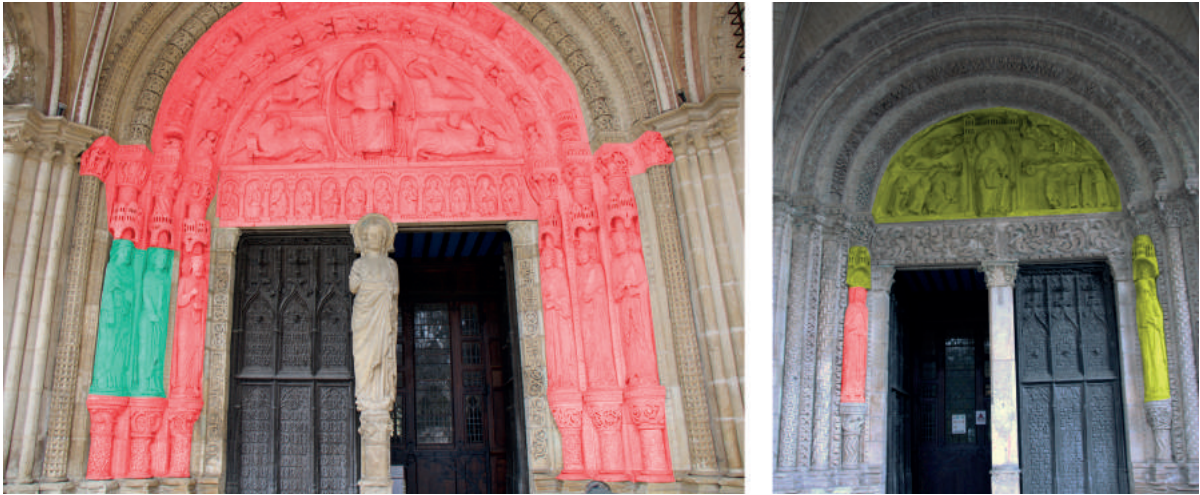


Fig. 75 : Bourges, cathédrale Saint-Etienne, répartition des ateliers de sculpteurs aux portails des bras sud et nord du transept. En rouge, le premier atelier, venu de Chartres ; en vert, un deuxième atelier ; en jaune, un troisième atelier reprenant les travaux une vingtaine d'années plus tard.



Fig. 76 : Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept.

une interruption suivie d'un remaniement du projet. Selon nous, l'une des deux statues du portail nord (celle de l'ébrasement de gauche) fut prévue pour intégrer dans la phase initiale le portail sud, lequel prévoyait huit statues d'ébrasement. Finalement, sept furent réalisées lors de la première étape. Lors du montage des portails, six statues-colonnes représentant des figures masculines furent intégrées au sud, la septième (une figure féminine) fut placée au nord. Un autre sculpteur fut chargé de la réalisation de la statue-colonne féminine de l'ébrasement de droite ainsi que d'un bloc sculpté comprenant des scènes de la Visitation, de l'Annonciation et de l'Adoration des mages qui faisait office de linteau. Lors du montage du portail, il fut découpé pour être intégré au

tympan<sup>72</sup>. L'analyse récente des prélèvements des pigments de polychromie et l'interprétation des stratigraphies a montré qu'un long laps de temps s'est déroulé entre la taille de la pierre et le montage suivi de la pose d'un blanc de plomb et de la polychromie<sup>73</sup>.

Le tympan, le linteau et les archivoltes du portail sud suivent l'iconographie chartreuse d'un portail royal (Fig. 76). Le Christ-juge dans une mandorle, entouré du tétramorphe, trône au-dessus des douze apôtres placés sous des arcatures architecturées et est entouré d'anges et de prophètes dans les voussures. Aux ébrasements se trouvent six statues-colonnes représentant des personnages masculins revêtus d'une tunique et d'un manteau attaché sur l'épaule gauche, nimbés et, pour la plupart,



couronnés. Robert Branner supposait que le projet initial comportait huit statues-colonnes, selon le nombre des retombées des voussures<sup>74</sup>. Un examen attentif montre qu'outre ces six-statues colonnes, celle de l'ébrasement gauche du portail nord (Fig. 77) fut sculptée lors de la première phase des travaux et était certainement destinée au portail royal, avec une huitième statue-colonne qui ne fut finalement pas sculptée lors de cette phase. New-Smith avait aussi repéré que cette sculpture, montée au nord, était à rattacher aux sculptures du portail sud. Selon la chercheuse, le décor de ce portail fut réparti entre trois sculpteurs. Le premier, le maître principal, réalisa le tympan, le linteau, les statues-colonnes de l'ébrasement de droite, les chapiteaux figurés et la deuxième voussure tandis qu'un autre sculpteur, imitateur du premier, réalisa la première voussure, la première statue-colonne de l'ébrasement de gauche ainsi que celle située sur le portail nord du transept. Dans les grandes lignes, nos résultats concordent pour ce portail avec ceux de New-Smith à la nuance près que nous attribuons à un seul et même atelier (constitué peut-être de deux personnalités) l'ensemble de ces sculptures (Fig. 75). Les disparités qualitatives relevées par New-Smith tiennent davantage d'un changement d'échelle, entre les figures grandeur nature et celles de plus petite dimension des voussures et probablement de l'intervention d'un élève du maître de l'atelier. Un détail est susceptible de confirmer l'activité d'un seul atelier. Alors que New-Smith attribuait la statue-colonne de l'ébrasement du gauche du portail nord à un sculpteur



Fig. 77: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras nord du transept, statue-colonne de gauche.



Fig. 78: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, deuxième voussure, 1<sup>er</sup> claveau à gauche, détail.

distinct de celui qui réalisa les trois statues-colonnes de l'ébrasement de droite du portail sud, l'examen des socles sur lequel reposent les pieds de ces figures permet d'attribuer la statue du nord à la même main qui réalisa celles du sud (Fig. 77 et 84). En effet, celle-là se tient sur un socle en forme de monticule feuillagé strictement identique à celui de la statue-colonne médiane de l'ébrasement de droite du portail sud. L'examen des socles de l'ensemble des statues-colonnes offre des résultats qui non seulement corroborent l'analyse stylistique des statues mais permettent en outre de l'affiner. Les quatre statues-colonnes au sud (en rouge sur Fig. 75) ainsi que la statue-colonne de gauche au nord reposent toutes sur des monticules dont la forme inclinée offre une solution adéquate pour la pose de leurs pieds. Les socles des deux statues-colonnes extérieures de l'ébrasement de gauche diffèrent: ils sont plats et leurs moulures forment deux plateaux superposés tandis que l'implantation fortement verticalisée des pieds manque de cohérence. Un second atelier est intervenu ici, composé d'«archaic masters» selon la dénomination de New-Smith<sup>75</sup>.

Un premier atelier chargé de réaliser un portail selon l'iconographie chartraine fut donc actif à Bourges. L'aspect général des figures est massif, manquant d'élégance, en particulier au tympan où les figures présentent un style monotone formé de lignes concentriques, verticales ou rectilignes parallèles. Néanmoins, certains détails, tels le bras et la jambe du vivant de Matthieu sont plus vifs, travaillés avec un certain dynamisme par des



Fig. 79: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, tympan et voussures, détail.



Fig. 80: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, première voussure, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> claveaux, détail.

lignes qui se rejoignent et un drapé parfois souple. Cette alternance entre extrême rigidité et tendance à l'assouplissement se manifeste dans les figures des claveaux des voussures. On note en outre des doigts qui sont parfois exagérément longs et fins. Le sculpteur fait preuve d'évidentes maladresses dans certains rendus de perspective, en particulier dans le



Fig. 81: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, chapiteau historié de la 4<sup>e</sup> colonne, Adam et Ève expulsés du Paradis par l'ange.

positionnement des mains des personnages assis. Le bras gauche de la Vierge de la deuxième voussure de gauche est bien trop long et démontre les difficultés rencontrées par l'artiste pour obtenir une représentation convaincante de cette figure (Fig. 78). Certains anges, surtout ceux situés à proximité du sommet de la voussure, sont constitués de simples lignes droites mises côte-à-côte (Fig. 79) alors que d'autres accusent davantage de mouvement et de souplesse dans certaines zones (Fig. 80). On remarque en outre une volonté de désigner les plis du tissu sur les épaules par de larges bandes légèrement courbes formant un motif ressemblant à une carapace de langouste. Un autre signe caractéristique du sculpteur est sa propension à modeler des visages épais plutôt carrés. Certaines figures de prophètes barbus se distinguent toutefois par leur forme plus allongée aux détails physiologiques plus travaillés. Si les apôtres du linteau présentent davantage de variété, aux visages et aux vêtements plus élaborés, plusieurs traits portent toutefois la trace de la main du sculpteur du tympan et des voussures. Un apôtre (le premier à gauche) présente un doigt exagérément long qui rappelle ceux des personnages des voussures. On retrouve certaines maladresses de perspective, en particulier sur les deux apôtres aux jambes croisées, qui s'éloignent des capacités techniques des sculpteurs principaux de la cathédrale de Chartres. Les plis en carapace de langouste sont similaires de même que le tracé des plis. Ce style se retrouve encore sur les six chapiteaux historiés. Les figures, de dimensions considérablement plus réduites que les précédentes, sont longilignes et rappellent



Fig. 82: Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail de gauche, ébrasement de droite, n° 14, détail.



Fig. 83: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, ébrasement de droite, troisième statue-colonne, détail.

l'élongation des mains susmentionnées. L'examen des détails des drapés et des visages confirme l'activité d'un même sculpteur (Fig. 81). Enfin, viennent les statues-colonnes. Malgré leur dimension monumentale et leur caractère plus travaillé, elles doivent également être attribuées au sculpteur du tympan, des voussures et des chapiteaux. Plus élaborées, étant donné leur visibilité immédiate, elles présentent néanmoins des visages carrés, des agencements de plis des vêtements similaires avec une récurrence de plis incurvés vers le bas sur les épaules et les bras que l'on retrouve également dans les sculptures des parties supérieures. La première statue-colonne de l'ébrasement de droite présente des plis travaillés de la même manière que le symbole de Matthieu au tympan et que les anges des archivoltes. Les statues de l'ébrasement de gauche sont plus difficiles à analyser. Si la première statue-colonne est la figure la plus réussie du portail et doit être attribuée au même atelier, il n'en va pas de même des deux statues-colonnes extérieures, attribuée avec raison par New-Smith à un autre atelier.

L'observation de ces statues-colonnes met en exergue la ressemblance de leurs visages avec certains rois et les reines de la cathédrale de Chartres et la proximité stylistique qui unit ces deux ensembles. Les traits physiologiques des sculptures de Bourges dérivent des visages des ébrasements du portail central ainsi que de l'ébrasement droit du portail de gauche et de l'ébrasement gauche du portail de droite de Chartres. Par exemple, le personnage aux jambes croisées du portail de gauche porte non seulement une coiffe striée mais il présente de plus des contours de la moustache et des cheveux ainsi que des pommettes hautes similaires à ceux du personnage vétérotestamentaire représenté sur la troisième colonne de l'ébrasement de droite du portail sud de Bourges (Fig. 82 et 83). Le lien stylistique se révèle avec force dans l'agencement des vêtements et procède d'un rapport plus direct que la simple influence générale mentionnée par la recherche antérieure. On remarque particulièrement les étroits parallèles qui peuvent s'établir avec le maître bourguignon de la cathédrale de Chartres. En effet, le signe caractéristique de ce maître, le motif en «U» sur le vêtement au niveau de l'avant-bras mentionné plus haut, se présente sur trois des six



Fig. 84: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras sud du transept, ébrasement de droite, deuxième statue-colonne.



Fig. 85: Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, deuxième statue-colonne, n° 7.

statues-colonnes: la deuxième et la troisième de l'ébrasement de droite ainsi que la première de l'ébrasement de gauche. Les statues de Bourges présentent également l'alternance de plis en «U» sur l'une des jambes avec la retombée droite du vêtement sur l'autre jambe (Fig. 84 et 85). Le procédé stylistique est similaire, bien que la moindre qualité esthétique et technique de la sculpture de Bourges interdise d'attribuer au même sculpteur ces deux ensembles. En revanche, il est possible d'émettre l'hypothèse d'un élève du maître principal qui se serait formé à ses côtés sur le chantier chartrain. Notons encore que les socles formés d'un monticule constituent un support équivalent à ceux du maître bourguignon de Chartres. André Lapeyre percevait

les affinités du décor de Bourges avec l'art de Bourgogne<sup>76</sup>. Ces affinités proviendraient d'un contact direct avec le maître principal de Chartres, de formation bourguignonne.

Quelle raison nous pousse à supposer la formation du sculpteur de Bourges à Chartres? Peut-on déceler sa main sur les portails de la façade occidentale du célèbre monument? Oui, le maître de Bourges y a peut-être sculpté des éléments figuratifs. En premier lieu, une statue-colonne pourrait lui revenir. Il s'agit de la première de l'ébrasement de gauche du portail de gauche (n° 11, Fig. 59). Elle fut attribuée par Wilhelm Vöge puis par Whitney Snow Stoddard au maître d'Étampes. Or, de toute évidence, cette attribution est erronée. Rien dans cette figure ne rappelle



Fig. 86: Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de gauche, ébrasement de gauche, chapiteau au-dessus de la deuxième statue-colonne, n° 19, Baiser de Judas et Arrestation du Christ.

les caractéristiques du maître étampois : ni la manière de tracer les plis des vêtements ni, surtout, le positionnement si caractéristique des pieds sur un socle ondulé. La tête ne peut être prise en considération pour l'analyse, puisqu'elle fut sculptée vraisemblablement vers 1400 greffée à une date indéterminée avant 1696<sup>77</sup>. Les plis rectilignes, peu variés, et les plis du bras curvilignes, tournés vers le bas et superposés en larges bandes comme une carapace de langouste sont extrêmement proches de ceux que l'on trouve à Bourges. Ainsi attribuons-nous à la même main cette statue-colonne et le décor du portail sud de Bourges. Mais à Chartres, ce sculpteur a également taillé deux chapiteaux narratifs, précisément ceux que Whitney Snow Stoddard attribua à un sculpteur itinérant (en rouge sur Fig. 44). L'un se trouve au-dessus de la statue-colonne en question et représente le Massacre des Innocents. L'autre se situe à droite de la

Cène, au-dessus de la statue-colonne numéro 19 sur l'ébrasement de gauche du portail de gauche et met en scène le Baiser de Judas et l'Arrestation du Christ (Fig. 86). Ces deux chapiteaux présentent des personnages filiformes aux genoux très marqués, des gestuelles et des plis en forme de carapace articulée similaires aux figures des chapiteaux de Bourges. Nous supposons qu'un même sculpteur, élève du maître bourguignon, s'est formé à Chartres avant de réaliser une statue-colonne et deux chapiteaux. Une fois le chantier achevé, il obtint la responsabilité d'un portail de la cathédrale de Bourges qu'il mit en œuvre en grande partie, mais qu'il ne finalisa pas pour une raison inconnue. La présence à Bourges d'un sculpteur formé sur le chantier chartrain explique la présence de dais dont la structure est si proche de ceux du type 2 de la cathédrale de Chartres<sup>78</sup>. Rappelons que nous ne retrouvons nulle part ailleurs ce type de dais. Une grande arcature, unique à Chartres mais complétée de deux arcatures partielles latérales à Bourges, encadre de part et d'autre le fût de la colonne et la tête de la statue. Cette arcature constitue le soubassement d'un complexe architectural formé de plusieurs édifices arcaturés en rotonde ou présentant une façade avec un large fronton. À Chartres, chaque complexe était articulé en trois parties tandis que les dais de Bourges présentent un développement des microarchitectures avec toutefois une moindre variété. La structure est en effet majoritairement rythmée de la même manière par une alternance de rotondes et de façades à frontons et arcatures.

Si les dais du portail sud de Bourges furent conservés intacts lors du remontage de la façade dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, leur disposition a en revanche été modifiée. En effet, chaque colonne est constituée d'une base sur laquelle la statue prend appui, les pieds posés sur un monticule dont la source remonte à Chartres. Le fût qui prend l'aspect d'un personnage se termine en motifs ornementaux dans sa partie supérieure. Puis une pièce séparée constitue le dais fixé par un joint de mortier au fût ornementé de la colonne ainsi qu'au fût se trouvant en dessous de chaque chapiteau. Ainsi, chaque dais interrompt le fût de la colonne ornée de motifs variés (voir par exemple Fig. 69 et 84). Or, à deux exceptions près, les motifs ornementaux du fût de dessous

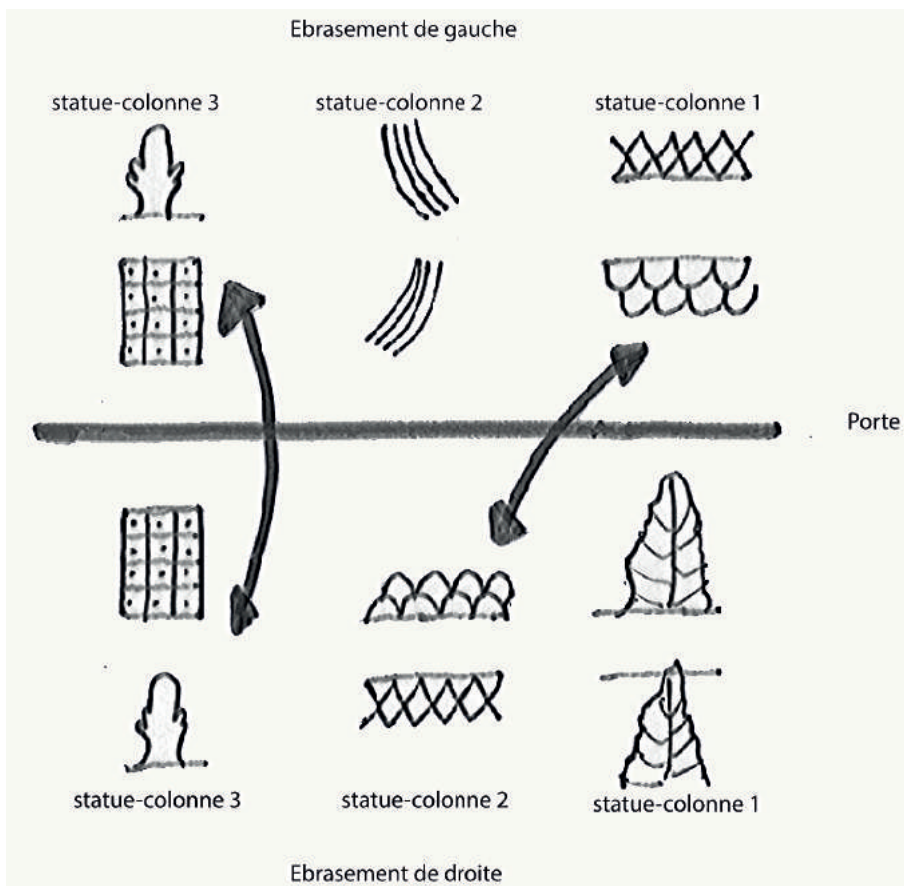


Fig. 87 : Schéma de la disposition des fûts selon leur ciselage ornamental. En haut : ébrasement de gauche ; en bas, ébrasement de droite. Deux paires de statues-colonnes devraient être interverties pour retrouver leur chapiteau d'origine.

ne correspondent pas à ceux du fût d'au-dessus du dais. Hormis pour la figure centrale de l'ébrasement de gauche et pour la première statue de l'ébrasement de droite, les dais n'ont pas été fixés au-dessus de la statue qu'ils surplombaient à l'origine. Il résulte de ce constat qu'en l'état actuel, les statues-colonnes ne se trouvent pas sous le chapiteau qui était le leur à l'origine (Fig. 87).

Une seule figure, Moïse portant les tables de la loi, peut être identifiée. En remettant les bonnes statues-colonnes sous les chapiteaux correspondants selon les motifs ornementaux des fûts, Moïse se placerait sous la représentation du péché d'Adam et d'Ève<sup>79</sup>. Nous n'établissons pas de lien direct entre les personnages et les scènes sculptées des chapiteaux, mais une recherche minutieuse menée à travers les textes contemporains pourrait probablement aboutir à des résultats concluants. Un texte établit-il un rapport entre Moïse et la Chute? Il serait intéressant de mener cette enquête que nous n'avons pas

entamée. La figure de David se tenait-elle en bonne logique sous le chapiteau du joueur de harpe? Celui-ci figure à côté d'un être hybride à corps de coq, queue de griffon et buste humain qui pourrait faire allusion à la luxure et évoquer les amours coupables du roi. Sur l'ébrasement de droite, en positionnant les statues-colonnes sous le fût correspondant, on ne peut qu'établir des hypothèses. La première statue-colonne représente un homme portant une courte barbe et une moustache et des cheveux bouclés. Au-dessus de lui, sur le chapiteau, sont représentés deux hommes autour d'une grappe de raisin qui peuvent être identifiés au retour des envoyés au pays de Canaan par Moïse. À côté se trouve le sacrifice d'Isaac. Ces deux scènes sont typologiquement associées à la Crucifixion<sup>80</sup>. L'homme représenté pourrait être le prêtre Melchisédech, prêtre de l'Ancien Testament associé à Abraham, préfigure de l'eucharistie puisqu'il bénit le pain et le vin, espèces représentées sous la forme du sacrifice d'Isaac et de la vigne. Au centre



Fig. 88: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras nord du transept, statue-colonne de droite.

devait à l'origine se trouver le roi actuellement positionné sur la première colonne de l'ébrasement opposé. Il pourrait s'agir de Salomon. Il est surmonté d'un chapiteau représentant deux griffons dévorant un homme. Le premier des deux monstres est un quadrupède ailé à tête de rapace et aux oreilles de cheval, accompagné d'un lièvre. Le monstre possède un corps de basilic à longue queue enroulée et une gueule aux dents bien saillantes. En l'état de nos connaissances et de nos recherches, il nous semble difficile d'affirmer que ce chapiteau ait un lien quelconque avec la figure de Salomon. Mentionnons néanmoins qu'à la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg vers 1280 (gâble du portail central), le premier degré du trône de Salomon est orné de deux griffons, l'un serpentin et l'autre quadrupède aux caractéristiques similaires aux griffons de Bourges. Il nous paraît davantage hasardeux de tenter une identification de la statue à ses côtés, surmontée de la représentation de Samson contre le lion. Malgré les difficultés de rattacher les chapiteaux aux personnages sculptés des colonnes, nous avons l'intuition qu'un lien nous échappant les unit.



Fig. 89: Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail du bras nord du transept, tympan.



Fig. 90 : Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de droite, linteau (détail), moulage en plâtre, Paris, musée des Monuments français.

Au portail du bras nord du transept (Fig. 74), au-dessus des deux statues-colonnes situées de part et d'autre de la porte, se trouvent des dais dont la structure et la forme renvoient au type 2 du dais chartrain, repris de manière plus fidèle qu'ils ne le furent au portail du bras sud. Composés d'une seule arcature assortie de perles sculptées et épousant le fût de la colonne, le complexe architecturé est articulé en trois édifices dont le central est de plan circulaire. Sous l'arcature sculptée en bas-relief sur le fût se trouve une magnifique feuille de grande dimension traitée de manière différente d'un dais à l'autre. Ces deux dais furent taillés dans un bloc de pierre tout à fait autonome et joints à la statue-colonne<sup>81</sup>. Ils résultent visiblement de la même main ; mais il n'en va en revanche pas de même pour les statues<sup>82</sup>. La statue de gauche revient au maître principal du portail sud (Fig. 77). Celle de droite (Fig. 88) fut vraisemblablement réalisée par un autre maître, également responsable du tympan. Sur celui-ci, une Vierge à l'Enfant (Fig. 89) trône sous un baldaquin architecturé similaire à ceux de Paris et du Mans<sup>83</sup>, mais qui devait certainement dériver directement de celui de Chartres, disparu mais visible sur un dessin de 1696<sup>84</sup>. De part et d'autre figurent deux anges et un bas-relief avec l'Annonce aux Bergers, l'Adoration des Mages, l'Annonciation suivie de la Visitation. Le linteau ne comporte pas de scène narrative mais une magnifique frise en spirale végétale marquée de trous au trépan.



Fig. 91 : Laon, statue-colonne provenant de la cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, Laon, musée municipal.

Sur chaque ébrasement, quatre colonnes aux décors ornementaux soutiennent l'archivolte constituée de quatre voussures également pourvues de décors feuillagés et géométriques. Seules les deux premières colonnes sont complètes respectivement d'une figure féminine monumentale. Le style du décor de ce portail se démarque du style chartrain et de sa postérité. Il est caractérisé par une alternance de lignes droites et de lignes sinueuses. Les plis sont marqués par une technique de taille moins creusée et de grands aplats lisses. Les

anatomies apparaissent sous les étoffes, le modelé de certaines jambes (le premier roi mage ou la Vierge de l'Annonciation) est dévoilé, ce qui suppose une habileté technique que ne possédaient pas encore les sculpteurs chartrains. Ce style assoupli et gracieux anticipe la sculpture des années 1170-1180 et nous pensons qu'il faut la considérer comme un précédent direct de la sculpture de la façade occidentale de la cathédrale de Laon. La sculpture laonnoise a bénéficié d'une analyse menée par Iliana Kasarska et dont les résultats sont complétés d'une immense campagne de photographie<sup>85</sup>. Deux phases chronologiques doivent être distinguées aux portails de la façade de Laon, puisqu'en effet, le tympan du Jugement dernier, au portail de droite, fut probablement sculpté vers 1150 avant d'être réemployé au moment du montage de la façade occidentale vers 1190. Outre ce tympan, le décor des trois portails occidentaux, fortement détruit et restauré au XIX<sup>e</sup> siècle, fut réalisé dans les années 1180 et 1190. Et c'est avec cette sculpture plus récente qu'il convient de comparer le tympan du portail nord de Bourges. Le groupe de la Visitation peut de manière convaincante être rapproché de certains élus du linteau du portail de droite de la façade laonnoise (Fig. 90). On repère un procédé stylistique extrêmement proche : les plis triangulaires emboîtés sur l'entre-jambe, la manière de tracer les plis par des lignes peu creusées, en particulier sur le haut du corps, et la prédilection pour de larges aplats lisses. Par ailleurs, le campement par des jambes légèrement fléchies des différents personnages du linteau de Laon évoque le groupe de la Visitation de Bourges. La statue-colonne d'un prophète (Fig. 91), provenant du portail central, doit être reliée à l'ange de l'Annonciation. La ceinture plissée en biais et surtout le pli sinueux sur les jambes constituent à Bourges une amorce du style de Laon. Relever le parallèle entre la sculpture tardive du portail nord de Bourges et les sculptures de Laon permet non pas d'admettre l'activité d'un même sculpteur sur les deux chantiers mais de montrer que stylistiquement un écart chronologique sépare indéniablement l'activité des deux ateliers principaux de Bourges. Ce chantier du portail du bras nord du transept serait un jalon entre Chartres et Laon.

Les portails du transept de la cathédrale de Bourges révèlent donc l'intervention d'un



Fig. 92: Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de droite, tympan, détail.

maître actif ponctuellement à Chartres, probablement formé dans l'équipe du maître bourguignon avant que lui soit confiée la réalisation d'une statue-colonne et de deux chapiteaux. Responsable ensuite du décor sculpté d'un portail au bras sud du transept de la cathédrale de Bourges vers 1150, il n'acheva pas son travail, pour une raison indéterminée. Le projet prévoyait alors un portail royal comportant huit statues aux ébrasements au sud et un autre portail au nord. Un second atelier fut appelé à poursuivre la réalisation des



Fig. 93 : Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de droite dit portail Sainte-Anne, tympan, vers 1150.

sculptures, ce qui fut concrétisé par l'achèvement de deux statues-colonnes placées sur l'ébrasement de gauche. Survient une interruption longue du chantier qui entrava l'achèvement total des deux portails. Le chantier redémarra probablement vers 1170 avec la venue d'un nouvel atelier qui exécuta une statue féminine intégrée avec sa paire, sculptée par le premier maître près de vingt ans auparavant, au portail nord. Ces deux figures sont alors peut-être perçues comme l'Église et la Synagogue<sup>86</sup>. Cet atelier, dont les rapports avec la sculpture de la façade occidentale de Laon sont très étroits, complète le décor du portail et le monte. Puis, lors de l'agrandissement de la cathédrale vers 1232, ces deux portails furent déplacés de quelques mètres et intégrés à la nouvelle structure de l'édifice.



Fig. 94 : Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail disparu, clé de voussure, le Christ entre deux anges, Paris, musée du Louvre, inv. RF 990.



Fig. 95 : Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail disparu, clé de voussure, l'Agneau dans une mandorle soutenue par deux anges, Paris, musée du Louvre, inv. RF 992.

### Le maître parisien

Pour trois des maîtres actifs à Chartres, il est possible de déterminer le ou les chantiers sur lesquels ils ont œuvré antérieurement (Bourgogne (Vézelay ?), Étampes et Saint-Denis). En revanche, il n'en va pas de même pour le quatrième sculpteur. Celui-ci aurait réalisé l'ensemble de la décoration supérieure du portail de gauche (le tympan, le linteau supérieur et l'archivolte composée de deux vossures), les trois vossures du portail central, la partie supérieure de la décoration du portail de droite à l'exception du double linteau (soit le tympan et les deux vossures de l'archivolte). Une chose paraît certaine : après le chantier de Chartres, le sculpteur se retrouva sur le chantier de la cathédrale Notre-Dame à Paris. Wilhelm Vöge puis Émile Mâle ont attiré l'attention sur le rapport si étroit entre la Vierge à



Fig. 96 : Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental, détail des voussures, années 1150.

l'Enfant de Chartres et celle du portail Sainte-Anne de Paris (Fig. 92 et 93) au point qu'ils considéraient comme hautement probable qu'il s'agisse d'une même main à l'œuvre dans les deux cas<sup>87</sup>. L'état de conservation n'est pas le même, la sculpture de Chartres étant bien plus dégradée qu'à Paris. Néanmoins, il s'agit dans les deux cas d'un même lias parisien apprécié pour sa malléabilité et utilisé pour un bon nombre de monuments sculptés en Ile-de-France et au-delà, dont Étampes et Saint-Loup-de-Naud<sup>88</sup>. La proximité s'observe dans les moindres détails : les plis des vêtements suivent les mêmes contours, parfois rigoureusement comme dans le tracé des ourlets. Il est en effet rare pour des œuvres de cette période d'être si proches. Parfois un artiste reprend juste un détail ou un motif de ses compositions antérieures pour l'adapter dans une nouvelle œuvre. Dans le cas qui nous occupe, le commanditaire parisien, l'évêque Maurice de Sully, a certainement explicitement demandé au sculpteur de refaire la même composition. Les deux voussours provenant du portail de Paris et



Fig. 97 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de droite, retombée gauche de la deuxième voussure, détail.

conservés au Louvre (Fig. 94 et 95) présentent à la fois une étroite parenté avec les voussures d'Angers et avec celles de Chartres, comme le relevait déjà Vöge en établissant une paternité commune<sup>89</sup>. Les visages ronds, poupins, à la face légèrement aplatie, les cheveux collés aux crânes et taillés en stries alignées se terminant par de fines bouclettes encerclant le contour du visage, les plis assouplis retombant de manière gracieuse sur les corps et les vêtements épousant les formes anatomiques constituent un ensemble homogène aux caractéristiques communes. Pour convaincre qu'une même main est à l'œuvre sur les trois chantiers, la confrontation de certains détails s'avère utile. Tout d'abord, l'ange de gauche soutenant la mandorle avec l'agneau de Dieu de Paris (Fig. 95) correspond à l'ange de la deuxième voussure tenant un *rotulus* immédiatement à droite de l'ange central d'Angers (Fig. 96). Si plusieurs voussours du portail angevin ont subi de lourdes restaurations, cela ne semble pas être le cas du voussour en question. L'ange à gauche du Christ sur le voussour central de



Fig. 98 : Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental, tympan, années 1150.

Paris (Fig. 94) présente un style similaire à la représentation d'Aristote sur la retombée gauche de la deuxième voussure du portail de droite de Chartres (Fig. 97). Le traitement des mèches des cheveux, la forme du visage et des yeux, l'agencement des plis des vêtements sont autant de points similaires qui attestent de la forte proximité stylistique. Comparer les trois figures en trône sur les tympan de ces trois édifices permet de supposer le travail d'une même personnalité artistique (Fig. 92, 93, 98). Le Christ en majesté d'Angers (dont la tête fut restaurée) est incroyablement proche des deux représentations de la Vierge à l'Enfant de Paris et de Chartres. Les zigzags de l'ourlet suivent les mêmes tracés que ceux du manteau de l'enfant et que la robe de la Vierge. Les plis d'Angers sont plus proches de Chartres que de Paris. Ils s'évasent en effet à Angers et à Chartres tandis qu'ils tendent à s'arrondir à Paris. Le trône de la Vierge de Chartres, bien que très endommagé, présente une structure similaire à celui du Christ à Angers, tandis que le trône de la Vierge de Paris est plus développé avec une architecture plus complexe. Des trois ensembles sculptés, celui de Paris présente une plus grande maturité artistique,

avec une tendance à la complexification et une technique plus assurée. Pour ces raisons, il faut considérer qu'un artiste, accompagné certainement de quelques aides, a travaillé aux tympan latéraux et aux archivolttes du portail occidental de Chartres avant de se rendre à Angers puis à Paris. L'hypothèse émise par Vöge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous semble correcte. Néanmoins, le problème de l'activité pré-chartraine du sculpteur demeure tout à fait mystérieuse.

La datation du portail d'Angers est mal assurée mais peut raisonnablement être située vers 1150. Le tympan du portail Sainte-Anne fut quant à lui réemployé lors du montage de la nouvelle cathédrale gothique vers 1200. Il provient de l'ancienne cathédrale de Paris dédiée à Saint-Étienne et sa datation demeure tout à fait incertaine, bien qu'elle s'insère dans une fourchette chronologique allant de 1145 à 1160, des portails de Chartres jusqu'au début de l'épiscopat de Maurice de Sully (1160-1196) initiateur de la reconstruction de la cathédrale de Paris<sup>90</sup>.



Fig. 99 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail de gauche, linteau.

### Le maître du linteau nord

Du décor des trois portails chartrains, reste à considérer le linteau du portail de gauche que Vöge attribuait au maître des archivoltes (Fig. 99), hypothèse non retenue par Stoddard qui isolait cet objet et identifiait un sixième sculpteur qui n'aurait réalisé que ce linteau à Chartres. Il est effectivement difficile de repérer sa main sur les autres parties du décor occidental. Son style est marqué par des plis répétitifs peu dynamiques qui ne suivent pas les comportements naturels des étoffes, contrairement au maître parisien des archivoltes. Les genoux sont systématiquement marqués par une zone de tension du vêtement d'aspect ovoïde ; parfois des zones de plis aux lignes brisées s'enchevêtrent, les contours sont anguleux et une forte tendance aux plis parallèles successifs ou imbriqués les uns dans les autres se déploie sur l'ensemble des apôtres. L'aspect métallique des personnages et des vêtements aux tracés incisifs brodés d'orfrois fait écho à l'orfèvrerie et c'est probablement vers ce médium qu'il faudrait se diriger pour cerner la culture visuelle ou la formation de ce sculpteur. Néanmoins, nos recherches se sont révélées infructueuses et nous ne sommes pas en mesure d'expliquer la présence de ce linteau au traitement original sur la façade de

Chartres. Il témoigne en tous les cas d'une gestion au fur et à mesure de l'avancée du chantier, dépendant des temps de présence des ateliers. Le maître d'œuvre ne pouvait planifier en amont l'organisation globale mais devait diriger le chantier en fonction des ressources humaines disponibles sur le moment.

Examiner les individus actifs sur le chantier de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres permet d'une part de penser la notion de centre et de périphérie sur la base de la théorisation proposée par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, d'autre part de révéler l'impact de la mobilité des ateliers et de la dynamique créée par la rencontre de personnalités au parcours et à la formation distincts. Bien entendu, il est important au préalable de fixer les chronologies relatives. Nous pensons avoir démontré qu'Étampes ne peut que précéder Chartres ; les édifices du Mans, de Sens, de Saint-Loup, de Bourges, d'Angers, de la Charité-sur-Loire ou encore de Paris lui succèdent. Grâce à Castelnuovo et Ginzburg, les rapports entre centre et périphérie ne sont plus établis sur le mode innovation – retard. Au contraire, la complexité de la dynamique des échanges fut soulignée. Alors, comment peuvent être définis un centre et une périphérie ? Le centre est certainement le



lieu de convergence d'un nombre important d'artistes tandis que le rôle de la périphérie est plus difficile à cerner et surtout variable selon où se place le curseur et la période donnée. Mais la présence simultanée d'artistes et de commandes importantes constitue sans nul doute un paramètre caractéristique du centre. En cela, Chartres peu avant le milieu du XII<sup>e</sup> siècle est incontestablement un lieu de production nécessitant l'intervention plus ou moins simultanée de plusieurs maîtres d'un même corps de métier en raison d'une commande importante nécessitant d'immenses moyens financiers et matériels. Étampes peut être un bon exemple de périphérie. Cette désignation n'est pourtant tributaire ni de l'importance du lieu, ni de son rôle en tant que créateur d'innovations importantes et pérennes. « La périphérie, ponctuellement, a pu être le lieu de l'élaboration de propositions alternatives » écrivait Castelnovo<sup>91</sup>. On pourrait ajouter « et innovantes » ; c'est le cas d'Étampes. Commande royale, l'édifice, et surtout le portail du flanc sud, est chargé de nouveautés iconographiques, structurelles et formelles, comme nous l'avons vu. Ne serait-ce qu'en tant que lieu très probable d'apparition des dais microarchitecturés au-dessus des statues-colonnes des ébrasements, le portail étampoïse est le berceau d'un élément qui deviendra intrinsèque

à la sculpture monumentale durant plusieurs siècles. De surcroît, la formidable frise narrative de Chartres qui court le long des trois portails et crée un lien continu et homogène entre eux, puise ses racines à Étampes et sera reprise à Corbeil. Et encore, Étampes pourrait être le noyau de l'art gothique exporté en Terre Sainte, à Nazareth, introduisant les statues-colonnes et les compositions narratives d'Île-de-France. Les ingrédients du premier gothique que sont les ébrasements composés de statues-colonnes, les chapiteaux narratifs continus et les frises microarchitecturées se diffusent rapidement loin à la ronde par le déplacement d'un atelier de sculpteurs particulièrement doués. Chartres, par l'ampleur de la commande, regroupe des sculpteurs venus de chantiers différents sur lesquels des innovations furent établies. Le chantier concentre celles-ci pour permettre ensuite leur diffusion conditionnant le développement ultérieur de la sculpture monumentale. Les édifices inclus dans le groupe chartrain sont majoritairement le fruit du déplacement des sculpteurs actifs sur le chantier qui au gré de leurs réalisations postérieures assimilent et répercutent des nouvelles formes et iconographies acquises grâce à l'émulation engendrée par un contact rapproché au sein d'un même chantier. Le sculpteur d'Étampes, premier appelé à Chartres, arrive

en procédant comme il en avait l'habitude en taillant les statues-colonnes et leur dais dans un bloc monolithique. Le contact avec d'autres maîtres, en particulier avec celui venu de Saint-Denis, entraîne une modification du travail par la décision de séparer la taille du dais et de joindre celui-ci au fût de la colonne par un mortier de liaison. Tous les dais seront ensuite réalisés de cette façon, distincts de la colonne. La mise en contact avec d'autres ateliers et le travail simultané permet une dynamique propice dans la mise en œuvre des statues-colonnes générant un impact décisif sur l'évolution ultérieure de la mise en œuvre des portails. Une véritable émulation est créée ; et c'est là le propre des centres artistiques. Un savoir-faire est acquis par le regroupement de la main d'œuvre. Le portail de Bourges répercute, comme d'autres, l'iconographie du portail royal, mais intègre en plus les dais microarchitecturés. Ce transfert fut le résultat direct de la présence sur un même lieu de ce sculpteur et du sculpteur de Saint-Denis qui créa une forme spécifique de microarchitectures avant de la développer pour les dais de Chartres sous l'impulsion du maître étampois. Au portail Sainte-Anne de la cathédrale de Paris, la Vierge du tympan et l'iconographie des parties hautes dérive directement de Chartres sous l'égide d'un maître qui reprend la composition qu'il a réalisée au portail de droite. Mais, il intègre de surcroît des motifs mis au point par d'autres ateliers à Chartres ; il s'en inspire en les adaptant. Le motif du soubassement de Chartres, en cartouches verticaux en forme d'oves étirés préalablement

initié à Étampes est transposé sur les bases des statues-colonnes, sur la couronne de David et sur la mangeoire de la Nativité<sup>92</sup>. La contribution du maître bourguignon, désigné de « maître principal » par Vöge ne se révèle, en termes d'innovations techniques, pas aussi importante que présumée. Néanmoins, c'est certainement celui dont les élèves furent les plus actifs dans la région, essaimant ainsi la formule du portail royal, avec le Christ en majesté entouré du tétramorphe au tympan et des rois et reines vétérotestamentaires aux ébrasements. Formé en Bourgogne, il est assurément entouré à Chartres de quelques apprentis qui, une fois devenus maîtres, furent chargés de la décoration sculptée des portails du Mans et de Saint-Loup-de-Naud. La répercussion du portail royal avec son agencement iconographique spécifique et ses statues-colonnes aux ébrasements s'observe, d'après les occurrences connues, sur un rayon de 200 kilomètres entre le sud-ouest et l'est : à Angers, Bourges, le Mans et Nesle-la-Reposte. Deux imitations bien plus lointaines font écho du portail royal : à Rochester en Angleterre puis à Sangüesa en Espagne. Le portail de cet édifice-ci constitue le dernier soubresaut de la fortune du portail royal, puisqu'il fut probablement édifié vers 1170. La tranche chronologique d'imitation du portail royal dans des édifices religieux se restreint pour l'essentiel à une génération et est massivement le fruit d'équipes formées sur le chantier même. La répercussion chartreuse s'est en effet essentiellement effectuée par des sculpteurs formés à Chartres et soumis à des collaborations multiples.

## NOTES

1. VÖGE 1894; MÂLE 1928.
2. Sur les méthodes d'analyses stylistiques et leurs limites, voir KURMANN 1996. Sur la nécessaire intervention du style dans l'approche de l'historien de l'art vis-à-vis de ses objets d'étude, voir ELSIG 2019.
3. Voir l'article intitulé « L'« onde de choc » des portails chartrains » dans *Naissance de la sculpture* 2019, p. 139.
4. La littérature sur la façade occidentale de Chartres, particulièrement abondante, est essentiellement focalisée sur des tentatives de résoudre la complexité du programme iconographique, sur la frise narrative des chapiteaux et sur la provenance du maître principal. Voir entre autres, HEIMANN 1968; CROZET 1971; MEULEN 1981; DRESSLER 1992; FASSLER 1993; ARMI 1994; KLINKENBERG 2008; ROHDE 2008; CHRISTE 2013, p. 249-260.
5. Voir le rappel dans *Naissance de la sculpture* 2018, p. 101-104 (Philippe Plagnieux). Les études de l'archéologie du bâti menées par MARTIN 2015 ont permis de déterminer la succession précise des travaux.
6. Les deux chantiers sont contemporains, néanmoins l'invention du portail à statues-colonnes s'est effectuée à Saint-Denis (voir le rappel dans *Naissance de la sculpture* 2018, p. 2). Le démarrage des travaux des portails à Chartres doit être situé immédiatement après le lancement des travaux du massif occidental dionysien consacré en 1140. C'est du moins ce que suggèrent les études récentes qui font remonter de quelques années la date de la façade longtemps comprise dans la fourchette chronologique 1145-1150.
7. ROHDE 2008.
8. Voir la reconstitution du portail effectuée par BAILLIEUL 2015, p. 217-224.
9. *Naissance de la sculpture* 2018.
10. L'opinion la plus radicale fut fournie par JAMES 2012.
11. VÖGE 1984, p. 135ss.
12. Depuis AUBERT 1941, p. 177-218.
13. STODDARD 1987.
14. VÖGE 1894 attribuait ce linteau au « maître des archivoltes »; STODDARD 1987 le lui désattribua à juste titre.
15. En effet, les études ultérieures ont montré la participation simultanée ou successive sur le chantier de plusieurs ateliers, sans qu'un maître sculpteur coordonne les travaux du début à la fin. Voir à ce propos JAMES 2013.
16. Depuis VÖGE 1894, les liens de ce maître avec l'art bourguignon n'ont cessé d'être relevés. En dernier lieu, ANGHEBEN 2017, p. 27-58.
17. Les rapports entre Vézelay et Chartres furent entre autres soulevés par STODDARD 1987, p. 52-53.
18. VÖGE 1897 réfute les liens avec Vézelay tandis que SAUERLÄNDER 1970 (1972) les mentionne.
19. OURSEL 1926; STODDARD 1952, p. 58-53.
20. *Naissance de la sculpture* 2018.
21. ARMI 1994. Après la comparaison effectuée pour la première fois par LASTEYRIE 1902, p. 27, LAPEYRE 1960 situait la Charité après Chartres, tandis que plus tard, SAUERLÄNDER 1970 (1972) et STRATFORD 2010 n'émettront pas d'opinion tranchée.
22. LAPEYRE 1960, p. 114-118.
23. La question du lien entre la Charité-sur-Loire et Chartres remonte à la publication de la comparaison entre les deux portails par LASTEYRIE 1902, p. 2). Voir la synthèse historiographique faite par ARMI 1994, p. 8, n. 7.
24. Sur la Charité-sur-Loire et une antériorité de Chartres, voir THÉREL 1984; *Histoire chronologique* 1991; HISQUIN, 2005; et en dernier lieu les articles d'Éliane Vergnolle et Philippe Plagnieux dans *Naissance de la sculpture* 2018.
25. LAURENTIN 1952-1953.
26. *Naissance de la sculpture* 2018.
27. ANGHEBEN 2017.
28. POLK 1985.
29. CROZET 1972.
30. SAUERLÄNDER 1972, p. 68.
31. Hypothèse déjà soutenue par VÖGE 1894.
32. MAINES 1979.
33. PRIEST (1923) 1969; PRESSOUYRE 1982.
34. PRESSOUYRE 1982.
35. VÖGE 1894, p. 211-221, avait relevé la paternité commune des statues chartraines, du portail étampois et du décor sculpté de la façade de l'église Sainte-Madeleine de Château-dun. Voir également BARATTE-BÉVILLARD 1972.
36. L'étude monographique de ce monument a été effectuée par BAILLIEUL 2012.
37. La présence de la Vierge a été supposée au centre du linteau; or, toutes les figures semblent nu-pieds, il ne peut s'agir donc que des apôtres.
38. SAUERLÄNDER 1972, p. 80. Pour un rappel historiographique, consulter ANGHEBEN 2017, note 6. On constate une significative division entre les chercheurs anglo-saxons et germaniques d'une part et les chercheurs francophones d'autre part. Étampes est situé avant Chartres par STODDARD 1952, p. 31, 177; SAUERLÄNDER 1972; WILLIAMSON 1995, p. 17; STAEBEL 2003 et KLINKENBERG 2008. Étampes est en revanche situé après Chartres par LAPEYRE 1960; CAILLÉ 2002; CLOART-PAWLAK 2010. BAILLIEUL 2012 et 2018 situe l'exécution du portail d'Étampes entre 1145 et 1150.
39. STAEBEL 2003, p. 135-150; KLINKENBERG 2008, p. 145-187.
40. Pour une critique de la méthodologie de KLINKENBERG 2008 et de celle de FASSLER 1993, voir WIRTH à paraître.
41. STAEBEL 2003.
42. CAILLÉ 2002.
43. BAILLIEUL 2012, p. 326; *ead.*, 'Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes', in *Naissance de la sculpture gothique*, p. 150-152.
44. FOLDA 1995, p. 414-441.
45. STAEBEL p. 229.
46. CLOART 2011, p. 90-96, à la suite de l'examen stylistique des dais, ne s'accorde pas du tout sur ce point. Selon elle, les dais nazaréens ne sont pas directement affiliés à ceux de Chartres et d'Étampes.
47. SAUERLÄNDER 1972, p. 79-80.
48. Si quelques études ponctuelles ont inclus l'analyse des dais dans des études monographiques (entre autres celle de SCHLICHT 2005, en particulier p. 31-50), une étude d'envergure fait défaut. Notre projet de recherche en cours depuis l'été 2018 se concentre sur ces éléments (projet MedFrames développé à l'université de Neuchâtel avec le soutien du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS)). Nous avons pris connaissance après la reddition de ce texte à l'éditeur d'une étude minutieuse (mais très difficile d'accès en dehors de France) entièrement consacrée aux dais au nord de la Loire, celle de CLOART-PAWLAK 2011 menée dans le cadre d'une thèse de doctorat. Dans les grandes lignes nos résultats respectifs concordent.
49. CLOART-PAWLAK 2010 parvint au résultat contraire.
50. ERLANDE-BRANDENBURG 1999, p. 189-217.
51. CLOART-PAWLAK 2010, p. 131-154. En revanche, dans sa thèse, CLOART-PAWLAK (2011, p. 87) revient sur sa position en concluant que l'examen des dais ne permet pas de trancher le débat sur l'antériorité de Chartres ou d'Étampes.

51. CLOART-PAWLAK 2011, p. 69-74 est parvenue au même résultat en regroupant les dais en deux types distincts.
52. CLOART-PAWLAK 2011 a relevé que le dais original de la statue-colonne 17 est déposé, sa réplique moderne *in situ* étant fidèle ; le dais de la statue 21 fut sculpté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le dai de la statue 22 fut restauré.
53. Voir LUNEAU 1964, p. 339.
54. Pour une lecture iconographique détaillée, se référer à BOSSCHE 2006.
55. JAMES 2012 ; MARTIN 2015. Par l'examen des chapiteaux des deux tours de la cathédrale, D'HOMMÉE-KCHOUK 2015 parvient également à démontrer un début des travaux de la façade occidentale du côté nord.
56. STAEBEL 2003.
57. CLOART-PAWLAK 2010. Nous avons montré à quel point la recherche de variété gouverne la production artistique de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, dans TERRIER ALIFERIS 2016(a) p. 74-75, 153.
58. MONTFAUCON 1729, planches 16-18.
59. Pour une étude de ces têtes, voir ERLANDE-BRANDENBURG 1992. Voir également le catalogue de l'exposition *Naissance de la sculpture gothique* 2018.
60. STODDARD 1952 et STODDARD 1987.
61. CROSBY et BLUM 1973 ; *Naissance de la sculpture gothique*, 2018, diagrammes de critique d'authenticité, annexes, p. 247. La récente critique d'authenticité a montré que les zones de retaille sont moindres qu'estimées jusqu'alors. Voir *Saint-Denis* 2015, p. 184.
62. Voir CLOART-PAWLAK 2011, p. 28-35.
63. Voir en particulier le diagramme de critique d'authenticité dans *Naissance de la sculpture gothique* 2018, p. 247 et *Saint-Denis* 2015, p. 184.
64. Sur la base des fragments retrouvés à Laon (KASARSKA 2008 (voir également l'ensemble du corpus sculpté photographié et regroupé sur le CD-ROM accompagnant l'ouvrage), il est possible d'établir que les portails latéraux et le portail central étaient ornés de statues-colonnes avec dais architecturés aux arcatures trilobées.
65. CLOART 2011 a effectué le même constat, p. 106-107 tout en détaillant minutieusement les disparités entre les dais des deux ensembles.
66. VÖGE 1894, p. 241-254 ; LAPEYRE 1960, p. 153-160 ; GAUCHERY, BRANNER 1953, p. 122-123 ; *Id.*, « Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges », *Bulletin monumental*, 115, 1957, p. 263-270 ; *Id.*, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris, Bourges, Tardy, 1962 ; SAUERLÄNDER 1970 (1972), p. 80-81 ; ROHDE 2008.
67. BRANNER 1957.
68. NEW-SMITH 1975. Suivie par la littérature postérieure, dont : RIBAULT 1995 ; RIBAULT 1996 ; BRUGGER, CHRISTE, 2000 et JOUBERT 2011, p. 201-208. Signalons que l'hypothèse d'un portail occidental avait déjà été émise au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et fut contestée par VÖGE 1894, p. 242.
69. GIESAU 1950.
70. BRANNER 1957.
71. NEW-SMITH 1975, p. 191.
72. NEW-SMITH 1975, p. 190.
73. GUINAMARD 2017.
74. BRANNER 1957.
75. NEW-SMITH 1975.
76. LAPEYRE 1960 p. 153-160.
77. PRESSOUYRE 1982.
78. NEW-SMITH 1995, p. 268 avait déjà repéré l'ascendance chartraine des dais de Bourges.
79. Pour la description des chapiteaux, voir BRUGGER, CHRISTE 2000.
80. Voir par exemple le texte *Pictor in carmine* 1951 ch. 101. Ce texte, composé vers 1200 est un témoignage unique à l'usage des artistes associant des scènes du Nouveau Testament à des épisodes de l'Ancien Testament.
81. Voir NEW-SMITH 1975, fig. 5.
82. NEW-SMITH attribue également ces deux statues à des personnalités différentes et rattache la statue de gauche à l'activité sculptée du portail sud.
83. NEW-SMITH 1975 p. 183.
84. Louis Boudan, dessin du portail royal de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, plume et encre de Chine, collection Gaignières, Paris, BnF, EST VA-404.
85. KASARSKA 2008.
86. VÖGE 1894, p. 246 estimait en effet que ces deux figures représentaient l'Église et la Synagogue, supposition qui fut rejetée par les chercheurs. Lors du projet initial ces figures ne furent certainement pas conçues comme l'Église et la Synagogue, mais elles purent le devenir lors du montage du portail.
87. VÖGE 1894, p. 138 ; MÂLE 1922, p. 284.
88. TIMBERT 2014 ; LEROUX, BLANC 2005 ; HARDY, BOOTH, BOULERICE 2008 ; BLANC, GÉLY 2000, p. 215-221.
89. VÖGE 1894. Voir également SAUERLÄNDER 1970 (1972), p. 80 et FILLION-BRAGUET 2018. Un ouvrage collectif sur la cathédrale d'Angers vient juste de paraître aux éditions Nuée Bleue, nous n'avons pu le consulter.
90. La bibliographie de la cathédrale de Paris est considérable, nous proposons au lecteur de se référer en premier lieu à *Notre-Dame de Paris* 2012 et à SANDRON, TALLON 2013. Sur le portail Saint-Anne, voir en particulier THIRION 2000 et BERNÉ 2018.
91. CASTELNUOVO, GINZBURG 1981, p. 59.
92. BERNÉ 2018.

# Chapitre 4

## Les carnets de modèles

### L'histoire d'une hypothèse

Lorsque deux œuvres géographiquement éloignées présentent de fortes similarités, la recherche en histoire de l'art médiéval bénéficie d'une explication possible : il y eut un intermédiaire graphique (un carnet de modèles ou un dessin) recopiant le prototype A pour permettre la réalisation à quelques centaines de kilomètres de distance d'une copie B. Malheureusement, si nous conservons quelques intermédiaires supposés (A'), aucune chaîne comportant tous les maillons n'est connue. La configuration A-A'-B (modèle – dessin du modèle – copie d'après le dessin) n'a pas d'attestation médiévale. Pourtant, supposer que des carnets de modèles furent des vecteurs de diffusion artistique est confortable et évite d'aborder d'autres hypothèses pour lesquelles nous n'avons pas davantage d'appuis solides.

Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, alors que Wilhelm Vöge avait déjà établi quelques années auparavant les liens étroits qui unissent stylistiquement et iconographiquement la sculpture des chantiers des xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles et avait affirmé dans une étude sur les enluminures de l'école de Reichenau autour de l'an mil qu'il y avait des manuels à l'usage des peintres, Julius von Schlosser développa l'idée de l'existence de carnets de modèles pour expliquer les similitudes entre certaines œuvres<sup>1</sup>. En effet, après avoir montré quelques exemples de prototypes-copies au xv<sup>e</sup> siècle, celui-ci concluait à l'existence de carnets de modèles dont quelques témoins nous sont parvenus. Il établit que le codex de Vercelli (Vercelli, archives capitulaires) a fonctionné comme un transmetteur de types iconographiques. De même, le carnet de Villard de Honnecourt (BnF ms. lat. 19093), les quatorze panneaux de buis conservés à Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. nos 5003, 5004) et les feuillets

provenant de l'abbaye cistercienne de Rein (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 507) lui permettaient d'étayer l'hypothèse des carnets de modèles comme vecteurs de transmission de formules iconographiques, de motifs spécifiques ou encore de style durant la période médiévale. La conviction de Julius von Schlosser du rôle essentiel des livres de modèles dans la transmission artistique entre les ix<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles devint classique et gouverna la recherche sur l'art médiéval. Quelques chercheurs contribuèrent à forger davantage cette notion la faisant passer d'une hypothèse à un fait avéré. Lorsque Robert Scheller publia son étude sur les carnets de modèles en 1963, il était le premier à recenser systématiquement ce qu'il reste du Moyen Âge de cahiers d'esquisses ou de ce qui peut être rapproché d'un livre de modèles dans un contexte scientifique déjà entièrement convaincu de leur existence et de leur utilisation. Son ouvrage se présentait sous la forme d'un catalogue comportant trente et un numéros (dont deux concernent des dessins égyptiens) précédé d'une analyse introductive. Il se basait sur les différentes typologies de dessins définies par Bernhard Degenhart en 1950<sup>2</sup>. La plupart du temps, les témoins conservés n'apparaissent plus que sous la forme de quelques feuillets ayant survécu par hasard au temps. Parfois, il s'agit simplement de dessins insérés sur des folios vierges à l'intérieur de recueils de textes. Mais, plus on se rapproche du xv<sup>e</sup> siècle, plus on trouve de véritables cahiers qui peuvent être attribués à un maître et à son atelier. La recherche sur l'art médiéval s'est emparée de l'étude de Robert Scheller et trouva en elle la confirmation de l'existence de ces carnets de modèles. C'est surtout dans le cadre des recherches menées dans les années 1960 et 1970 sur l'intégration de motifs iconographiques ou stylistiques byzantins en Occident que la démonstration

du rôle des dessins comme vecteurs de transmission s'est effectuée. Kurt Weitzmann, Otto Demus, Ernst Kitzinger, Hans Belting ou encore Hugo Buchthal ont en effet expliqué les fortes influences byzantines en Occident par des carnets de modèles<sup>3</sup>. Parmi les rares dessins médiévaux conservés, ils pouvaient s'appuyer sur l'un d'entre eux en particulier : le carnet de Wolfenbüttel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug.4<sup>o</sup>) qui serait le seul rescapé et témoignerait de l'existence de dessins comme vecteurs de diffusion de l'art byzantin. Les dessins conservés dans ce manuscrit réalisé dans les années 1230-1240 et provenant de Helmstedt en Saxe seraient des copies de peintures murales qu'un dessinateur saxon aurait vu quelque part dans l'empire byzantin, dans la péninsule balkanique ou à Venise<sup>4</sup>.

La parution d'un nouvel ouvrage de Robert Scheller en 1995 entérina définitivement la question et la circulation intense de livres de modèles ne fit plus l'ombre d'un doute. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages* se présente comme une mise à jour du volume paru en 1963 en actualisant le champ de recherche. Le catalogue fut complété de six nouvelles occurrences tandis que deux numéros (le corpus Pisanello) furent fusionnés en un seul et qu'un corpus de quatre carnets byzantins fut inclus. Fort de trente-quatre exemples médiévaux, cet ouvrage – remarquablement bien documenté et outil de travail indispensable – présente la somme des connaissances sur ce qui est considéré par l'auteur comme des livres de modèles.

D'un fait supposé – la circulation intensive de dessins médiévaux ayant permis la diffusion des formes, des motifs et des schémas de compositions – on arriva donc à un fait avéré, à tel point qu'il fallut également trouver un intermédiaire convenable pour expliquer les similarités entre des œuvres tridimensionnelles. Les sources textuelles attestent à partir du xv<sup>e</sup> siècle l'existence de patrons et de petits projets dessinés préalables à la réalisation d'un programme sculpté. En effet, si des patrons réalisés pour la conception de programmes muraux peints sont déjà mentionnés à Westminster en 1307 puis en 1353, si des dessins (*duobus designis*) ont été exécutés par le peintre Piero di Puccio en vue de la réalisation par les

orfèvres Meo et Ludovico d'une croix pour l'Opera del Duomo d'Orvieto en 1394<sup>5</sup>, ou encore si l'on sait que la châsse Sainte-Gertrude de Nivelles fit l'objet d'un dessin préalable inclus dans le contrat de commande passé en 1272 entre les chanoines et les deux orfèvres mandatés<sup>6</sup>, les premiers projets dessinés attestés pour la sculpture ne remontent qu'au xv<sup>e</sup> siècle. Sur les chantiers des cathédrales de Troyes, de Bourges et de Rodez, des peintres ont élaboré sur papier le programme de la décoration sculptée<sup>7</sup>. Dès la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, l'existence de patrons cette fois tridimensionnels pour des œuvres sculptées est confirmée. Michel Colombe reçoit paiement en 1474 « pour avoir taillé en pierre un petit patron en façon de tombe qu'il a fait du commandement du Roy » tandis que Fouquet est chargé de faire un autre patron peint sur parchemin pour le même tombeau du roi Louis XI à Notre-Dame de Cléry<sup>8</sup>. En 1511, on retrouve le même sculpteur chargé de l'exécution de patrons tridimensionnels à nouveau dans le cadre de la réalisation d'un tombeau funéraire. Michel Colombe s'engage en effet à réaliser en terre cuite « des patrons en petits volumes » sur la base des dessins de Jean Perréal lors de la commande du tombeau de Philibert de Savoie pour l'église de Brou<sup>9</sup>. En 1561, lors de la préparation du tombeau funéraire d'Henri II, les sculpteurs Fremin Rousset, Ponce Jacquiau et Jean Picart reçoivent des paiements pour la réalisation des modèles en terre, en plâtre ou en cire préalables à l'exécution des parties sculptées dans le marbre ou en fonte du tombeau<sup>10</sup>. Notons au passage que c'est dans ces comptes royaux que sont attestées les premières occurrences du substantif « modèle » en langue française qui dérive de *modello* en italien. Le transfert linguistique s'est certainement effectué à la faveur du déplacement de nombreuses personnalités artistiques italiennes qui suivirent Catherine de Médicis à la cour royale française à la suite de son mariage avec Henri II. Malgré ces premières mentions extrêmement tardives et liées à un contexte funéraire, Peter Kurmann a tenté de montrer que des modèles tridimensionnels ont existé antérieurement, en particulier dans la première moitié du xiii<sup>e</sup> siècle sur le chantier de la cathédrale de Reims<sup>11</sup>. Seule l'existence de modèles tridimensionnels expliquerait selon lui les fortes

similarités de motifs, de postures et de vêtements des sculptures rémoises avec celles des cathédrales de Paris et d'Amiens. La fragilité des matériaux employés – cire, plâtre, argile – n'aurait pas permis leur préservation mais leur existence peut être, selon Peter Kurmann, supposée par l'examen des œuvres et permettrait de comprendre les connections dans la sculpture des trois cathédrales mentionnées. L'hypothèse des modèles tridimensionnels ne fit pas l'unanimité et fut contestée<sup>12</sup>. Aucun indice fiable ne permet de présumer leur existence. Par ailleurs, l'exemple choisi est peu pertinent: le réseau Paris-Amiens-Reims s'avère inopérant pour appuyer l'hypothèse. Plus que la circulation de modèles, la circulation humaine est ici responsable du transfert. En effet, un même sculpteur a certainement effectué le portail Saint-Honoré d'Amiens avant de venir à Reims œuvrer au contrefort vers 1230<sup>13</sup>. Nul besoin donc de confectionner et de transporter des petits modèles fragiles. Contrairement à ce qui était alors supposé, le tympan parisien du portail Saint-Étienne succède certainement Reims. Bien qu'il soit difficile de démontrer l'activité d'un même sculpteur, le déplacement humain explique de toute évidence la transmission stylistique entre ces trois chantiers éloignés les uns des autres d'environ deux journées de cheval. Lorsqu'au xv<sup>e</sup> siècle des modèles préparatoires aux programmes sculptés sur les chantiers de cathédrales sont attestés par les sources, il s'agit de dessins peints tandis que des modèles tridimensionnels apparaissent ultérieurement et dans le contexte précis des tombeaux funéraires. À défaut d'arguments susceptibles de confirmer l'existence de tels objets plastiques, il vaudrait peut-être mieux se passer de l'hypothèse. Si modèle il y eut, il était soit sous forme graphique, soit plus probablement, sous forme d'une sculpture achevée dont les caractéristiques furent mémorisées.

Il est un domaine dans lequel les recherches sur les carnets de modèles médiévaux furent largement exploitées: celui de l'archéologie antique gréco-romaine. En effet, la récurrence de motifs similaires sur des vases, des pavements, des mosaïques antiques provenant de sites éloignés les uns des autres amena les archéologues à supposer la circulation de carnets de modèles durant l'Antiquité tout

comme elle l'aurait été durant le Moyen Âge<sup>14</sup>. Alors qu'aucune esquisse antique n'est conservée, une mention de Pline a servi d'appui à la démonstration en parallèle à l'existence de tels dessins durant les siècles médiévaux. En effet, Pline évoque les esquisses du peintre Parrhasius qui servirent de modèles à d'autres artistes: «Il subsiste de nombreuses autres esquisses de ce peintre, sur des tablettes et des parchemins, qui sont, dit-on, utiles aux artistes»<sup>15</sup>. Les indices de l'existence de carnets de modèles antiques sont bien maigres pourtant la recherche s'engouffra dans la brèche et admit leur circulation. Depuis quelques années, certains chercheurs, tels Philippe Bruneau, Catherine Balmelle et Jean-Pierre Darmon, réfutent l'utilisation systématique de carnets de modèles qui auraient été employés comme guides iconographiques et estiment que d'autres intermédiaires furent actifs dans la transmission des formes artistiques sur une large aire géographique: la mobilité des œuvres elle-même et la mobilité des artistes<sup>16</sup>. En outre, l'expression restrictive de Pline *dicuntur* – à ce qu'on dit – semble indiquer qu'il ne s'agit pas d'une coutume en vigueur à son époque et que si des dessins préparatoires et esquisses ont certainement été tracés, ils n'étaient en revanche pas forcément exploités par d'autres artistes.

Reste à éclaircir le rôle effectif joué par des dessins comme vecteurs de diffusion artistique. Dans la période qui concerne directement la chronologie choisie, 1150-1250, correspondant aux débuts de la période commodément appelée gothique, dix livres de modèles furent regroupés par Robert Scheller<sup>17</sup>. Il s'avère que la plupart peuvent effectivement être insérés dans la catégorie large de livres de modèles, mais tous possèdent des particularités bien spécifiques. Les plus emblématiques d'entre eux sont les dessins de Villard de Honnecourt et les dessins saxons conservés à Wolfenbüttel. Le premier cas (déjà évoqué *supra* p. 53-60) est un album de dessins personnels consignant des objets, des architectures, des détails repérés ici et là puis mis à un moment donné au propre, vraisemblablement pour être présenté aux ecclésiastiques de Cambrai. Le second copie des dessins byzantins d'après un manuscrit ou d'après des peintures murales, le consensus sur le prototype n'ayant pas encore été trouvé. La question est pourtant

cruciale, puisqu'il s'agit de déterminer si les folios ont suivi le dessinateur à travers des contrées sous domination byzantine ou s'il a pu simplement rester dans son scriptorium. Dans ce dernier cas de figure, c'est la mobilité des manuscrits davantage que la mobilité des artistes qui aurait contribué à l'insertion des formes byzantines en Saxe.

### Les supposés carnets de modèles conservés

Le carnet de Wolfenbüttel

La bibliographie consacrée aux dessins du carnet de la bibliothèque Herzog August de Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fols 75-94) est considérable et démarre avec l'article de Wilhelm Bode en 1873 qui estimait qu'un peintre italien en était à l'origine<sup>18</sup>. Quelques décennies plus tard, les sources byzantines des dessins et l'attribution à un dessinateur de la région de la Saxe furent établis et les feuillets devinrent un jalon essentiel des livres de modèles. Sous l'impulsion de Kurt Weitzmann, Otto Demus et Hans Belting, il devint même un témoin privilégié des rapports entre l'Orient et l'Occident après la quatrième croisade<sup>19</sup>. Les dessins en question se trouvent dans un manuscrit de 16,6 cm × 12 cm constitué de cent trente-sept folios séparés en quatre cahiers. De ceux-ci, seul le deuxième nous intéresse (fol. 75r°-94v°) puisqu'il contient des dessins recouverts de textes différents soigneusement transcrits par un scribe saxon de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Les dessins devant dater des années 1230, le texte a donc été inscrit peu après cette date. Ce cahier est formé de sept bifolios et de quatre feuillets plus petits de parchemin totalisant 20 folios (deux manquent). Il rassemble huit textes : le premier chapitre de l'*Historia scholastica* de Pierre Comestor, des explications sur divers sujets, un sermon, un commentaire du livre 17 de l'*Institutio grammatica* de Priscien suivi d'une courte explication de texte, la lettre d'Or de Guillaume de Saint-Thierry, un commentaire des livres 17 et 18 de Priscien, un traité de grammaire *artes libera* et finalement un hexamètre à l'attention des moines *Ista bonus monachus seuae tenetur ubique*. Les autres cahiers contiennent entre autres la

*Summa sententiarum* de l'école de Hugues de Saint-Victor et la *Summa de arte dictandi* de maître Galfrid (Gaufredus). Il ressort de cette liste que la copie de ces textes s'est effectuée dans un milieu d'étude, leur contenu ayant en commun un rapport avec les enseignements dispensés dans les écoles monacales. Ajoutons que la lettre d'Or de Guillaume de Saint-Thierry, probablement rédigée en 1144, fut dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle attribuée à Bernard de Clairvaux et bénéficia d'une immense fortune dans les milieux cisterciens<sup>21</sup>. Or, la provenance du manuscrit est connue : il passa en 1638 de l'abbaye cistercienne de Marienthal à l'école latine de Helmstedt située à proximité en 1588 avant d'être transféré dans la bibliothèque de Wolfenbüttel déjà en 1638. L'abbaye de Marienthal près de Helmstedt fut fondée en 1138 par Frédéric II de Sommerschenburg et placée sous l'obédience de Cîteaux<sup>22</sup>. La présence de la lettre d'Or dans ce recueil d'étude fait supposer une copie du texte par une personnalité cistercienne du couvent de Marienthal. Des folios comportant des dessins tracés peu de temps auparavant furent réutilisés sans grattage pour y transcrire différents textes dans un contexte évident d'étude. Le manuscrit est probablement resté jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Marienthal avant de rejoindre l'école latine d'Helmstedt au XVI<sup>e</sup> siècle.

Grâce à la brillante analyse codicologique effectuée par Eberhard König, qui tient à la fois compte de la règle de Gregory (poils contre poils ; chair contre chair) et de la logique iconographique des dessins, il est possible d'aller au-delà et de reconstituer avec certitude les deux étapes successives d'utilisation des folios<sup>23</sup>. Dans un premier temps, un individu prépara et superposa sept feuillets de parchemin qu'il plia légèrement, constituant ainsi un cahier. Le feuillet inférieur, qui une fois rabattu constitue le premier et le dernier folio, fut laissé vierge pour servir en quelque sorte de chemise de protection. Eberhard König relevait en effet que les dessins s'arrêtaient en général avant le milieu des folios ; ils devaient donc être pliés ou reliés. Ludovico Geymonat a contesté cette opinion objectant que certains dessins se situaient dans le pli central (78r°/91v°, 78v°/91r°) tandis que d'autres s'en approchent de près (89v° et 90r°). Or, le premier cas de figure, un dessin

qui passe largement au-dessus du pli, apparaît uniquement sur le recto et le verso du folio central, soit celui qui s'est trouvé au-dessus de la pile des sept feuillets avant qu'ils ne soient pliés. Les deux autres folios concernés sont ceux qui précèdent mais le trait de plume devient moins appuyé à l'approche du pli. Quant aux dessins des autres folios, ils s'arrêtent avant le pli. Ainsi, nos observations faites à partir d'une reconstitution papier du cahier, nous amènent à conclure que l'auteur des dessins a plié ces feuillets d'un bloc appuyant de la main pour former le pli : un pliage peu appuyé des feuillets en vue de leur utilisation est la seule hypothèse viable. Les feuillets extérieurs eurent donc un pli bien plus marqué que les suivants ; plis qui s'estompaient au fil des feuillets pour être finalement peu visibles sur le feuillet intérieur. D'autres carnets de dessins, tel le livret de la collection Pepysian de la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, montrent qu'il était d'usage de plier les bifolios avant d'exécuter les dessins<sup>24</sup>. Les dessins furent exécutés rapidement et leur auteur tournait les folios du cahier jusqu'à parvenir au feuillet central (Fig. 100-108). Là, il modifia sa façon de faire, prit isolément ce folio, le retourna de 90° et dessina au recto et au verso de haut en bas. Et, il s'arrêta : les folios suivants furent laissés vierges. Ce cahier fut peu après destiné à accueillir les textes que nous avons mentionnés plus haut. Il s'agit donc d'un remploi, mais chose étonnante, les dessins ne furent pas grattés. Le copiste, dont il est impossible de déterminer s'il s'agit de l'auteur des dessins ou non, mit à plat tous les feuillets, les retourna l'un après l'autre en formant un nouveau tas, les replia et commença à écrire. Ainsi, les dessins qui se trouvaient initialement sur les folios de gauche se retrouvèrent placés – la plupart à l'envers – sur les folios de droite. Ajoutons qu'avant d'entamer le processus d'écriture, un feuillet, celui qui comprenait le premier dessin, juste après le folio de couverture, fut découpé. La cohérence thématique dans le choix des textes copiés indique que le scribe se trouvait dans un contexte d'enseignement monacal, probablement cistercien.

Dans l'ordre, le dessinateur a commencé son cahier de croquis en dessinant les évangélistes, deux au recto, deux au verso (Fig. 101 et 102). Le premier, nimbé, a un codex ouvert

posé sur ses genoux tandis qu'il tient dans ses mains un *volumen* sur lequel on peut lire un vers du psaume 118 *Inclina cor meum in testimonia*<sup>25</sup>. En dessous se trouve une scène non identifiée regroupant des personnages masculins, peut-être le Christ et des apôtres. Au verso, sous les deux autres évangélistes, des hommes accroupis ou recroquevillés pourraient faire partie d'une représentation des apôtres à Gethsémani. Puis, le dessinateur exécuta un magnifique ange assis devant le tombeau du Christ (Fig. 102), un Christ debout et une figure masculine barbue allongée suivis d'un homme imberbe assis et d'un homme allongé (Fig. 100-103)<sup>26</sup>. Débute alors une Anastase dont les éléments de composition principaux se déroulent sur trois folios successifs (Fig. 104 et 105). Le dessinateur débute par la scène centrale, le Christ saisissant de la main gauche Ève accompagnée d'un homme barbu tandis qu'Adam attrapé par la main droite est relégué au folio suivant faute de place (Fig. 104). Le Christ foule de ses pieds la figure d'Hadès jeune et imberbe<sup>27</sup>, contrairement à l'habitude iconographique qui le représente barbu. Puis, le dessinateur a tracé sur le parchemin le groupe à gauche de la scène centrale, huit hommes majoritairement barbus et couronnés pour la plupart et deux prêtres juifs en tête de cortège. Finalement, il ajouta le groupe situé à droite de la scène centrale : sept hommes pieds nus en discussion. Venait ensuite un folio qui fut découpé avant le remaniement des feuillets. Les dessins qui s'y trouvaient sont donc totalement inconnus. Le dessinateur parvint alors au feuillet central qu'il remplit de dessins au recto et au verso en le retournant pour l'utiliser sur toute la longueur. On y trouve des personnages assis ou debout. En premier lieu, trois hommes assis, une tête d'homme barbu et une femme debout tenant un *rotulus* (Fig. 106). On perçoit en dessous (Fig. 108) des hommes écrivant, un Christ mort issu d'une Déploration avec un apôtre agenouillé à ses pieds et un autre (ou Joseph d'Arimathe) penché vers lui. Au recto de ce feuillet (Fig. 107), un auteur dicte son texte à un scribe, un autre est accompagné d'une personnification d'une muse et d'une figure aux bras écartés. Sur ce même folio figure également une Transfiguration (le Christ entouré de Moïse et d'Élie) et Pierre agenouillé.

**Fig. 100-108 :**  
**Feuillets de Wolfenbüttel**  
**Reconstitution des feuillets d'après leur**  
**disposition originale au moment de la pose**  
**des dessins.**

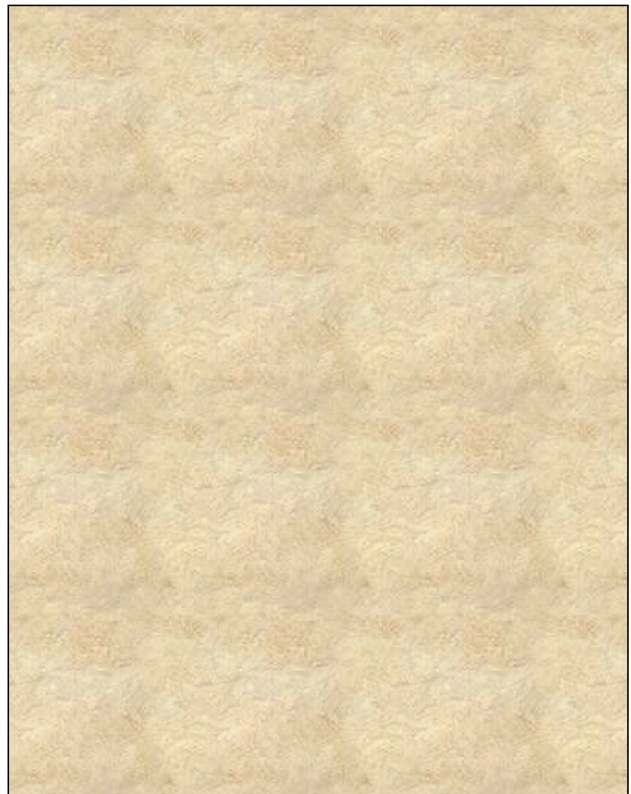


Fig. 100 : Feuillets de Wolfenbüttel, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, les feuillets pliés avec en page de garde un feuillet vierge.

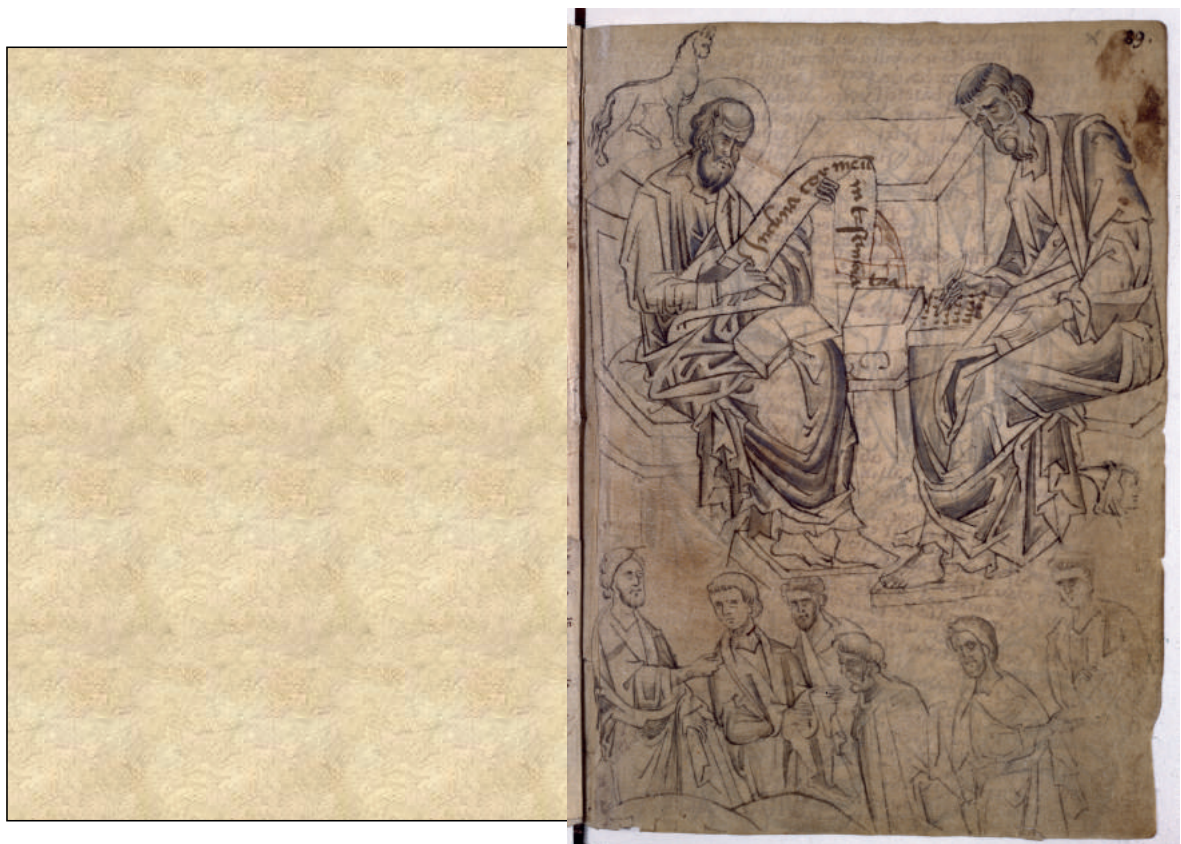


Fig. 101 : Feuillets de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, verso de la page de garde et premier folio dessiné – fol. 89r°.

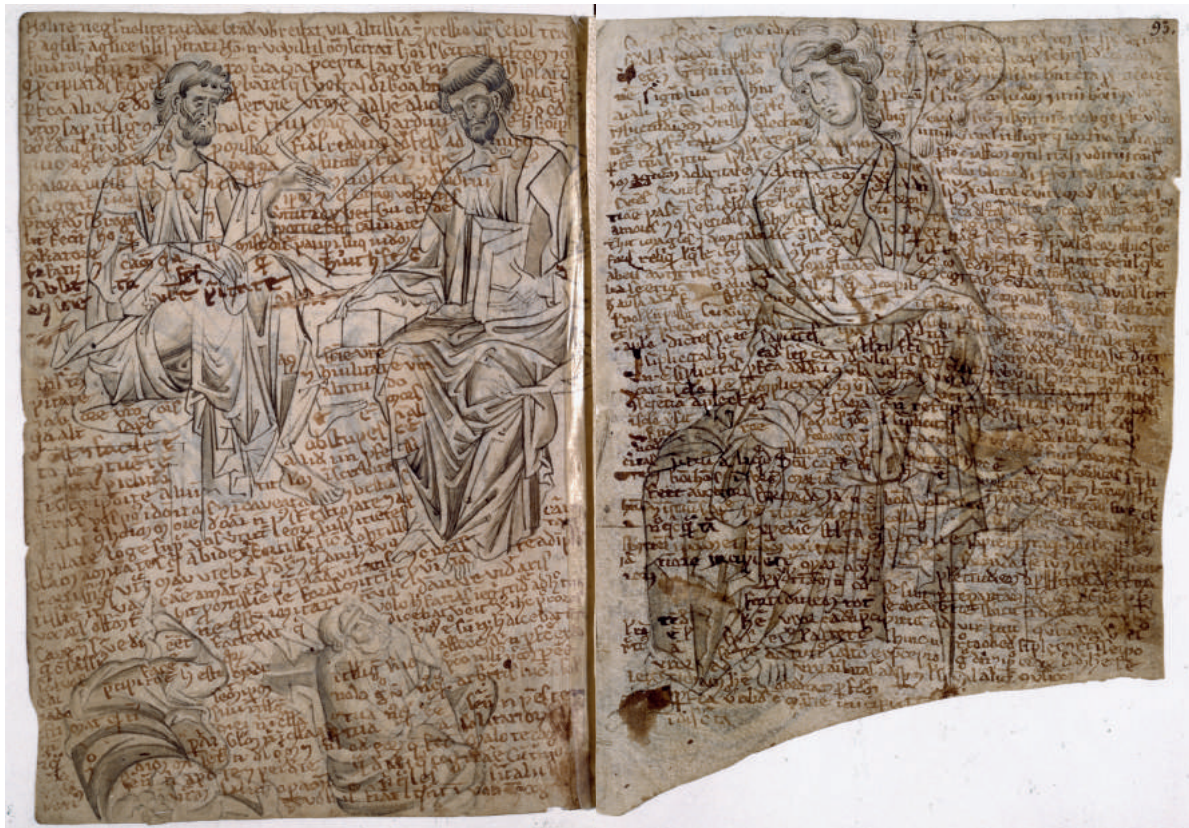


Fig. 102: Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, folios 89v<sup>o</sup>-93r<sup>o</sup>.



Fig. 103: Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, folios 93v<sup>o</sup>-92r<sup>o</sup>.

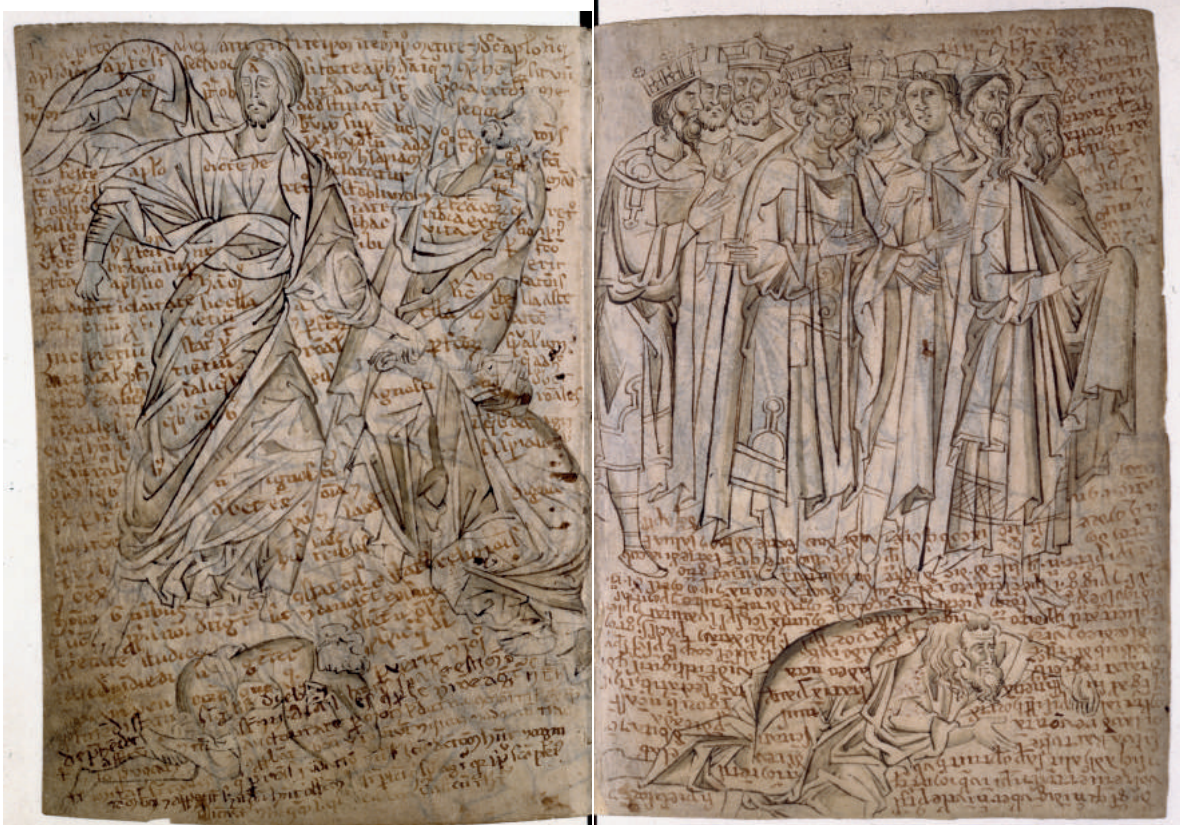


Fig. 104 : Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4<sup>o</sup>, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, folios 92v<sup>o</sup>-90v<sup>o</sup>.

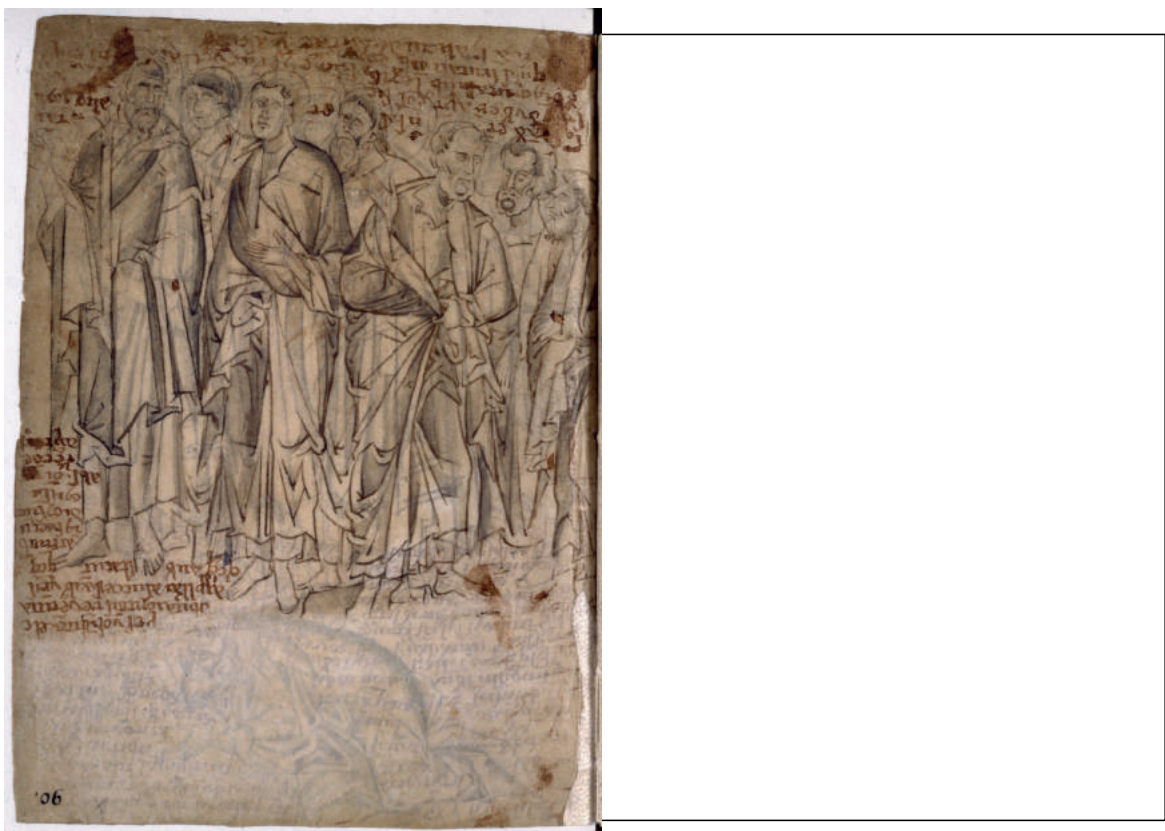


Fig. 105 : Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4<sup>o</sup>, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, fol. 90r<sup>o</sup> et folio découpé.

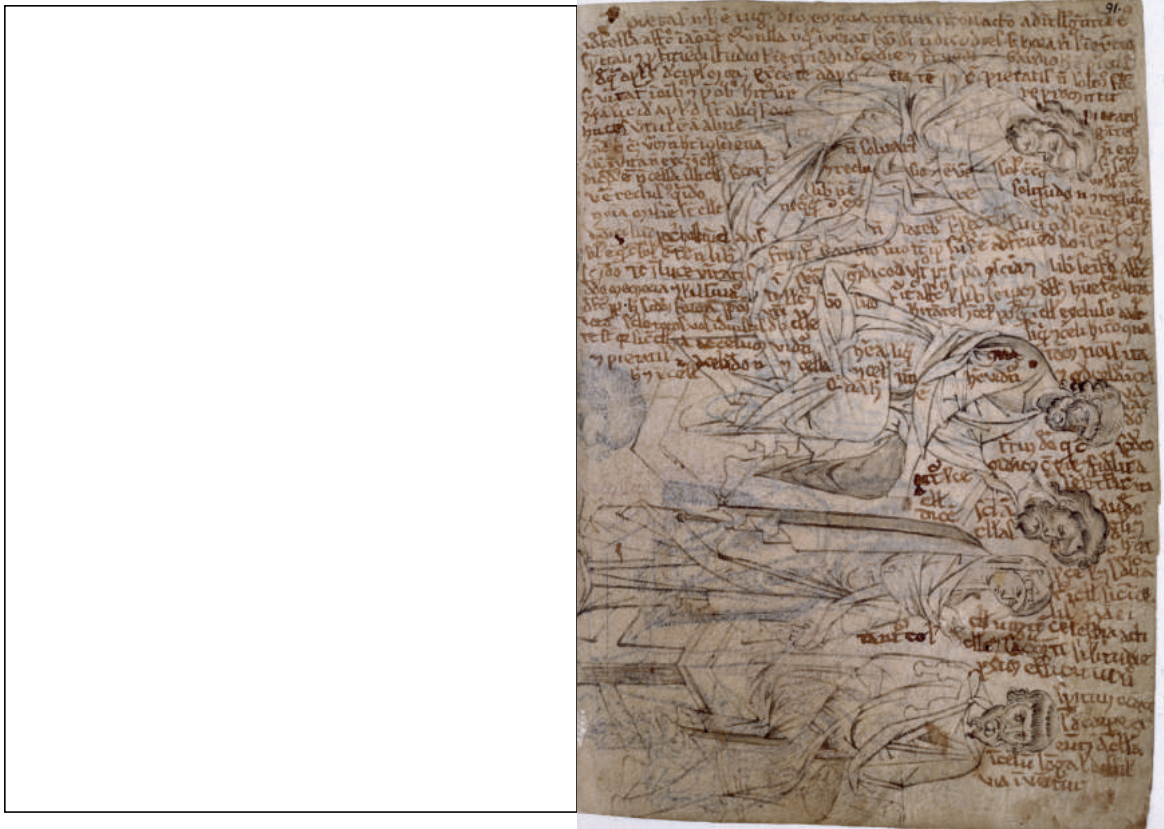


Fig. 106: Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4<sup>o</sup>, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, folio découpé et fol. 91r<sup>o</sup> (verso du feuillet central).



Fig. 107: Feuilles de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4<sup>o</sup>, reconstitution des feuillets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, fol. 91v<sup>o</sup>-78r<sup>o</sup> (feuillet central).

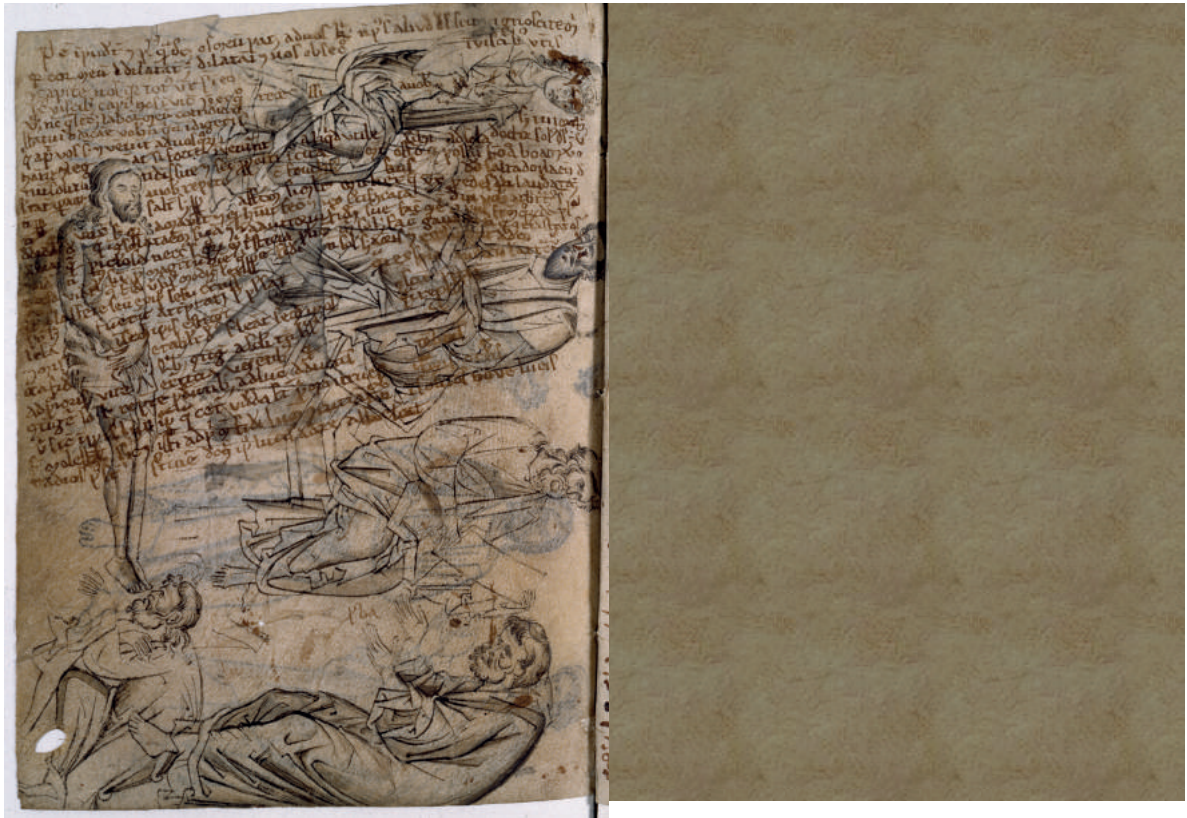


Fig. 108 : Feuilllets de Wolfenbüttel, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 4°, reconstitution des feuilllets d'après leur disposition originale au moment de la pose des dessins, fol. 78v° (verso du feuillet central). Les folios suivants furent laissés vierges et furent ultérieurement remplis de textes.

Ainsi, le dessinateur a recopié une Transfiguration, les apôtres endormis à Gethsémani, une Déploration, une représentation des saintes femmes et de l'ange devant le tombeau vide du Christ et une Anastase. Si la genèse de ces feuilllets peut être reconstruite avec précision, la question des prototypes des dessins est bien plus épineuse. Contrairement à ce qui a pu être écrit depuis Kurt Weitzmann, le dessinateur n'avait pas face à lui un cycle byzantin des douze Fêtes, qui vont de la Nativité à l'Ascension, et dont la réalité liturgique est à nuancer fortement<sup>28</sup>. Les épisodes illustrés se concentrent sur des épisodes liés à la mort du Christ et à sa résurrection, mise à part la Transfiguration. L'homogénéité des dessins est parfaite et l'on a véritablement l'impression de croquis de grande qualité exécutés d'une seule traite et non pas au fur et à mesure d'un voyage. Il est impossible de le confirmer, mais notre sentiment général à l'observation de ces dessins réfute l'hypothèse d'un relevé de peintures murales vues dans une église de l'espace byzantin ou byzantinisant. Nous pensons qu'il

a plutôt eu accès à un manuscrit byzantin ou byzantinisant en Saxe. Ses croquis étaient peut-être conçus comme des études préparatoires avant la réalisation d'un cycle peint. En l'état des œuvres conservées et des connaissances actuelles, il est vain de déterminer précisément l'objectif de ses dessins et leur prototype. Si les chercheurs ont depuis plusieurs décennies souligné les fortes accointances avec l'art byzantin et proposé des parallèles avec les mosaïques de San Marco ou des œuvres byzantines, il n'est à notre avis pas impossible qu'il y ait ici simplement une parfaite assimilation du style byzantin au moment du Zackenstil. La monumentalité de l'ange a servi d'argument à l'hypothèse de peintures murales byzantines, sur la base de la comparaison avec l'ange contemporain peint sur le mur de l'église du monastère de Mileševa. Mais les anges enluminés dans le Psautier d'Ingeburge (Chantilly, musée Condé, ms. 9, fol. 28v°) réalisé entre 1214 et 1218 ne sont pas moins monumentaux (Fig. 109 et 110)<sup>29</sup>. Par ailleurs, l'Anastase présente une particularité : la composition



Fig. 109: Psautier d'Ingeburge, France du Nord, vers 1215-1218, les anges chez Abraham, Chantilly, musée Condé, ms. 0009, fol. 10v<sup>o</sup>.



Fig. 110: Psautier d'Ingeburge, France du Nord, vers 1215-1218, les femmes au tombeau, Chantilly, musée Condé, ms. 0009, fol. 28v<sup>o</sup>.

symétrique, le Christ tenant d'une main Ève et de l'autre Adam. Il s'agit d'une innovation, puisque le schéma traditionnel positionne le Christ dirigé vers un seul côté, sortant Adam tandis qu'Ève attend son tour<sup>30</sup>. Cette symétrie de la composition ne se rencontre pas avant le début du siècle suivant à Byzance, l'exemple fameux étant celui du monastère Chora à Constantinople<sup>31</sup>. Hugo Buchtal trouvait des exemples antérieurs en Occident, dans des évangélistes germaniques conservés à Cologne et à Vienne réalisés peu avant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Il notait également les similitudes avec l'Évangélaire de Goslar qui daterait des années 1220<sup>32</sup>. Pourtant, il concluait à l'impossibilité de déterminer avec précision l'origine géographique de cette innovation qui peut être aussi bien byzantine qu'occidentale. Mais, indéniablement, l'étendue de



Fig. 111: Évangélaire, Goslar, vers 1220, Goslar, archives de la ville, B 4387, fol. 70r<sup>o</sup>.

la composition de l'Anastase, les costumes, les couronnes, les coiffes et les coiffures montrent sans ambiguïté que le prototype est byzantin.

Les comparaisons avec l'évangélaire de Goslar (vers 1220?) et avec le plafond peint de Hildesheim (entre 1200 et 1220) confirment l'origine saxonne du dessinateur<sup>33</sup>. Bien que supposée dès les premières études, celle-ci devint plus incertaine suite aux avis émis par Otto Demus, Hans Belting et Hugo Buchtal qui trouvèrent un matériel comparatif à Venise, en particulier à San Marco et préférèrent placer l'auteur des dessins dans le contexte de la *lingua franca* défini par Belting en considérant qu'il s'agissait d'un artiste itinérant<sup>34</sup>. La recherche récente tend à nuancer ces opinions en insistant sur les similarités avec l'art saxon de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle (Hildesheim et Goslar)<sup>35</sup>. Les dessins de Wolfenbüttel et l'Évangélaire de Goslar présentent de frappants points communs, relevés déjà par Hans Rupprecht Hahnloser<sup>36</sup>. La typologie des évangélistes est similaire, avec Jean tenant un rouleau tandis qu'un codex est tenu sur ses genoux. En outre, le juif au vêtement bleu clair devant le Temple du manuscrit de Goslar (Fig. 111) est si proche de l'apôtre



Fig. 112: Évangélaire, Goslar, vers 1220, Goslar, archives de la ville, B 4387, fol. 83r<sup>o</sup>.



Fig. 113: Ménologe de Basile II, Constantinople, vers 1000, Vatican, bibliothèque apostolique vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 280r<sup>o</sup>.

(ou Joseph d'Arimatee) penché sur le Christ mort (Fig. 105) que l'on pourrait soupçonner un seul et même auteur. L'enlumineur de l'Évangélaire de Goslar connaissait en tout cas parfaitement plusieurs œuvres byzantines. Le détail de Samson (Fig. 112) comparé à un détail issu de l'un des plus somptueux manuscrit byzantin, le Ménologe de Basile II (Fig. 113), le montre clairement par les similarités dans le vêtement, la ceinture et la reprise de la dynamique du personnage<sup>37</sup>. Les feuillets de Wolfenbüttel présentent eux aussi d'étonnantes liens avec ce même Ménologe : les dos ronds, les groupements des personnages, les postures au sol, les ornements et les couronnes soulignent la proximité du dessinateur avec l'art byzantin (Fig. 114). Ils sont également stylistiquement très proche de certaines enluminures des Évangiles BnF gr. 54<sup>38</sup>. L'examen des dessins ne permet pas de supposer, à l'instar de Villard de Honnecourt, qu'ils furent réalisés au fur et à mesure de déplacements. Ils ont assurément été exécutés d'une traite avec une intention bien précise : préparer la réalisation d'une œuvre par le biais d'esquisses préparatoires ou conserver le souvenir d'un cycle pictural. Si prototype il y eut, celui-ci était à notre avis plus probablement enluminé – comme le pensait Weitzmann – que monumental. Il devait y avoir en Germanie des manuscrits byzantins de grande qualité qui firent impression non seulement sur les auteurs du cahier de Wolfenbüttel et de l'Évangélaire de Goslar (le même?) mais aussi sur le sculpteur de la



Fig. 114: Ménologe de Basile II, Constantinople, vers 1000, Vatican, bibliothèque apostolique vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 108r<sup>o</sup>.

clôture du chœur d'Hildesheim et sur celui de la clôture du chœur de Bamberg<sup>39</sup>.

Hugo Buchtal affirmait que ce livre de modèles («Musterbuch») défie la classification des livres de modèles proposée par Ernst Kitzinger et qu'il ne peut être considéré ni comme un cahier de motifs ni comme un guide pictural<sup>40</sup>. Nous aborderons une réflexion autour de la notion de «livre de modèles» et autour des catégories définies par Kitzinger plus loin<sup>41</sup>. Mais d'emblée, précisons que nous estimons que ces dessins ne furent pas conçus pour servir de modèles, pour participer de manière consciente ou inconsciente à la transmission des formes artistiques en copiant un cycle peint qui servirait de support à la réalisation d'une autre œuvre. Ludovico Geymonat a récemment souligné avec pertinence que peu après la réalisation des dessins, le parchemin fut employé dans un scriptorium pour y recueillir des textes<sup>42</sup>. Les dessins n'avaient pas de fonction précise, outre celle d'un carnet de notes personnelles à l'usage d'une personnalité qui demeure indéterminée. Il n'est pas totalement impossible que le dessinateur et le scribe soient une seule et même personne, bien qu'on ne puisse le confirmer ou l'infirmer. Il n'est pas rare de rencontrer des personnalités au double profil tels Hugues d'Oignies ou Oisbertus, moine de Saint-Vaast d'Arras<sup>43</sup>. Le cahier de Wolfenbüttel peut, dans sa fonctionnalité, être rapproché du manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire ou du cahier d'Adémar de Chabannes, tous deux inclus dans le catalogue de Robert Scheller<sup>44</sup>. Dans ces deux cas, un dessinateur a exploité le parchemin laissé vierge par endroits dans des recueils de textes pour y faire des dessins à usage privé, certainement des essais de mains. Nous avons affaire à Wolfenbüttel au même processus, mais inversé : le parchemin sur lequel des notes personnelles furent dessinées a été exploité pour la copie de textes. Le rôle du manuscrit de Wolfenbüttel en tant que carnet de modèle au sens où il est généralement compris – à savoir une consignation dessinée d'œuvres vues pour permettre leur reproduction ultérieure – est quasiment nul. Aucune valeur spécifique ne fut conférée au dessin dont seul le emploi du support matériel par la même personne ou une autre permit leur préservation. Le propriétaire de ces feuillets ne jugea toutefois

pas nécessaire de les gratter mais décida de les conserver pour les remplir de textes à destination exclusivement personnelle dans un contexte d'étude.

### Les feuillets de Fribourg-en-Brigau

Trois feuillets rescapés d'un recueil perdu et conservés à Fribourg-en-Brigau (Augustinermuseum, inv. n° G 23/1a-c) furent étudiés conjointement au carnet de Wolfenbüttel étant donné les évidentes références byzantines de leur contenu<sup>45</sup>. Sur ces trois feuillets sont écrits deux séquences à la Vierge, un hymne à saint Nicolas et un catalogue iconographique composé de septante-huit légendes relatives à des représentations qui étaient à l'origine incluses dans le manuscrit. Au recto du troisième feuillet figurent justement deux d'entre elles : le Christ s'entretenant avec Zachée perché sur l'arbre et le saint cavalier Théodore accompagné d'un autre saint cavalier (Théodore d'Amasée ou Georges?) (Fig. 115). La liste des représentations qui composaient le recueil n'ayant été transcrite et publiée qu'une fois en 1915, nous en proposons ici l'intégralité en traduction<sup>46</sup> :

«Le Seigneur entre deux anges et le crucifix [*atro* à côté du cherubin; et un ange avec Pierre. 2. Là, la représentation de la croix et le livre de vie entre deux anges. 3. Adam et Ève prosternés<sup>47</sup> 4. Des anachorètes en prière 5. Ensuite, l'histoire du lion et de l'âne de saint [*Jérôme*<sup>48</sup> ?] 6. Là, le Seigneur éjecte du temple les changeurs et les marchands avec un fouet. 7. Là, le Seigneur s'est levé pour lire. 8. Là, il est assis au milieu des docteurs 9. Là, se dressent Job et le Christ en majesté 10. Le Christ en majesté assis 11. Pierre et Paul assis ensemble 12. Les disciples suivant le Seigneur et là les apôtres assis par deux. De l'autre côté, dix apôtres siègent. 13. Là, la tête de Gabriel peinte au pinceau se dirige vers la tête de Marie 14. En dessous une figure de différents âges 15. Après, Samson avec le lion 16. Boèce assis 17. Une femme touche un bout du vêtement du Seigneur<sup>49</sup> 18. Et le prince prie pour la fille 19. La figure de Jonas 20. Jacques assis 21. L'absolution de la croix et sous la croix le soldat et le centurion; deux femmes affligées et un soldat 22. Le Seigneur ressuscite la fille de Jâirus, le chef de la synagogue 23. Les juifs s'agenouillent devant le Seigneur; ils se moquent de lui avec un roseau donné dans sa main 24. Là le Seigneur est à table avec ses dis-

ciples 25. Quatre anges s'inclinent devant le livre de vie 26. Après un soldat armé est debout 27. Là ils courraient //o 28. Dessous, Jean et le pape Léon 29. Grégoire assis 29. La Majesté du Christ assise 30. Sainte Marie assise sans son fils 31. Une autre Majesté 32. Là, le petit roi prie pour son esclave. 33. Là, une prière est faite pour la lune [tic]o 34. Là, l'histoire de la vision de Zacharie, du candélabre de l'église et les autres<sup>50</sup> 35. La glorieuse ascension du Seigneur 35. Là Nabuchodonosor jeta dans la fournaise les trois [Hébreux] qui refusèrent de l'adorer et ceux qui ont mis le feu brûlent 37. Le Seigneur rend la vue à deux aveugles 38. Il guérit des possédés 39. Là le Seigneur dormant dans le bateau est réveillé; il ordonne aux vents [de se calmer] 40. Là le Seigneur apparaît aux apôtres pêchant; Pierre coule 41. André, Jean Baptiste et Paul en buste sous les apôtres debout. 42. Etienne et Laurent en buste 43. La figure de Sainte Marie avec l'enfant en buste 44. Et aussi la Majesté 45. Là, trois croix sont portées sur le dos; le Seigneur suit 46. Là, la mère de l'enfant accouché, saint Nicolas est sur le lit 48. Là, l'enfant est dans le bain 49. Saint Nicolas est béni 50. *pro damnatis plectendis precucurrit cicius*<sup>51</sup> 51. Là, saint Nicolas secoure un [marin] du navire submergé 52. Là, l'huile du saint mentionné est vendue aux personnes aveugles et affaiblies. 53. Là, un martyr est transpercé du glaive sous ordre d'un tyran 54. Là, un martyr est transporté les pieds liés 55. Les femmes devant tombeau 56. Et aussi, la libération d'Adam 57. Boèce est conduit à l'exil 58. Après, des images des apôtres en buste 59. Saint André debout 60. Le Jourdain coulant sous ses pieds 61. Là, le Seigneur avec sa mère aux noces [de Cana] 62. Là, l'histoire de l'ancien et du nouveau testament 63. La Crucifixion 64. Deux hommes portent la grappe de raisin sur un bout de bois 65. Là, il presse seul le pressoir<sup>52</sup> 66. L'histoire des sept sages 67. L'histoire de la Crucifixion 68. Majesté du Christ, bénissant vers le bas 69. Là, le Seigneur est conduit les mains liées à la passion 70. Là, le Seigneur est crucifié entre deux larrons. 71. Là, le Seigneur lave les pieds des apôtres 72. La résurrection de la veuve<sup>53</sup> 73. Là, Marie [Madeleine] arrose les pieds du Seigneur lors du repas 74. Là, Zachée est dans l'arbre 75. Théodore à cheval avec un autre 76. Le Seigneur foule aux pieds le lion et le dragon 77. Le lion et la vache<sup>54</sup> 78. Après, la roue de la Fortune.

Outre ces inscriptions, se trouvent deux lettres de Sénèque à Paul et de Paul à Sénèque. Les lettres d'Augustin à Jérôme et de Jérôme à Augustin ainsi que des sermons et des sentences diverses.»



Fig. 115: Feuillet d'un recueil tropologique (?), Rhin supérieur, vers 1200, Fribourg-en-Brisgau, Augustiner-museum, prêt des archives de la ville, G23/001c.

Suit un court commentaire sur le chapitre 6 de la Genèse que Hermann Flamm ne parvint pas identifier<sup>55</sup>. Une recherche dans le corpus de la Patrologie latine nous permet d'établir qu'il s'agit d'un extrait d'un commentaire sous forme de dialogue entre un maître et son élève attribué de manière incertaine à Bède<sup>56</sup>. Nous en trouvons une copie dans un manuscrit du nord de la France du milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>.

Cette longue liste iconographique nous apporte quelques renseignements précieux. Elle est certainement révélatrice des contacts étroits entre l'Orient et l'Occident aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>58</sup>. En effet, des sujets plus particulièrement byzantins se mêlent à des thèmes occidentaux. Plusieurs dessins présentaient des saints en buste : André, Jean Baptiste, Étienne, Laurent, la Vierge à l'Enfant, les apôtres. Bien que la représentation en buste soit plutôt liée à la représentation des icônes byzantines, les saints à l'intérieur de médaillons se développent dans l'art du nord de la France de la

seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Saint Théodore est un saint oriental dont le culte est peu diffusé en Occident, hormis à Chartres qui reçut sa tête en 1120. En revanche, la représentation de Boèce assis et de son exil, proclamé par l'empereur Théodoric, se réfère à un contexte latin, la réputation de Boèce n'atteignit en effet pas l'Orient<sup>59</sup>. La mention de la légende des sept sages évoque également davantage l'Occident que l'Orient<sup>60</sup>, tout comme celle de la Roue de la Fortune<sup>61</sup>. Des scènes fréquentes, telles l'Annonciation, la Cène, la Crucifixion, ou encore l'onction des pieds du Christ par Marie-Madeleine sont juxtaposées à d'autres rares, telles le Pressoir mystique, le récit de l'âne et du lion de saint Jérôme, le miracle de la femme hémorragique et la résurrection de la fille de Jaïre, deux miracles faisant partie du même épisode biblique. On y trouve des représentations iconiques de saints, debout ou en buste, des Vierge à l'Enfant, des Christ en majesté, le Christ victorieux foulant le lion et le dragon. Plusieurs dessins évoquent des épisodes de la vie du Christ: l'Annonciation, Jésus parmi les docteurs, les marchands chassés du temple, des miracles de Jésus (la guérison de la femme hémorragique et la résurrection de la fille de Jaïre, la guérison d'un aveugle et de possédés, la résurrection du fils de la veuve de Naïm, les Noces de Cana), Jésus calme la tempête, Jésus marche sur l'eau, Zachée sur l'arbre, l'onction des pieds du Christ par Marie-Madeleine, le Lavement des pieds, la Cène, la Dérision du Christ, la Crucifixion, les femmes au tombeau, le Christ aux limbes, l'Ascension. Parmi ces épisodes néotestamentaires, quelques-uns de l'Ancien Testament figurent dans la liste: la Chute d'Adam et Ève, Samson et le lion, la vision de Zacharie, les hébreux dans la fournaise et la grappe de Canaan. On y trouve également un cycle de saint Nicolas avec sa nativité, son bain, son baptême, le miracle du bateau et l'évocation de la sainteté de son huile. S'ajoute à cela des représentations isolées et rares: le Pressoir mystique (enluminé peu auparavant dans une même aire culturelle, en Alsace, dans l'*Hortus deliciarum*<sup>62</sup>), l'histoire des sept sages et la fable phédrienne « La vache, la chèvre, la brebis et le lion ». Le tout s'achève sur la roue de la Fortune.

S'il s'agit là d'un guide iconographique, pourquoi représenter ces scènes en particulier? Bien qu'il soit difficile d'y percevoir à

première vue une cohérence thématique, l'explication la plus probable est qu'il s'agit d'un recueil imagé tropologique qui associe des épisodes de la vie du Christ, des récits de la vie de saint Nicolas, des épisodes de l'Ancien Testament, une fable antique et une légende ainsi que des représentations de saints dont les vies servent d'*exempla* au fidèle pour former un discours à visée morale<sup>63</sup>. Il aurait été rédigé autour de 1200 dans un milieu germanique où le culte voué à Nicolas était particulièrement répandu. On retrouve cette même lecture moralisatrice dans l'*Hortus deliciarum* avec les représentations de la vision de Zacharie avec le chandelier, de Nabuchodonosor jetant les Hébreux dans la fournaise, des marchands chassés du temple, du pressoir mystique et de la roue de la Fortune dont l'image littéraire apparaîtrait vers 1180 à Strasbourg<sup>64</sup>. L'hypothèse d'une origine germanique est appuyée par l'étude paléographique menée par Hermann Flamm<sup>65</sup>. Un élément supplémentaire nous permet de la renforcer. L'hymne à saint Nicolas, sur le deuxième feuillet, est rare et n'a pas encore trouvé d'autre tradition manuscrite<sup>66</sup>. Or, cet hymne se retrouve à l'identique dans le calendrier d'un graduel produit vers 1200 pour l'église Saint-Nicolas d'Isny-im-Allgäu près de Ravensbourg<sup>67</sup>, attestant ainsi la diffusion de l'hymne dans un périmètre géographique germanique, confirmée par la proximité stylistique, iconographique et intellectuelle avec l'*Hortus deliciarum*<sup>68</sup>. S'il est difficile de préciser à l'heure actuelle davantage le scriptorium, il s'agit d'un centre où la langue grecque y était connue, comme l'atteste l'utilisation du sigma en « s » final, élément qui a fait suggérer Reichenau comme lieu de production plausible<sup>69</sup>. Si notre hypothèse d'un recueil tropologique est correcte, celle d'un livre de modèles devient moins fondée. Les indices fournis par les dessins et les textes de ces trois feuillets excluent, à notre avis, l'existence d'un livre de modèles et indiquent un manuscrit conçu comme un ouvrage à visée spirituelle achevé dont seuls ces trois feuillets furent conservés pour une raison inconnue.

Vatican latin 1976

Outre le feuillet de Fribourg et le carnet de Wolfenbüttel, un troisième témoin inclus dans le corpus des « livres de modèles » est



Fig. 116: Dessins de figures vétérotestamentaires, dessins à la plume, Italie du Sud?, fin du XII<sup>e</sup> siècle, Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, Vat. lat. 1976, fol. 1r.

venu étayer l'hypothèse de la diffusion de l'art byzantin en Occident via des dessins. Il s'agit de deux folios reliés à une date inconnue à une copie d'un texte de Paul Orose de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (Fig. 116). Des personnages vétérotestamentaires sont représentés à la plume rehaussée de couleurs. David est assis sur un trône avec les quatre Pères de l'Église Augustin, Grégoire, Jérôme et étonnamment Cyprien là où l'on attendrait Ambroise. En dessous se trouve Job accompagné de sa femme et de ses amis ainsi que Judith et Esther. Viennent ensuite les douze prophètes mineurs Osée, Joël, Amos, Habacuc, Nahum, Sophonie, Abdias, Jonas, Michée, Aggée, Zacharie et Malachie. Peu étudiés, ces dessins, accompagnés de *tituli*, furent considérés comme germaniques avant que Robert Scheller n'avance, de manière absolument fondée, une origine italienne<sup>70</sup>. En effet, il nous est apparu que des comparaisons avec des enluminures ou des peintures murales du sud de la péninsule, ou de la Sicile, attestent que c'est bien dans ces régions qu'il faut situer l'origine de ces feuillettes. Par exemple, l'enlumineur du *De rebus Siculis*



Fig. 117: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, Italie du Sud, 1195-1197, Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie, 120.II, fol. 119<sup>o</sup>.

*Carmen ad honorem Augusti* de Pierre d'Eboli, pour illustrer l'ouvrage à l'attention de la cour impériale en Italie du Sud entre 1195 et 1197, emploie les mêmes gammes chromatiques destinées à rehausser le dessin (Fig. 117)<sup>71</sup>. On y retrouve en outre des proportions trapues similaires et surtout, un procédé semblable pour esquisser les plis arrondis. Les pommettes sont également toujours bien marquées d'un rond rouge. Les dessins du bifolio conservé au Vatican furent exécutés dans un milieu de tradition byzantine, comme le suggèrent les vêtements et leurs ornements, les sièges et les postures hiératiques. Tous ces éléments doivent ainsi faire orienter vers la Sicile ou le Bénévent comme lieu d'origine de ces dessins, ce qui explique la présence de Cyprien parmi les Pères de l'église latine. David Ross, suivi de Robert Scheller, considère ces dessins comme une collection de motifs de figures bibliques dont les prototypes seraient les enluminures d'une bible byzantine. L'agencement ordonné

des personnages permet en outre de considérer qu'il pourrait s'agir d'illustrations provenant d'un cycle plus complet. Mais en l'état des données disponibles, il nous est impossible de déterminer la fonction de ces dessins.

### L'album de Villard

Contrairement aux exemples vus précédemment, les prototypes des croquis de Villard de Honnecourt sont pour la plupart bien identifiés. D'abord consignés sur des folios de parchemin tenus dans un portfolio avant d'être reliés, certains dessins sont accompagnés d'inscriptions ajoutées au moment de la mise au propre<sup>72</sup>. Celles-ci permettent l'identification de l'objet ou de l'architecture représentée, mais bien souvent elles ne seraient même pas nécessaires, comme dans le cas de la tour de Laon, immédiatement reconnaissable. Parfois, bien qu'aucune inscription n'aide à l'identification, il est néanmoins possible d'en repérer la source. C'est le cas du lion et du taureau (fol. 13v<sup>o</sup>), assurément copiés des évangiles de Saint-Médard de Soissons (BnF, lat. 8850, fol. 12r<sup>o</sup>)<sup>73</sup>. Nous avons déjà évoqué Villard et son parcours supposé à partir des indications fournies par son Album (*supra* p. 54-60). Rappelons que ses dessins et ses annotations attestent un séjour dans plusieurs lieux : la Picardie, Reims, Chartres, Lausanne, la Hongrie. Mais si nous connaissons les objets et les monuments qu'il a recopiés, aucun de ses dessins ne semble avoir servi de modèle lors de la réalisation d'une œuvre – du moins, il est impossible de le certifier. La récente expérience menée par Denise Borlée et présentée lors d'un colloque international à l'université de Genève montre qu'un dessin du XIII<sup>e</sup> siècle pouvait servir de support à la réalisation d'une sculpture, mais on ignore si le dessin de la tête de saint Pierre (fol. 18r<sup>o</sup>) a engendré une tête sculptée<sup>74</sup>. Les folios de Villard figurent parmi les rares exemples conservés de dessins dont une circulation est attestée. Mesurant 23,2 cm × 14,2 cm et conservés dans un portefeuille de cuir, il est évident qu'ils ont accompagné l'homme de chantier à travers ses déplacements occasionnés certainement par les différents mandats qui lui furent confiés. En revanche, leur influence sur les lieux mentionnés dans l'Album ne peut être démontrée ; le rôle de ces dessins sur la production

artistique semble nul. Il a été souligné à juste titre que ce carnet contient des notes destinées à un usage personnel et qu'à un moment donné, une mise au propre pour le présenter aux ecclésiastiques de Cambrai fut nécessaire<sup>75</sup>. Une fois relié à l'initiative de Villard, la destinée du carnet avant le xv<sup>e</sup> siècle est inconnue. L'inscription du nom d'un premier propriétaire désigné au folio 33v<sup>o</sup> permet de tracer quelques hypothèses dès ce moment-là. Si durant longtemps on a lu J. Mancel, il est désormais admis que la signature est due à Jean Gaucel, assimilé au tailleur de pierre parisien connu par quelques archives et pour sa participation à la construction du porche de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris au xv<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>. Il est ensuite certain que le manuscrit se trouva entre les mains de la famille Félibien, certainement à Paris, au moment où André était secrétaire général de l'Académie royale d'Architecture. Le carnet intègre ensuite l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, sans doute par un don du fils d'André, Jean-François, lui aussi secrétaire à l'Académie. Il intéressa donc tout particulièrement les architectes, du moins à partir du moment où l'histoire de ses propriétaires peut être tracée. Cet intérêt dans un cercle professionnel spécifique permet de corroborer l'hypothèse d'un Villard architecte et sculpteur.

Notons encore que seuls deux carnets médiévaux attestent un déplacement par leur auteur à travers des prototypes vus à des endroits très éloignés les uns des autres : le carnet de Villard et les problématiques feuillets conservés à Florence du début de xv<sup>e</sup> siècle de provenance inconnue (Offices, inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324)<sup>77</sup>. Ceux-ci, étudiés en dernier lieu par Encarna Montero Tortajada, consistent à travers des dessins à la plume réalisés vers 1400 des prototypes géographiquement éloignés. Plusieurs mains sont probablement intervenues, d'origine valenciennes, et montrent l'itinérance des auteurs qui transcrivent sur le parchemin des œuvres vues à travers l'Europe.

### Le pseudo-psautier mosan

Le carnet de Villard, celui de Wolfenbüttel ainsi que les feuillets de Fribourg-en-Brisgau sont les exemples les plus fameux de ce qu'on désigne habituellement de « livres de modèles ».

Nous avons vu que leur fonction est problématique. Les deux premiers servirent avant tout de carnets à usage personnel dont la diffusion et le rôle dans la transmission artistique ne peut être établie avec assurance. Quant au troisième, l'analyse de son contenu laisse supposer qu'il s'agissait d'un recueil tropologique. Le bifolio Vatican 1976 pourrait en revanche avoir servi de collection de personnages véterotestamentaires, bien qu'un tel usage ne puisse être certifié. D'autres dessins des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle ont encore été intégrés dans le corpus présumé de « livres de modèles ». C'est le cas d'un énigmatique ensemble mosan de dix folios conservés à Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. n° 78A6) dont on ne peut déterminer s'il s'agit des illustrations inachevées d'un psautier, d'un cumul de scènes empruntées à des manuscrits ou à des œuvres orfévrees antérieures, ou d'un guide iconographique<sup>78</sup>. La mise en page équilibrée, l'abondance des *tituli* en vogue dans le milieu mosan du XII<sup>e</sup> siècle et surtout la présence de fonds travaillés à la feuille d'or vont à l'encontre de

l'hypothèse de feuillets destinés à être un support à la réalisation d'autres œuvres. Plusieurs objections synthétisées par Robert Scheller contredisent pourtant la thèse d'un manuscrit destiné à être achevé<sup>79</sup>. Sont-elles néanmoins toutes invalidantes ? Le fait que la scène de la libération de Lot par Abraham s'étende largement au-dessus de la gouttière indiquerait qu'elle n'était pas prévue pour un manuscrit standard (Fig. 118). De larges dépassements du cadre peint sont toutefois fréquents dans les enluminures médiévales et un bel exemple est fourni par la Bible de Guillaume de Brailes, entre autres dans la scène de Lot quittant Sodome (Oxford, vers 1250, Baltimore, The Walters Art Museum, ms. W106, fol. 4r<sup>o</sup>). En revanche, une unification entre la scène d'un folio verso s'étendant jusqu'à la scène du folio opposé est inédite à notre connaissance et même des enluminures s'avancant de peu sur la reliure sont extrêmement rares<sup>80</sup>. De même, une abondance de *tituli*, à l'intérieur, au-dessus et en dessous des cadres telle qu'elle se présente ici est exceptionnelle.



Fig. 118: Fragment d'un psautier mosan, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Codex 78 A 6.

L'art mosan de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle développe un système de *tituli* à l'intérieur des scènes complétées de légendes à l'extérieur mais jamais une telle propension n'est atteinte. De plus, des inscriptions sont insérées à l'intérieur de cadres vides, rendant difficile l'ajout de scènes par la suite. Autant d'éléments problématiques qui rendent la compréhension de ces feuillet énigmatique. Le caractère inachevé de l'ensemble juxtaposant des zones vierges, des scènes esquissées parfois complétées de touches de couleurs et des parties totalement abouties suggère néanmoins, nous semble-t-il, un projet préparatoire destiné à montrer à un commanditaire les différentes étapes du processus de fabrication et l'aspect global des enluminures qui seront *in fine* réalisées.

#### Le bestiaire conservé à Harvard

On trouve encore un spécimen unique pour la période médiévale: un manuscrit (Université de Harvard, ms. Typ. 101) compilant divers textes relatifs aux bestiaires (l'Aviaire d'Hugues de Fouillo, un dit sur les oiseaux (*de diversis coloribus et naturis columbarum*) et une version du Dicta Chrysostomi). La particularité tient au fait qu'à l'intérieur du texte des emplacements destinés à recevoir des enluminures furent laissés vierges, tandis qu'un livret iconographique précède cette partie-ci (Fig. 119). Ce livret recueille l'ensemble des enluminures destinées à être placées au fur et à mesure du texte, dans un format néanmoins légèrement supérieur. Deux hypothèses peuvent être formulées. Soit, il s'agit d'un projet iconographique à soumettre au commanditaire, c'est-à-dire qu'au moment de la copie du texte les emplacements des enluminures furent prévus mais laissés vides selon la disposition du prototype. Finalement, pour une raison inconnue, le travail ne fut pas achevé et le projet iconographique fut relié avec le texte. Soit – et c'est l'hypothèse couramment admise – il s'agit d'un prototype intégral à l'usage d'un atelier en vue d'une reproduction en série. Ainsi, le scribe peut recopier le texte et l'enlumineur effectuer son travail au fur et à mesure en consultant le livret iconographique permettant ainsi une accélération du processus de fabrication. Une autre



Fig. 119: Bestiaire, Paris, vers 1240, Harvard University, Houghton Library, ms. Typ 101, fol. 13.

spécificité de ce manuscrit est le poinçonnage de la plupart des enluminures en vue de leur reproduction. Bien que d'autres enluminures médiévales furent poinçonnées sur leurs contours en vue d'une reproduction à l'aide de poudre charbon<sup>81</sup>, il est difficile de préciser la fortune médiévale de ce manuscrit. Il faut certainement admettre que nous sommes ici dans le même cas de figure que des Bibles moralisées, dont on sait désormais grâce à John Lowden que des centaines de folios successifs furent reproduits par transfert des contours à l'aide de la pression exercée par un stylet<sup>82</sup>. Le manuscrit conservé à Harvard a probablement été réalisé à Paris vers 1240<sup>83</sup>, il est donc contemporain des Bibles moralisées. L'importante demande en manuscrits à Paris durant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle explique que des procédés furent mis au point pour accélérer la production. Quoi qu'il en soit, ce manuscrit nous place dans un contexte de reproduction en série à l'usage d'un scriptorium particulier et il n'a probablement pas été destiné à être transporté de lieux en lieux. Sa fonction était certainement de servir de guide iconographique, de modèle d'atelier.

## Mythe ou réalité historique ?

L'utilisation de dessins est-elle responsable de la circulation des formes artistiques, qu'elles soient stylistiques ou iconographiques ? Est-elle un vecteur important de transmission artistique ? Une réponse affirmative s'appuie sur les travaux menés par Robert Scheller et les chercheurs spécialistes des relations Orient-Occident mentionnés plus haut. Si certains avis nuancèrent une telle utilisation de dessins<sup>84</sup>, aucune analyse critique des dessins rassemblés par Robert Scheller n'a été avancée<sup>85</sup>. À considérer l'ensemble de son catalogue, deux remarques générales s'imposent d'emblée. D'une part, les dessins conservés se regroupent sur deux périodes charnières (Fig. 120) : les années autour de 1200, suivi d'un vide total d'un siècle entre 1270 et 1370 puis une intensification des collections de dessins conservés autour de 1440. D'autre part, on observe une forte densité de dessins réalisés en Italie. Sur trente-quatre groupes de dessins, quatorze sont d'origine italienne, soit près de quarante pour cent. Quatre interrogations surgissent : pourquoi trouve-t-on une relative concentration entre 1150 et 1250, quelles sont les raisons de l'absence de carnets de modèles conservés entre 1240 et 1360 hormis le dessin préparatoire du Credo de Joinville vers 1270 (BnF, latin 11907, fols 231-232), que signifie l'intensification de la production de dessins à partir de 1360, et finalement, pourquoi une telle prédominance italienne ?

Il est bien entendu difficile de fournir des réponses assurées à ces interrogations. Il est néanmoins révélateur que deux périodes soient mises en exergue, les années autour de

1200 et les années autour de 1400, moments où la production artistique est marquée par un style commun largement diffusé que l'on peut désigner d'international. Ainsi, ces deux pics pourraient à première vue corroborer la diffusion artistique à l'aide de carnets de modèles qui auraient été déplacés d'un lieu à un autre. Or, ce n'est pas nécessairement le cas. En effet, sur les dix occurrences conservées entre 1150 et 1250<sup>86</sup>, quatre sont assurément restées dans leur lieu d'origine<sup>87</sup>. La situation est plus complexe pour les six autres étant donnée leur découverte très tardive, au XIX<sup>e</sup> ou XX<sup>e</sup> siècle, dans des lieux relativement éloignés, il faut bien le dire, de leur lieu d'exécution. Par exemple, probablement réalisés en Toscane vers 1175, les feuillets conservés au Fitzwilliam Museum sont attestés pour la première fois au XX<sup>e</sup> siècle. Impossible d'en savoir davantage sur leur localisation durant l'époque médiévale, tout comme pour le manuscrit bestiaire parisien conservé aux États-Unis mentionné plus haut dont on sait seulement qu'il s'est trouvé en 1942 dans les mains du marchand d'art Hans P. Kraus à New York. Les dessins du credo de Joinville étaient en possession de Bernard de Montfaucon au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>. Or celui-ci voyagea beaucoup en France, en Italie et en Grèce et l'on ignore où il les dénicha. En revanche, le carnet de Villard de Honnecourt est attesté à Paris au XV<sup>e</sup> siècle. Et, à moins que Villard ne se fût trouvé à Paris avec son carnet, une circulation de son carnet peut être présumée, dans un rayon certes limité. Si la situation est confuse pour les années autour de 1200, elle l'est moins pour les années autour de 1400 (vers 1375-1450), période pour laquelle Robert Scheller

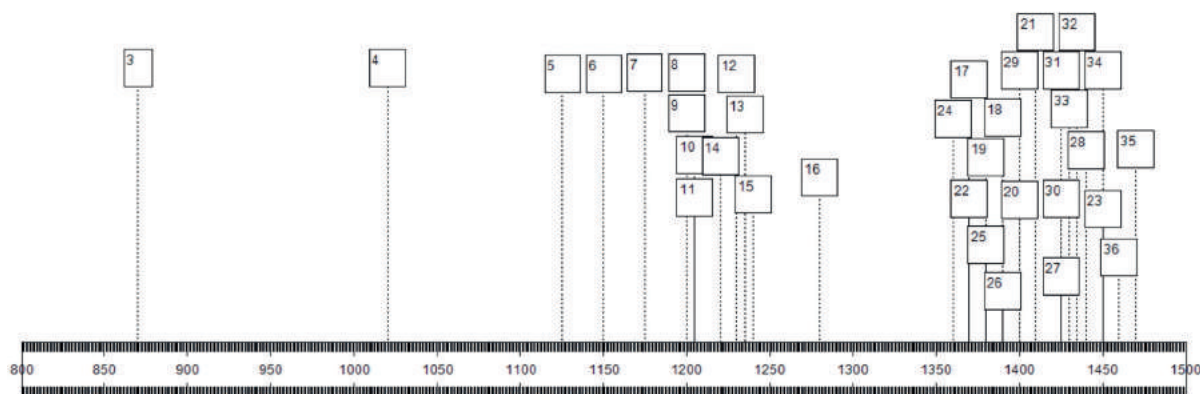


Fig. 120: Feuilletés répertoriés par Robert Scheller 1995 d'après les numéros de catalogue et placés par ordre chronologique.

a réuni vingt exemples. Seize d'entre eux ont été retrouvés sur leur lieu d'origine ou dans un périmètre très restreint<sup>89</sup>. Pour l'un d'eux – un ensemble de vingt folios avec dessins à la plume conservé au cabinet des Offices à Florence (inv. 2264F)<sup>90</sup> – aucune donnée n'est connue, ni son lieu de réalisation, ni sa date d'entrée dans le musée florentin. Mais, un, voire deux groupes de dessins, pourraient attester une circulation. Les fameux dessins bohémiens conservés à Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. 5003, 5004)<sup>91</sup> et mentionnés au *xvi*<sup>e</sup> siècle dans le Tyrol. Si peu de certitudes à propos de ces dessins sont acquis, il est permis de supposer leur déplacement d'un lieu à l'autre. Par ailleurs, la collection de dessins sur panneaux de buis réalisés par trois artistes successifs (Pierpont Morgan Library, M. 346, 346A) a quant à elle bel et bien circulé du temps de sa réalisation<sup>92</sup>. Leur premier auteur est vraisemblablement un artiste proche de Jean Pucelle, puis Jacquemart de Hesdin ajouta des dessins avant qu'un maître allemand ne les compléta: il y a donc une circulation attestée au nord des Alpes entre Paris, la cour de Bourgogne et l'empire germanique. Sur l'ensemble des témoins conservés et regroupés par Robert Scheller, la majorité (63%) est restée avec certitude dans son lieu d'origine. Une circulation contemporaine est certifiée pour seul un d'entre eux (les panneaux de buis). Dans l'ensemble, c'est peu pour invoquer des dessins comme explication d'une transmission formelle sur l'ensemble de la période médiévale.

L'absence de carnets entre 1240 et 1360 serait-elle le reflet d'un appauvrissement de la stimulation artistique? En aucun cas. Les années autour de 1300 sont marquées par un art de cour extrêmement raffiné, les commandes royales et princières abondent en France et l'Italie connaît le souffle novateur de Giotto. Malheureusement, nous ne trouvons pas d'explication convaincante à ce fossé. L'intensification nette des dessins conservés placés dans la catégorie des livres de modèles à partir de 1360 est, nous semble-t-il, à mettre en relation avec les conditions de l'apprentissage du métier du peintre tel qu'il se développe durant le Trecento. Cennino Cennini, héritier indirect de Giotto, peu avant 1400, insiste considérablement sur l'importance du dessin dans la formation de tout peintre. Avant même de toucher aux pigments et d'entamer

l'apprentissage de l'application de la couleur sur les panneaux de bois ou sur les murs, une année de dessin exclusif est requise<sup>93</sup>. La forte dominance italienne signalée plus haut se repère à partir de 1360 tandis que dans les années autour de 1200 les exemples italiens sont minoritaires. Ainsi sur les vingt livres de modèles recensés par Robert Scheller dès 1360, onze sont italiens. Ces données coïncident avec la domination artistique italienne durant le Trecento et l'insistance accordée au dessin dans la pratique artistique. Étant donné l'exceptionnelle qualité esthétique et technique de ces dessins, ils ont été conservés et rassemblés au fil du temps par des amateurs collectionneurs permettant la préservation de ces feuillets qui n'étaient pas forcément destinés à l'être.

À examiner l'ensemble du catalogue de Robert Scheller recensant ce qui peut être considéré comme livre de modèles avant la fin du *xv*<sup>e</sup> siècle, on constate que la majorité des témoins conservés n'a pas fonctionné comme un intermédiaire entre deux œuvres et que si on peut parler de « modèle » dans le cas d'un dessin préparatoire, il n'en va pas de même pour des esquisses sur parchemin ou sur papier dont la fonction était d'entraîner la main. Certains croquis, dont l'élaboration soignée révèle un souci esthétique, pourraient être des échantillons personnels d'artistes destinés à montrer leur savoir-faire à un potentiel client et n'étaient pas destinés à être diffusés. Ce pourrait, entre autres, être le cas au *xv*<sup>e</sup> siècle des plaquettes de buis de Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. nos 5003, 5004) et des dessins lombards conservés à Venise (Gallerie dell'Accademia, nos 2-8, 11-14). Pour la majorité d'entre eux, on ne peut considérer qu'ils ont servi à diffuser des formes étant restés dans leur lieu d'exécution. Deux reprennent des motifs provenant de régions différentes: le carnet de Villard de Honnecourt et les dessins des Offices<sup>94</sup>. Et si les deux sont considérés comme des livres de modèles<sup>95</sup>, rien ne permet d'affirmer qu'ils ont servi d'intermédiaires entre deux œuvres. Le carnet de Villard de Honnecourt représente le paradigme du carnet de modèle médiéval, en raison de la variété des objets représentés et des voyages en multiples terres de son auteur. Or, si la source de la plupart des dessins est repérée, on ignore si une œuvre a été conçue en se basant sur eux. Seul un croquis de Jacquemart



Fig. 121 : Jacquemart de Hesdin, Vierge à l'Enfant, dessin sur panneau de buis, Paris (?), vers 1400, New York, The Pierpont Morgan Library, M 346, fol. 1v<sup>o</sup>.

de Hesdin (Fig. 121) représentant une Vierge à l'Enfant écrivant se retrouve à l'identique dans des manuscrits contemporains ou de peu postérieurs et sur une aire géographique étendue<sup>96</sup>. La Vierge assise tient le pied gauche de l'enfant de sa main droite; celui-ci écrit sur un *rotulus* posé sur son genou droit tout en se retournant vers la gauche en dirigeant son regard en dehors du cadre vers une personne non représentée. On retrouve cette composition dans un manuscrit souabe conservé à la bibliothèque de Saint-Gall (Fig. 122) avec pour seule modification la disparition de la plume tenue par l'enfant<sup>97</sup>. Le même motif se retrouve encore sur une miniature barcelonaise (Fig. 123)<sup>98</sup>. Dans ce manuscrit barcelonais, la composition est complète et l'on apprend alors vers qui se tourne le Christ: un ange lui tendant un bouquet de fleurs. La



Fig. 122: Vierge à l'Enfant écrivant, dessin sur parchemin, Souabe, vers 1400, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, cod. 906, p. 1.

Vierge à l'Enfant est assise sur un trône sous un baldaquin gothique à arcature trilobée à l'intérieur d'un enclos et surmonte une prière d'intercession à la Vierge: *Alma virgo virginum, intercede pro nobis ad dominum*. Aucune de ces œuvres n'est précisément datée mais toutes trois furent réalisées à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Le dessin de Jacquemart fut tracé d'après une Vierge semblable à celle du manuscrit provenant de Barcelone, à moins que ce dernier ne soit le prototype. Le dessin souabe, le plus incomplet et d'une qualité d'exécution moindre, est certainement le dernier maillon de la chaîne modèles-copies, mais rien n'assure qu'il se soit basé sur le dessin de Jacquemart plutôt que sur une œuvre autonome et complète. Il nous paraît peu probable que nous soyons ici devant un schéma A (miniature de Barcelone) – A' (dessin de Jacquemart) – B (dessin souabe) ni même que la miniature de Barcelone soit issue du dessin de Jacquemart. En revanche, une composition entière, probablement enluminée, semble avoir exercé une force d'attraction suffisante pour que sa partie centrale soit reprise dans plusieurs dessins



Fig. 123: Vierge à l'Enfant écrivant, enluminure, Barcelone, vers 1400, détruite en 1936, alors conservée dans l'église paroissiale de Santa Maria del Mar.



Fig. 124: Recueil de motifs, lettrines, Toscane, vers 1150-1175, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 83-1972, fol. 2<sup>o</sup>.

avec des objectifs différents (aide-mémoire ou miniature d'un manuscrit). Néanmoins, le recueil de dessins de Jacquemart de Hesdin est le seul dont la circulation peut être attestée au moment de sa réalisation à travers les artistes successifs qui l'exploiteront.

La plupart des carnets de dessins, tels les feuillets toscans de la fin du XII<sup>e</sup> siècle conservés à Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 83-1972)<sup>99</sup>, pourraient effectivement avoir servi de modèles en tant que collection de motif, mais à l'usage d'un scriptorium. Réalisés en Toscane vers 1175, une main a tracé les lettres ornementales de l'alphabet, à l'exception des lettres J, V, W, et Z, certaines apparaissant deux ou trois fois sous des formes différentes (Fig. 119). Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un stock de lettres qu'un enlumineur toscan s'est constitué pour avoir à disposition des schémas préconçus. Ce type de répertoire à l'usage d'un scriptorium est attesté par une source textuelle au VI<sup>e</sup> siècle. Cassiodore, vers 550, mentionne en effet une collection de motifs à l'usage des relieurs conçue comme un répertoire de formes dans lequel puiser : « Pour les relieurs, d'une manière

appropriée, à moins que je ne me trompe, nous avons représenté des styles variés pour les relieurs dans un seul codex, de sorte que celui qui le désire peut choisir le type de couverture qu'il préfère<sup>100</sup>. C'est à notre connaissance une mention textuelle unique de l'existence de tels répertoires à disposition de l'artisan à l'intérieur d'un scriptorium et les feuillets toscans en sont un exemple. De même, des dessins bohémiens esquissés vers 1390 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, inv. n<sup>o</sup> 63) se présentent comme une vaste collection de motifs de figures humaines (laïcs ou saints) de trente-et-un feuillets certainement utiles à l'intérieur d'un atelier de peintre et fonctionnant comme une source d'inspiration dans laquelle puiser selon les compositions à effectuer<sup>101</sup>. Les différentes retouches visant à moderniser les costumes attestent en effet une utilisation prolongée de ces dessins comme modèles dans un atelier.

Quelques études préparatoires à un projet particulier sont attestées par les textes et certains des livres de modèles regroupés par Robert Scheller fonctionnent comme tel. Jean Chatard, peintre à Lyon, laisse en 1361 à son élève tous les dessins sur feuillets de parchemin (*omnia pergamena sua depicta*), appelés patrons, pour servir de modèles (*exempla*) pour ses peintures<sup>102</sup>. À l'approche des années 1400, les maîtres recueillaient leurs esquisses préparatoires et s'en servaient pour eux-mêmes mais également pour former des élèves. Les feuillets italiens du début du xv<sup>e</sup> siècle conservés au cabinet Rothschild du Louvre (D. R. 841-860) constitués de dessins d'architectures variées pourraient être des études préliminaires à un projet d'envergure<sup>103</sup>. De même, sur les cinq folios contenus dans un manuscrit provenant de l'abbaye Notre-Dame-de-Lyre en Normandie (Évreux, Bibliothèque municipale, ms. 4), un artiste a illustré des initiales historiées des psaumes, probable exercice préliminaire à la mise en place de huit lettrines dans un psautier de belle qualité<sup>104</sup>. La fonction de ces dessins ne devait pas être très éloignée de celle de l'esquisse de Taddeo Gaddi tracée sur du papier vert destinée à proposer à la famille Baroncelli la Présentation de Marie telle qu'il projetait de la peindre sur le mur de leur chapelle à Santa Croce à Florence (Louvre, Cabinet des dessins, inv. 1222)<sup>105</sup>. Au milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, un projet préparatoire (*pro patronis pictariae [sic] inde faciendis*) est attesté pour la réalisation de peintures murales à Westminster<sup>106</sup>. Parmi les dessins placés dans le groupe des carnets de modèles, les dessins du dernier quart du xiii<sup>e</sup> siècle illustrant le *Credo* de Joinville (Paris, BnF, latin 11907, fols 231<sup>ro</sup>v-32<sup>ro</sup>v) semblent bien être un projet de décoration murale<sup>107</sup>. Ludovico Geymonat a récemment mis en lumière un dessin du xiii<sup>e</sup> siècle connu depuis 1962 conservé à Salzbourg et qui se présente comme un projet d'un cycle pictural monumental de l'Apocalypse<sup>108</sup>. Les projets préparatoires sont une réalité médiévale et plusieurs des dessins conservés doivent être considérés comme tel.

Les dessins copiés sur une œuvre connue destinés à la préserver ou à la transmettre sont attestés pour l'époque médiévale, au moins par les sources. Dans ce cas de figure, rarissime, les dessins ont effectivement pu jouer un rôle dans la transmission des formes. En revanche,

le seul exemple conservé n'a pas circulé, il est resté enfermé dans son lieu de réalisation jusqu'aujourd'hui. Le rouleau de parchemin conservé aux archives capitulaires de Vercelli, long de 1,8 mètre, contient vingt-sept scènes des vies des saints Pierre et Paul<sup>109</sup>. Des *tituli* désignent les scènes, mais surtout, un hexamètre léonin nous renseigne sur l'objectif de ces dessins à la plume :

*Hoc notat exemplum media testudine templum  
Ut renovet novitas quod delet longa vetustas  
Hic est descriptum media testudine pictum  
Ecclesie signans ibi que sunt atque figurans.*

Nous traduisons ainsi : « Ce modèle (*exemplum*) montre le temple à la voûte centrale (*media testudine*). Pour que la nouveauté rétablisse ce qu'une longue durée de temps détruit, ici fut indiqué ce qui fut peint au milieu de la voûte de l'église, marquant et figurant les représentations qui y sont. » Malheureusement, la signification de ces vers est ambiguë. On considère en général qu'il s'agit là de dessins copiés de fresques dans une église dégradée qu'il faut rénover<sup>110</sup>. Mais nous comprenons que les peintures de la voûte sont consignées sur le parchemin pour en garder le souvenir lorsque le temps les aura détruites, probablement en vue d'une restauration ultérieure. Le *rotulus* fut daté du début du xiii<sup>e</sup> siècle dès les premières études le concernant<sup>111</sup>, tandis que les peintures de la voûte de l'église San Eusèbe de Vercelli (disparues), représentées sur le parchemin sont en général datées du xi<sup>e</sup> siècle Or, certains éléments compositionnels, en particulier le sens de la profondeur de l'espace bidimensionnel par le regroupement des personnages sur plusieurs plans ainsi que l'agencement des architectures dans l'espace pourraient plaider en faveur d'une date postérieure, au cours du xii<sup>e</sup> siècle. Selon nous, l'objectif de ces dessins est de transmettre à la postérité locale autant les représentations que les *tituli*. Nous serions donc en présence de dessins proches de ceux réalisés par Paulin de Nole en 403. Celui-ci adresse à son ami Sulpice Sévère, alors près de Béziers, une lettre dans laquelle il transcrit les vers qu'il a fait inscrire sur la basilique en cours d'édification à Nole. Il joint les dessins des peintures murales : « Il [Victor, le porteur de la lettre] a voulu ajouter cela dans ses bagages, pour te porter à la fois les vers et

les peintures de nos basiliques»<sup>112</sup>. Ainsi, Sulpice pourra s'en inspirer pour la décoration de son lieu de culte. Tandis que les dessins de Paulin de Nole ont circulé et ont pu ainsi participer à la transmission des formes artistiques, il n'en va de même de ceux de Vercelli restés confinés dans la bibliothèque du lieu.

Des trente-quatre occurrences recensées par Robert Scheller du IX<sup>e</sup> au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, rares sont celles dont on peut montrer une utilisation effective comme modèles, à l'instar des petits panneaux de Jacquemart de Hesdin dont on a vu qu'ils ont effectivement circulé au nord des Alpes durant quelques décennies<sup>113</sup>. Face à la multiplicité des fonctions possibles des dessins médiévaux (collection de motifs à l'usage d'un scriptorium, projets dessinés, échantillons d'artistes, entraînement de la main), il faut considérer attentivement lesquels ont contribué comme intermédiaires entre un modèle et sa copie. Et il s'avère qu'ils ne sont pas nombreux. La plupart sont en réalité des carnets de notes personnelles qui deviennent à partir des années 1400 des cahiers d'études à l'intérieur d'un atelier. En effet, le constat est flagrant : à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, plusieurs mains sont en général à l'œuvre dans un cahier de dessins donné<sup>114</sup>, tandis qu'auparavant une seule main peut être discernée dans les dessins regroupés par Robert Scheller. L'entraînement de la main est de loin la fonction la plus fréquente rencontrée. Corrélée à la faible circulation constatée de ces dessins, nous concluons que si certains ont peut-être servi de modèles, les cas sont rares. Lorsque l'historien de l'art est confronté à des similitudes formelles troublantes entre deux objets éloignés géographiquement, il vaudrait mieux avancer en premier lieu l'hypothèse d'œuvres perdues qui ont servi de modèles plutôt que des livres de modèles. La plupart des dessins regroupés sous le terme très générique de « livre de modèles » sont en réalité des dessins personnels, servant à l'étude ou comme aide-mémoire. Pour quelle raison estimer que ces dessins auraient joué un rôle dans la transmission artistique, davantage que les œuvres elles-mêmes et les déplacements des artistes ? Lorsqu'il y a collection de motifs, ceux-ci sont destinés à l'usage d'un scriptorium ou d'un atelier de peintre. Une fois leur utilité dépassée, les dessins furent détruits ou à quelques exceptions près, rangés dans une bibliothèque.

Ceci nous amène à un dernier point de réflexion sur le sujet. Le terme « livre de modèles » (« model book », « Musterbuch ») est-il approprié ? Peut-être aurait-il lieu, à l'instar de la proposition émise par Monika Müller, d'adapter la terminologie de « livres de modèles » qui sous-entend des livres ou des cahiers qui auraient servi à la réalisation d'œuvres<sup>115</sup>. Au vu de la variété des fonctions observées, qui se dégagent nettement à la lecture de l'ouvrage de Robert Scheller, il nous semble qu'il n'est pas possible de regrouper sous une même appellation ces dessins. Il serait plus judicieux de segmenter les terminologies et d'évoquer selon les cas, des cahiers de croquis, des collections de motifs, des manuels iconographiques, des projets préparatoires, des patrons. Ces cinq catégories reflètent la réalité des dessins médiévaux conservés et précise davantage la catégorisation proposée par Ernst Kitzinger en 1975<sup>116</sup>. Celui-ci, conscient de l'inadéquation du terme « model books », proposait trois groupes. Premièrement, les « generic guides », les guides génériques consignants des cycles ou des séries iconographiques destinés à un usage répété. Deuxièmement, les « pictorial guides », des guides picturaux incluant autant des projets préparatoires que des sortes de manuels iconographiques. Finalement, les « motif books » : collection aléatoire de motifs variés. Cette catégorisation pose problème, car elle reste insuffisamment précise et ne permet pas d'intégrer la plupart des dessins. Le groupe des « motifs books » doit être séparé du carnet de croquis, personnel ou d'atelier. Des feuillets destinés à offrir un choix de motifs à un enlumineur ou à un peintre ne peuvent être inclus dans la même catégorie qu'un cahier personnel servant d'aide-mémoire ou d'entraînement de la main. Il nous semble qu'il est essentiel de se passer du terme « livre de modèles » et d'opter pour une terminologie plus précise au cas par cas. Les dessins médiévaux ont pu fonctionner comme toute autre œuvre : ils ont pu être admirés et copiés mais ils ne furent pas forcément conçus pour être imités.

### Capacités mémorielles

Lorsque Hugo Buchtal expliquait la permanence iconographique des programmes picturaux byzantins par la nécessaire existence de livres de modèles, il négligeait le poids de la

transmission de la culture artistique d'une génération à l'autre<sup>117</sup>. Ce que nous connaissons des méthodes de réalisation picturale dans la sphère byzantine grâce au témoignage de l'archéologue français Adolphe Napoléon Didron en visite au mont Athos en 1845 ne repose au contraire absolument pas sur la présence de dessins mais bien sur l'intégration des formes et des techniques artistiques mémorisées lors de l'apprentissage. Didron livre le récit de son voyage à travers l'Athos dans l'introduction à sa traduction du *Guide de la peinture*, traité rédigé probablement autour de 1500 par un certain moine Denys, formé à Thessalonique avant de devenir peintre du couvent de Fournà, près de Karditsa, au centre de la Grèce<sup>118</sup>. À l'intérieur de l'église du couvent d'Esphigmenou, il a l'occasion d'observer un maître-peintre au travail accompagné de son frère, de deux apprentis et de deux élèves (dont le premier des deux reprendra l'atelier à la mort du maître). La répartition des tâches y est indiquée : le frère étend le mortier sur le mur, le maître trace les contours qui sont remplis par le premier élève tandis que le deuxième dore les nimbes, peint les inscriptions et fait les ornements. Quant aux deux apprentis, ils s'affairent à la préparation des pigments et des couleurs<sup>119</sup>. L'impression laissée par le maître-peintre à l'œuvre est telle que Didron détaille l'aisance d'exécution et note sa prodigieuse mémoire lui permettant de tracer les esquisses tout en dictant les inscriptions sans dessin, ni carton.

Cependant, le maître peintre esquissait ses tableaux comme de mémoire ou d'inspiration. En une heure, sous nos yeux, il traça sur le mur un tableau représentant Jésus-Christ donnant à ses apôtres la mission d'évangéliser et de baptiser le monde. [...] Il fit son esquisse de mémoire, sans carton, sans dessin, sans modèle. En examinant les autres tableaux qu'il avait terminés, je lui demandai s'il les avait exécutés de même ; il répondit affirmativement, et ajouta qu'il effaçait très rarement un trait qu'il avait une fois tracé. [...] Ce peintre si alerte m'étonnait encore par sa prodigieuse mémoire. Non seulement il traçait ses esquisses et les achevait sans dessin ni carton ; mais je le voyais dictant à son second élève les inscriptions et les sentences que devaient porter les tableaux et les divers personnages. Il débitait tout cela sans livre ni notes [...] il me répondit [...] que c'était bien simple et beaucoup moins extraordinaire que je ne le pensais.

Pour un érudit du XIX<sup>e</sup> siècle, la capacité mémorielle et le talent technique de ce peintre le faisant réussir son trait du premier coup fascinent. Mais celui-ci travaille selon des habitudes séculaires certainement peu éloignées des procédés médiévaux en Orient et en Occident. Les schémas iconographiques sont intégrés durant les années d'apprentissage ; nul besoin de support mémoriel. Le rôle de la mémoire est bien connu dans le processus d'apprentissage durant le Moyen Âge. Mary Carruthers tout particulièrement a livré de magistrales études sur le fonctionnement de la mémoire durant le Moyen Âge à la suite d'enquêtes passionnantes à travers les sources<sup>120</sup>. Le monument philosophique qu'est la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin fut composé mentalement et dicté de mémoire. Cette élaboration dans l'esprit uniquement n'est pas propre au docte érudit mais est le processus naturel de la production d'une composition textuelle ou visuelle. Saint Bonaventure, contemporain de Thomas d'Aquin, exprime sans ambiguïté comment un artiste préconçoit en pensée une œuvre avant de la réaliser : « L'œuvre est issue de l'artiste au moyen d'une similitude dans l'esprit, par laquelle il la réalise en pensée avant de la produire, puis la produit telle qu'il l'a prévue »<sup>121</sup>. Au-delà de ces facultés à concevoir un projet mentalement, Mary Carruthers a bien montré que la mémoire et la capacité d'imagination, distincts dans notre conception de la création, sont intimement liés pour un homme médiéval. Il s'agit pour celui-ci de mémoriser des textes et des formes puis de les manier avec une capacité d'invention qui révélera l'habileté de l'auteur. Tandis que Frances Yates avait démontré les formidables compétences mnémotechniques et les stratégies cognitives qui lui sont liées, en particulier les *loci memoriae*, Carruthers a mis en évidence le fonctionnement de l'art de la mémoire qui ne consistait pas en une réactivation fidèle des éléments appris par cœur. En effet, il s'agissait de stocker un fonds de mémoire et de le convoquer par l'assemblage de nouvelles compositions. Théophile, vers 1100, suggère que le lecteur apprenne son texte par cœur<sup>122</sup>. Quel érudit à l'heure actuelle en serait capable dans un délai raisonnable ? Tandis qu'un certain premier ministre britannique fit parler de lui pour sa formidable mémoire après avoir récité en 2013 par cœur une centaine de vers

homériques, connaître l'intégralité de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* était, pour les contemporains de Xénophon, à la portée de tous<sup>123</sup>. Depuis l'apparition du livre imprimé et l'accès facilité à l'écrit, la mémoire humaine est moins entraînée mais de plus, sa structure s'est modifiée. On sait désormais que les stratégies mnémoniques, dont la méthode des *loci* exploitée durant l'Antiquité et le Moyen Âge<sup>124</sup>, augmentent considérablement les capacités de la mémoire en modifiant la connectivité fonctionnelle

neuronale des circuits cérébraux<sup>125</sup>. Pour un artiste médiéval, tout comme un clerc, la mémorisation des formes faisait simplement partie de ses habitudes culturelles et mentales et lui venait naturellement, physiologiquement. Le recours au procédé graphique n'était pas nécessaire pour reproduire des formes, des motifs, des éléments stylistiques vus ou exécutés à un endroit donné parfois à plusieurs années d'intervalle.



## NOTES

1. VÖGE 1891, p. 378. SCHLOSSER 1902. Voir le rappel historiographique de ZANICHELLI 2012, p. 61-69 et nos lignes de synthèse dans TERRIER ALIFERIS 2018, p. 11-23. Sur l'étude lexicale du mot « modèle » et de son champ sémantique, voir SCHELLER 1995, p. 9-18; HEULLANT-DONA et RUSSO 2015, p. 13-35; TERRIER ALIFERIS 2018, p. 13-14.
2. DEGENHART 1950.
3. WEITZMANN 1961; DEMUS 1970; KITZINGER 1975; BELTING 1978; BUCHTAL 1979.
4. DEMUS 1970, p. 36-38; BELTING 1978; BUCHTAL 1979. Ceux-ci ne suivirent pas l'hypothèse de WEITZMANN 1961 qui percevait un lectionnaire byzantin à la source de ces dessins.
5. Voir ZANARDI 1999.
6. BORK 1996 (transcrit le texte du contrat de 1272, rédigé en ancien français et connu par une copie du xv<sup>e</sup> siècle, avec sa traduction en français); DIDIER 1996 (interprétation du texte). Le contrat fut conclu entre le chapitre et les orfèvres Colay de Douai et Jaquemon de Nivelles. Il leur est demandé de suivre le projet (*le pourtrature*) fait par maître Jakenez, maître et orfèvre d'Anchin. Pour le xv<sup>e</sup> siècle, de nombreuses sources indiquent les patrons peints ou sculptés préalables à l'exécution de pièces orfèvrées; voir à ce propos TOMASI 2018.
7. KURMANN 1998; HAMON 2002, p. 19-30.
8. Voir la transcription de la commande (comptes de Jean Briçonnet, 1474) in *Jean Fouquet* 2003, annexes, p. 420 ainsi que CHARRON 2018, en particulier p. 166-167 et TERRIER ALIFERIS 2018, en particulier p. 21.
9. « la sculpture en petit volume [...] selon le portrait et la très belle ordonnance faite de la main de maître Jean Perréal de Paris. », SPAAK 1975, p. 94; PRADEL 1953, p. 92-93. Voir également GUILLOUËT 2012, p. 186-191.
10. LABORDE 1880, p. 56, 107, 119, 120.
11. KURMANN 1998 et KURMANN 2006.
12. WIRTH 2004, p. 183-188; JOUBERT 2008, p. 177. Voir également RECHT 1987.
13. WIRTH 2017.
14. Voir les références bibliographiques mentionnées par SCHELLER 1995, p. 29, n. 98.
15. PLINE L'ANCIEN 2013, livre XXXV, 67 : *Et alia multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius ex quibus proficere dicuntur artifices.*
16. BRUNEAU 1984; BALMELLE; DARMON 1986.
17. SCHELLER 1995, cat. 6-15.
18. BODE 1873. Pour la bibliographie complète, se référer à la note 3 de GEYMONAT 2013(a).
19. WEITZMANN 1944; DEMUS 1970, p. 36-44; 202-204; BELTING 1978. Voir également CAMES 1966, p. 284-289; MILDE 1977; GOSEBRUCH 1981, MIDDELDORF KOSEGARTEN 1988.
20. MILDE 1977 et MILDE 1989.
21. GUILLAUME DE SAINT-THIERRY 1975, p. 64-65.
22. WILLE 1954; *Das Zisterzienserkloster* 1989; *Das Zisterzienserkloster* 1995.
23. KÖNIG 1979 et KÖNIG 2006.
24. Cambridge, Magdalene College, Pepsian Library, ms. 1916. SCHELLER 1995, cat. 17.
25. Ce psaume fait partie des cinq psaumes prononcés par le prêtre avant la messe, lorsque celui-ci revêt ses chausses et ses sandales. Il fait également partie du répons du dimanche. Voir GUILLAUME DURAND 1854, ch. II, p. 28-29.
26. Abraham (HAHNLOSER 1929, p. 9) ou saint André (WEITZMANN 1961, p. 237)?
27. Il s'agit bien de Hadès et non pas d'un apôtre endormi comme ce fut supposé (CAMES 1966, p. 285).
28. WEITZMANN 1961. Sur les Douze Fêtes en général, voir SPIESER 1999, p. 131-164.
29. Concernant la datation du psautier, voir la démonstration convaincante de STIRNEMANN 2018, qui d'une part propose une fourchette de réalisation entre 1214 et 1218 et d'autre part rejette une participation de Philippe Auguste dans le processus de commande.
30. Voir l'étude iconographique de KARTSONIS 1986.
31. BUCHTAL 1979, p. 20.
32. WIRTH 2004, p. 267-268.
33. Voir le facsimile *Das Goslarer Evangeliar* 1991.
34. DEMUS 1970, p. 36-44, 202-204; Hans BELTING 1978; BUCHTAL 1979.
35. GEYMONAT 2013(a).
36. HAHNLOSER 1929, p. 10-12.
37. HAHNLOSER 1929, p. 10-12; *El « Menologio »* 2007.
38. MAXWELL 2014.
39. TERRIER ALIFERIS 2016(a), p. 111.
40. BUCHTAL 1979, p. 17.
41. *Infra*, p. 129.
42. GEYMONAT 2018 et GEYMONAT 2013(a).
43. *Autour de Hugo d'Oignies* 2012, p. 83-93; TRIVELLONE 2012.
44. SCHELLER 1995, cat. 3 et 4.
45. SCHELLER 1995, cat. 8; DEMUS 1970; CAMES 1966; KITZINGER 1975; WEITZMANN 1961; FOLDA 2008, cat. 263, p. 447; *Strasbourg 1200-1230* 2015, cat. 15.
46. FLAMM 1915, p. 123-162.
47. La Chute d'Adam et Ève.
48. Nous supposons qu'il s'agit là d'une référence à l'histoire du lion et de l'âne dans la Vie de saint Jérôme. Voir JACQUES DE VORAGINE 1967, p. 247-249. Le lion a charge de veiller au pâturage sur l'âne. Or, un jour, il s'endort tandis qu'un passant s'empare de l'équidé. Les compagnons de saint Jérôme accusent à tort le lion de l'avoir mangé. Dans l'étude iconographique de Daniel Russo 1987, qui n'évoque pas la légende de l'âne, nous ne trouvons l'âne présent que dans des œuvres italiennes plus tardives, à partir du début du xv<sup>e</sup> siècle (Sano di Pietro, *Histoires de saint Jérôme*, prédelle, Musée du Louvre). Une recherche iconographique poussée sur les xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles devrait être menée.
49. Le miracle de la femme hémorragique.
50. Il s'agit du chandelier et des deux rameaux d'olivier vus en vision par Zacharie.
51. Nous ne comprenons pas cette phrase.
52. Il s'agit du thème du Pressoir mystique. À ce sujet, consulter *Le pressoir mystique* 1990.
53. Le miracle de la résurrection du fils de la veuve de Naïm.
54. S'agit-il de la fable de Phèdre « La vache, la chèvre, la brebis et le lion » intitulée uniquement *De Vacca et Leone* dans certains manuscrits médiévaux? Voir HERVIEUX 1884, p. 440.
55. FLAMM 1915.
56. BÈDE, *Questiones super Genesim*, « Recapitulatio de paradiso, fonte ac fluminibus et ligno vitae », PL 23, col. 292D.
57. Paris, BnF, latin 17357, fol. 105.
58. *Byzantine Art* 2013. Cet ouvrage récent retrace la réception de l'art byzantin en Occident après le sac de Constantinople.
59. La *Consolation* de Boèce fut particulièrement en vogue à l'époque carolingienne et au xii<sup>e</sup> siècle et fut copiée dans tout l'Occident latin. À ce propos, consulter COURCELLES 1939 et *A Companion to Boethius* 2012. Vingt-six manuscrits connus contenant des gloses germaniques de Boèce furent

rédigés entre le IX<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle en ancien allemand, essentiellement dans le sud des territoires germaniques. HEHLE 2012, p. 255-318.

60. La représentation des sept sages en Orient se fait autour de l'Arbre de Jessé et apparaît tardivement (premières occurrences attestées au XVI<sup>e</sup> siècle). Voir BRÉHIER 1951, p. 61-69. Voir également FOEHR-JANSSENS 1994.

61. Sur l'origine et le développement littéraire et iconographique du thème de la Fortune, voir *La Fortune* 2003.

62. Voir CAMES 1971, p. 105-110.

63. Sur la lecture tropologique en général, voir LUBAC 1959-1964.

64. CAMES 1971 et HEHLE 2012.

65. FLAMM 1915.

66. Transcrit par FLAMM 1915.

67. SCHMID 2000. Nous avons trouvé la transcription et la traduction de l'hymne à saint Nicolas du graduel d'Isny en ligne : <http://www.isny-evangelisch.de/die-praedikantenbibliothek/nikolaus/> (consulté en janvier 2017).

68. CAMES 1971, p. 284 estimait que le feuillet pourrait avoir été exécuté dans l'atelier Herrade à Hohenbourg, responsable de l'*Hortus deliciarum*.

69. FLAMM 1915.

70. ROSS 1962, p. 119-128; SCHELLER 1995, cat. 9.

71. Nous remercions Sabrina Ciardo, alors étudiante en master à l'université de Genève, d'avoir attiré notre attention sur ce manuscrit. Voir PETRUS DE EBULO 1994.

72. Pour la bibliographie relative à l'album, voir *supra* p. 61, note 46. Voir également SCHELLER 1995, cat. 14.

73. FRIEDLÄNDER 1972.

74. BORLÉE 2018. Une vidéo est disponible en ligne sur le site de la Fondation de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg sous le titre *Recherche expérimentale en histoire de l'art*. <https://www.oeuvre-notre-dame.org/la-fondation-oeuvre-notre-dame/la-fondation-aujourd-hui/developpement-innovation/la-recherche-experimentale-en-l-histoire-de-l-art>.

75. BARNES 2009, p. 217; GEYMONAT 2018. WIRTH 2015 montre que la mise au propre et la reliure fut effectuée par Villard de Honnecourt lui-même.

76. HAMON 2007.

77. SCHELLER 1995, cat. 31; MONTERO TORTAJADA 2013.

78. SWARZANSKI 1974; SCHELLER 1995, cat. 6; STRATFORD 2006, p. 7-20; RECHT 2012, p. 24-31.

79. SCHELLER 1995, cat. 6, p. 127.

80. Nous en trouvons dans un herbier médiéval, le Paris, BnF, latin 6823, réalisé probablement à Pise vers 1330-13340 (voir BLANC 2016).

81. Voir ceux mentionnés par IVES; LEHMANN-HAUPT 1942 et MINER 1967.

82. LOWDEN 2000, en part. p. 119-121, 148, 179-180.

83. D'après CLARK, 1982 et CLARK 1989. Avant lui, IVES; LEHMANN-HAUPT 1942 situaient l'origine du manuscrit en Angleterre.

84. WIRTH 1999; JOUBERT 2008.

85. Voir TERRIER ALIFERIS 2018, p. 20.

86. SCHELLER 1995, cat. 6-15.

87. SCHELLER 1995, cat. 10-13.

88. SCHELLER 1995, cat. 16.

89. SCHELLER 1995, cat. 17, 20, 22-30, 32-36.

90. SCHELLER 1995, cat. 31.

91. SCHELLER 1995, cat. 20.

92. SCHELLER 1994, cat. 19.

93. La première des six parties est consacrée intégralement au dessin. L'étude du dessin dure un an au terme duquel peut débuter l'apprentissage auprès d'un maître durant six ans. Six autres années sont encore nécessaires pour la formation à la peinture murale. Durant toute la durée de l'apprentissage et au-delà, la pratique du dessin doit être exercée quotidiennement « CIV. Sache que voici le compte du temps qu'il te faut pour apprendre. D'abord il te faut un an pour étudier le dessin élémentaire que tu exécutes sur tablettes. Pour rester avec le maître dans sa boutique [...] il te faut six

ans. Ensuite, [...] il te faut encore six ans, dessinant toujours, n'abandonnant ton dessin ni jour de fête ni jour de travail », CENNINI 2009, p. 99.

94. SCHELLER 1995, cat. 31.

95. MONTERO TORTAJADA 2013.

96. SCHELLER cat. 19.

97. Voir l'illustration dans BOECKLER 1959, p. 4, pl. 34 et dans SCHELLER 1995, p. 223.

98. MEISS 1967, p. 206-207, fig. 279-280.

99. GULLICK 1979; SCHELLER 1995, cat. 7; *Pen and Parchment* 2009, cat. 33; *A Catalogue of Western Book* 2009, cat. 20.

100. CASSIODORE, *Institutiones*, livre 1, ch. 30, 3: *quibus [artifices doctos in codicibus cooperiendis] multiplices specis facturarum in uno codice depictas, ni fallor, decenter expressimus, ut qualem maluerit studiosus tegumentum ipse sibi possit elegerere*. Mentionné par SCHELLER 1995, p. 19.

101. SCHELLER 1995, cat. 18.

102. TROESCHER 1966, p. 221. Mentionné par SCHELLER 1995, p. 21.

103. SCHELLER 1995, cat. 30 et LOISEL 2011.

104. SCHELLER 1995, cat. 12. Voir également RAGUSA 1971; AYRES 1974; *Ornamenta Ecclesiae* 1985, p. 318, cat. no B90.

105. LADIS 1982; BELLOSI 1985, en part. p. 12-15.

L'illustration est accessible sur le site du Louvre <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/presentation-de-la-vierge-au-temple> (consulté en août 2019).

106. ZANARDI 1999.

107. FOLDA 1976, p. 103-111; 192; SCHELLER 1995, cat.

16. FRIEDMAN 1958, avait rejeté cette hypothèse qui prévalait depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle (voir DELABORDE; LAUER 1909, p. 61-84).

108. GEYMONAT 2013(b).

109. SCHELLER 1995, cat. 11.

110. SCHELLER 1995, cat. 11, p. 158.

111. CIPOLLA 1901, p. 3-12 (avec la reproduction de l'ensemble des dessins); SCHENDEL 1938, p. 31-33; LUBA 1982, p. 31-37.

112. PAULIN DE NOLE 2016, lettre 32, ch. 9, 10, 17. *Nam hoc etiam accrescere fascibus suis voluit, ut nostrarum tibi basilicarum versus simul picturasque portaret.*

113. Voir SCHELLER 1995, cat. 19.

114. C'est le cas pour SCHELLER 1995, cat. 26, 29, 30, 31, 33, 34, 35 et 36.

115. MÜLLER 2014, en part. p. xvi-xvii.

116. KITZINGER 1975, p. 99-142.

117. « Model books must have been particularly prominent in the artistic tradition of the Greek East. In Byzantium, iconographical programs were rigidly fixed by the church and, at least theoretically, did not lend themselves to the slightest change ... The important function of the model book as the guardian of the purity of such an unalterable program of religious images is self-evident », BUCHTAL 1979, p. 14.

118. *Manuel d'iconographie chrétienne* 1845.

119. *Idem*, p. xvi.

120. CARRUTHERS 1990; CARRUTHERS 1998; CARRUTHERS 2002; CARRUTHERS 2010; CARRUTHERS 2011, CARRUTHERS 2012.

121. BONAVENTURE 1938, II, 12; WIRTH 2008, p. 119-120.

122. THEOPHILIUS 1999, p. 52: « *tenaci memoria perlege [...]* *Quae cum saepe relegeris et tenaci memoriae commendaveris...* » (« lis avec une mémoire tenace [...]. Lorsque tu auras relu tout cela et que tu les auras gravé fermement dans ta mémoire [...]). »

123. « Mon père, répondit Nicérotas, qui veillait à ce que je devinsse un homme de bien, m'a obligé à apprendre tous les vers d'Homère. Aussi pourrais-je maintenant réciter par cœur d'un bout à l'autre l'Illiade et l'Odyssée. – Ignore-tu, fit Antisthène, que tous les rapsodes eux aussi savent ces vers? », XÉNOPHON, III, 5-6, p. 49. La récitation de l'*Illiade* par Boris Johnson peut être visionnée sur YouTube.

124. YATES 1966.

125. DRESLER *et al.* 2018.



# Conclusion

Au terme de ce parcours consacré aux mobilités artistiques, celles des hommes et celles des œuvres, quelles informations pouvons-nous acquérir sur les impacts liés aux déplacements des artistes, sur les distances de circulation, sur la reconstitution d'itinéraires individuels et sur le rôle qu'il faut attribuer aux dessins dans la propagation des formes, des styles ou encore des motifs iconographiques? Nous avons choisi d'aborder quatre études distinctes ancrées dans le champ de la géographie artistique. Chaque dossier apporte ses contributions propres qui souvent sortent du cadre de la mobilité. Néanmoins, chacun de ses quatre axes converge vers le cœur de l'étude et dresse un panorama large de la circulation artistique au moment où se met en place l'art gothique, moment d'intensification des innovations techniques, quel que soit le médium artistique envisagé. L'interrogation initiale de cette recherche fut de cerner les vecteurs et les modalités de transmission entre un cas de modèle-copie, dont le nombre d'occurrences nous paraissait significativement élevé entre 1150 et 1250, constat repéré par la critique depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Durant ce laps de temps, les échanges s'intensifient et les ateliers s'agrandissent, conséquences directes d'une augmentation des commandes dans un contexte politique et démographique favorable. Suger s'enorgueillit de faire venir des artistes de toutes les nations. L'examen des œuvres qu'il nous a laissées (architectures, pièces orfèvres, vitraux) corrobore l'attraction centripète exercée par la reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis. Prolixe à ce sujet, il ne dit en revanche rien à propos de la provenance des sculpteurs responsables de la décoration sculptée des portails occidentaux, au grand regret des historiens. Ce silence est certainement à mettre sur le compte de la provenance locale d'Île-de-France des sculpteurs, confirmant de fait les hypothèses récentes qui

tendent à établir un fonds artistique commun avec des scriptoria chartrains.

À l'instar d'un texte, une œuvre accède au rang d'autorité pour des raisons diverses mais certainement liées à sa valeur esthétique et intellectuelle. Si dans le cas d'un texte il est aisé de comprendre les vecteurs de transmission – la copie du texte et son accessibilité dans les bibliothèques monastiques, abbatiales ou des centres d'études – l'absence de reproductibilité d'une œuvre visuelle nécessite d'envisager ses modalités de citations de manière différente. La citation se fait aussi bien dans des rayons très circonscrits ou très éloignés. On trouve le cas de la reprise d'un motif à l'intérieur d'un même atelier, d'une même localité ou région ou encore dans des zones culturelles extrêmement éloignées. La distance du transfert est strictement dépendante de la mobilité d'une personnalité artistique. Grâce à des recherches circonscrites, il est possible de mettre en exergue la durée du transfert, élément qui n'a que peu, voire pas, suscité d'intérêt jusqu'à présent. Durant combien de temps une œuvre, un type iconographique, une nouveauté formelle ou ornementale jouit-elle d'un certain succès? Si l'on prend le cas de la cathédrale de Reims, dont le type architectural et les nouveautés stylistiques sont imitées en territoire germanique jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, il apparaît que la transmission perdure plusieurs décennies, mais moins d'un siècle. L'impact du type iconographique de la Fuite en Égypte comprenant Joseph christophe tel qu'il se met en place à Palerme s'observe quant à lui aussi sur un peu moins d'un siècle. Il semble que la durée correspondant à quatre générations soit l'unité de mesure maximale de permanence d'une citation; le plus souvent elle est réduite de plus de la moitié. C'est le cas de la fortune du portail royal de Chartres qui est directement cité durant une vingtaine d'années, soit une génération, avec un dernier

avatar à Sangüesa en Espagne, vers 1170. Ou encore de celui de la Cène rassemblant quatorze disciples, qui circule entre l'Angleterre et Paris dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle durant une vingtaine d'années, puis rejaillit momentanément entre l'Angleterre et l'empire germanique au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

L'état extrêmement fragmentaire de la production médiévale conservée et le manque de sources textuelles disponibles engendre une extrême difficulté d'évaluer précisément l'impact de la mobilité des artistes. Les outils méthodologiques développés récemment dans le cadre des transferts culturels se basent sur l'analyse des textes conservés en se focalisant sur des périodes historiques plus récentes. Néanmoins, dans certains cas et lorsqu'un minimum d'indices peut être récolté par l'historien de l'art, il est possible de procéder à une étude et d'aboutir à des résultats. Les cas de transferts peuvent être appliqués lorsque des mouvements humains sont attestés, lors du déplacement d'un artiste et de son atelier dans une région donnée et que l'absorption des caractéristiques des œuvres de cet artiste, au niveau stylistique et/ou iconographique se perçoit de manière relativement massive et sur une période de plusieurs années. Pour être en mesure d'attester un cas de transfert artistique, il faut montrer qu'il s'est produit une intégration, une véritable absorption sur le long terme des qualités d'un artiste venu d'ailleurs. On assiste alors à un phénomène d'acculturation artistique. Nous pouvons suivre le processus avec Nicolas de Verdun, parce que nous conservons deux œuvres signées et que nous pouvons à partir de là rétablir son itinéraire professionnel et ses lieux d'activité. En premier lieu, il faut reconstituer à partir des outils stylistiques le corpus de ses œuvres et vérifier la fiabilité de celui-ci. Puis, en s'attelant à l'observation des voies routières et fluviales disponibles à l'époque romaine et médiévale, il est possible de fournir des hypothèses sur les localités traversées et d'évaluer l'impact du passage de l'artiste sur la production artistique contemporaine. Mais, l'historien reste toujours confronté à l'immense perte des objets médiévaux et ne peut que fournir des hypothèses à partir des indices récoltés. En repérant la présence vraisemblable de Nicolas de Verdun à Reims d'une part et en constatant l'assouplissement précoce des formes dans la région,

il est dès lors possible d'estimer son impact sur les sculpteurs. À l'inverse, il est permis de supposer l'élargissement de son répertoire visuel lors de son passage probable à Strasbourg en se rendant à Klosterneuburg. Le parcours de Villard de Honnecourt et son départ, alors qu'il se trouvait à Reims, pour exercer en Hongrie laissent entrevoir que les artistes qualifiés, quel que soit leur domaine d'activité et même dans une période prolifique étaient certainement peu nombreux et étaient amenés à quitter leur lieu d'activité principal pour travailler au loin durant de nombreuses années. Les remplaçaient alors des membres de leur atelier. Il est dès lors impossible de raisonner en terme de successions de chantiers tel un jeu de domino où les pièces se juxtaposent les unes aux autres. Bien que malaisée, la possibilité qu'un maître d'œuvre mène simultanément plusieurs chantiers doit sérieusement être intégrée dans les réflexions et la recherche. Tout comme le maître responsable de l'édification des portails occidentaux de Sens s'absenta certainement un temps pour œuvrer à la fontaine du cloître de Saint-Denis, le maître bourguignon a sans doute délaissé un moment Chartres pour se rendre au Mans organiser les travaux du décor du portail. Bien entendu, envisager systématiquement de tels scénarios entrave fortement les possibilités de fournir des datations à une œuvre, ce qui est pourtant l'une des tâches de l'historien de l'art. Pour s'en tenir au plus près de la réalité historique, il vaudrait probablement mieux conserver des fourchettes chronologiques larges. L'observation des différents ateliers actifs à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, la détermination de leur provenance puis de leur activité ultérieure met en relief l'importance des déplacements dans la dissémination d'innovations techniques, stylistiques et iconographiques. Au-delà d'une influence générale, la constitution des portails royaux de parenté chartraine est le fruit d'émulations acquises sur un chantier majeur puis diffusé au gré du travail ultérieur des ateliers, appelés ici et là pour leur renommée acquise par leur travail dans un centre artistique.

Aux questions initiales sur la part de la responsabilité liée au déplacement des hommes dans les transferts formels et de celle relative à la circulation des objets mobiles, nous ne pouvons bien entendu fournir une réponse

définitive, mais un avantage certain doit être donné en faveur de la responsabilité primordiale et première de la mobilité des artistes et à leurs capacités mémorielles, alors bien au-delà de celles de l'homme moderne et contemporain. Quelle importance accorder à l'existence supposée de modèles graphiques en tant que vecteurs artistiques? Nous estimons qu'elle est moindre que celle donnée par la critique depuis un demi-siècle. L'examen soigneux des dessins conservés, du contexte de leur présence sur des feuillets de parchemin, de leur possible fonction et de leur éventuelle mobilité durant le Moyen Âge indique que l'immense majorité de ceux-là n'a pas joué un rôle dans la diffusion des formes. Les années autour de 1200 et celles autour de 1400 constituent des moments clés relevés par les chercheurs pour la diffusion sur de larges rayons géographiques de styles communs. Le style 1200 et le gothique international sont des périodes d'intense mobilité, en témoignent les récurrentes occurrences de modèle-copie. Et c'est également, nous l'avons relevé, le moment où l'on trouve

une densité plus forte de dessins considérés comme des feuillets de modèles. Or, les dessins conservés autour de 1200 témoignent de la disparité des fonctions de ceux-ci. Essai de main à partir d'un manuscrit byzantin (feuillets de Wolfenbüttel), recueil topologique (feuille de Fribourg-en-Brisgau), notes personnelles (carnet de Villard de Honnecourt), projet préparatoire (psautier mosan) ou encore guide iconographique pour une reproduction en série dans un atelier (bestiaire de Harvard) : la fonction initiale de ces dessins est variée et restreinte à un usage confiné. Seuls les croquis de Villard de Honnecourt attestent un déplacement de l'exécutant et aucun avant les années 1440 ne semble avoir servi d'intermédiaire entre deux œuvres. Sans affirmer que les carnets de modèles n'ont pas existé, il faut toutefois admettre que sur la base des dessins conservés, il faut rester prudent et ne pas affirmer leur usage de manière trop rapide. D'autres vecteurs furent bien plus importants : la mobilité des artistes eux-mêmes et c'est en premier lieu cette hypothèse qu'il convient d'interroger.





# Crédits des illustrations

- Bayerische Staatsbibliothek : fig. 11, 13.  
Biblioteca apostolica vaticana© : fig. 116.  
Bibliothèque du château de Chantilly©, Cliché CNRS-IRHT : fig. 109, 110.  
Bibliothèque municipale de Douai : fig. 35, 36, 37.  
Bibliothèque nationale de France : fig. 14.  
Bildarchiv Foto Marburg© : fig. 22, 27, 28, 29, 46, 50, 78, 79, 80, 90, 99.  
Cathedral-chartres.fr : fig. 97.  
Cathedral.gothic.free.fr : fig. 92.  
Christophe Wissenberg : fig. 9.  
Diözesan- und Dombibliothek Köln : fig. 1.  
Dombauhütte Köln / Foto Matz und Schenk : fig. 20.  
Don des Sœurs de Notre-Dame de Namur, coll. Fondation Roi Baudouin, en dépôt à la Société archéologique de Namur et exposé au TreM.a – Musée des Arts anciens, Namur, © Hughes Dubois : fig. 33, 34.  
DR : fig. 3, 91.  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge © : fig. 124.  
Galerie Nationale d'Ombrie : fig. 12.  
Gothic Mapping France : fig. 82.  
Gouv.fr : fig. 96.  
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel© : fig. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108.  
*Hortus deliciarum* 1979 : fig. 19.  
Houghton Library, Harvard University : fig. 119.  
Index of Medieval Art : fig. 15.  
KIK-IRPA, Bruxelles© : fig. 30, 31, 32.  
Kupferstichkabinett Berlin : fig. 118.  
Meiss 1967 : fig. 123.  
MRAH, Bruxelles© : fig. 24.  
New York, Pierpont Morgan Library : fig. 6.  
Oneonta.edu : fig. 43.  
Photo Alain Ferraro : fig. 48.  
Photo Codices Electronici AG, www.e-codices.ch : fig. 117.  
Photo Guillaume Cingal : fig. 52.  
Photo J. Moulin, A. C. M. H. : fig. 57.  
Photo Laurence Terrier Aliferis : fig. 16, 44, 53, 56, 58, 59, 60, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 81, 83, 85, 86, 87, 94, 120.  
Photo Matz et Schenk : fig. 25.  
Photo Pierre Peeters : fig. 23.  
Photo R. Renmans : fig. 55.  
Photo Rafaël Villa : fig. 73, 74, 77, 84, 88, 89.  
Photo Rebecca Darley : fig. 62, 63.  
Photo Sabrina Ciardo : fig. 8.  
Photo Hans-Peter Vieser (CC BY 4.0)/Augustiner-museum : fig. 115.  
Pierpont Morgan Library : fig. 121.  
Preussischer Kulturbesitz, Berlin : fig. 2.  
Prisma Archivo – Alamy : fig. 93.  
*Reims* 2010, p. 240–241 : fig. 38, 39, 40.  
Rheinisches Bildarchiv© : fig. 4.  
RMN – Grand Palais (musée du Louvre) : fig. 95.  
Servatiuschatz Siegburg © : fig. 21.  
Society of Antiquaries of London : fig. 7.  
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France : fig. 41, 42, 64, 65, 66.  
Stadtarchiv Goslar : fig. 111, 112.  
Stiftsbibliothek St. Gallen : fig. 122.  
Stifts Klosterneuburg : fig. 17.  
Vatican, bibliothèque apostolique vaticane : fig. 113, 114.  
Web Gallery of Art© : fig. 10.  
Wikimedia : fig. 5, 26, 47, 49, 51, 54.





# Bibliographie

## Sources

- Cronica Ecclesiae Wimpinensis*, in *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XXX, pars 1, p. 661–670.
- BÈDE, *Questiones super Genesis*, «Recapitulatio de paradiso, fonte ac fluminibus et ligno vitae», in *Patrologie latine*, 23, col. 292D.
- BONAVENTURE, saint, *De reductione artium ad theologiam*, éd. Quaracchi, 5<sup>e</sup> éd, Grottaferrata, Ad Claras Aquas, 1938.
- CASSIODORE, *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, intr. et trad., Wolfgang Bürsgens, Fribourg, Bâle, Vienne, Barcelone, Rome, New York, Herder, 2003.
- CENNINI, Cennino, *Il libro dell'arte. Traité des arts*, Paris, Éditions l'Oeil d'Or, 2009.
- Deux voyages en Asie au XIII<sup>e</sup> siècle par Guillaume de Rubruquis envoyé de Saint Louis et Marco Polo marchand vénitien*, éd. Eugène MULLER, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1888.
- Dictionnaire de l'ancien français*, dir. Algirdas Julien GREIMAS, Paris, Larousse, 1979.
- Dictionnaire du français médiéval*, dir. Takeshi MATSUMURA, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- ÉTIENNE BOILEAU, *Le Livre des métiers*, publié par René de LESPINASSE et François BONNARDOT, Paris, Imprimerie National, 1879.
- FOULQUES DE CAMBRAI, *La Fondation de l'abbaye de Vaucelles*, éd. et trad. Benoît-Michel TOCK, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- FEW: *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Walther VON WARTBURG, Bâle, Zbinden, 1966–1967 (consultable en ligne).
- GILLES D'ORVAL, *Gesta Episcoporum Leodiensium*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores. Scriptores*, t. XXV, 1880, p. 1–29.
- GUILLAUME DE RUBROUCK, *Deux voyages en Asie au XIII<sup>e</sup> siècle par Guillaume de Rubruquis envoyé de Saint Louis et Marco Polo marchand vénitien*, éd. Eugène MULLER, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1888.
- GUILLAUME DE RUBROUCK, *Itinerarium in partes orientales*, in *Sinica Franciscana. Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, éd. Anastasius van den WYNGAERT, vol. 1, 1929, p. 164–332.
- GUILLAUME DE RUBROUCK, *Voyage dans l'Empire mongol 1253–1255*, traduction et commentaire de Claude-Claire KAPPLER et René KAPPLER, Paris, Imprimerie nationale, 2007.
- GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, intr. texte, trad., note par Jean DÉCHANET, Paris, Cerf, 1975.
- GUILLAUME DURAND, *Rational ou Manuel des divins offices*, trad. Charles Barthélemy, t. 2, Paris, Louis Vivès, 1854.
- HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus deliciarum*, dir. Rosalie GREEN, Londres, Warburg Institute, université de Londres, Leyde, Brill, 1979.
- JACQUES DE VORAGINE, *Légende dorée*, II, trad. J.-M. M. ROZE, Paris, Flammarion, 1967.
- JEAN DE PLAN CARPIN, *Histoire des Mongols*, trad. Dom Jean BECQUET et Louis HAMBIS, Paris, 1965.
- JEAN DE PLAN CARPIN, *Ystoria Mongalorum*, in *Sinica Franciscana. Itinera et relationes fratrum minorum saeculi XIII et XIV*, vol. 1, éd. Anastasius van den WYNGAERT, vol. 1, 1929, p. 26–130.
- LABORDE, Léon de, *Les comptes des bâtiments du roi (1528–1571)*, t. 2, Paris, 1880.
- Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, introduction et notes par Adolphe N. DIDRON, trad. Paul Durand, Paris, Imprimerie royale, 1845.
- MONTFAUCON, Bernard de, *Monumens de la monarchie française*, 1, Paris, 1729.
- PAULIN DE NOLE, *Correspondance avec Sulpice Sévère*, éd. Janine DESMULLIEZ, Cédric VANHEMS, Jean-Marc Vercruysse, Paris, Éditions du Cerf, 2016.
- PETRUS DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit*, dir. Theo LÖTZER et Marli STÄHLI, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1994.
- Pictor in Carmine*, éd. M. R. JAMES, Archaeologia, Batey, 1951.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, éd. et trad. par Stéphane SCHMITT, Paris, Pléiade, 2013.
- SUGER, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis. L'œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, trad. et commentaire de Françoise GASPARRI, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- THEOPHILIUS, *De diversis artibus*, éd. et trad. Erhard Brepohl, 2 vols, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 1999.
- XÉNOPHON, *Le Banquet – Apologie de Socrate*, trad. François Ollier, Paris, «Les Belles Lettres», 1961.

## Littérature secondaire

- L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515-2015. Le trésor*, vol. 2, dir. Pierre Alain MARIAUX, Gollion, Infolio, 2015.
- The Age of Opus Anglicanum*, dir. M. A. MICHAEL, Londres, Turnhout, Harvey Miller, 2016.
- ANGHEBEN, Marcello. «Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres», *Cahiers de civilisation médiévale*, 60, 2017, p. 27-58.
- ARMI, C. Edson, *The «Headmaster» of Chartres and the Origins of Gothic Sculpture*, Pennsylvanie, University Press, 1994.
- AUBERT, Marcel, «Le portail royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres», *Bulletin monumental*, 100, 1941, p. 177-218.
- Autour de Hugo d'Oignies*, dir. Robert DIDIER, Jacques TOUSSAINT, Namur, Société archéologique de Namur, 2003-2004.
- AYRES, Larry M., «A Miniature from Jumièges and Trends in Manuscript Illumination around 1200», *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, Gebr. Mann, 1973, p. 115-139.
- , «Problems of Sources for the Iconography of the Lyre Drawings», *Speculum*, 49, 1974, p. 61-68.
- BAILLIEUL, Élise, *L'ancienne collégiale Notre-Dame d'Étampes, un monument du premier art gothique*, thèse de doctorat dirigée par Anne-Marie Legaré avec Philippe Plagnieux, université de Lille 3, 2012.
- , «Montgermont (commune de Pringy). Vestiges de l'église Notre-Dame de Corbeil», *Congrès archéologique de France, Seine-et-Marne, 174<sup>e</sup> session*, Paris, 2015, p. 217-224.
- , «Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes», in *Naissance de la sculpture gothique, Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018, p. 150-152.
- BALACE, Sophie, *Historiographie de l'art mosan*, université de Liège, thèse soutenue en janvier 2009 et disponible en ligne, consultée en mars 2016.
- BALCON-BERRY, Sylvie, «Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière de recherches récentes», in *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, acte de colloque, dir. Bruno DECROCK, Patrick DEMOUY, Langres, éditions Dominique Guéniot, 2008, p. 151-183.
- , «Les vitraux du Moyen Âge», in *Reims*, dir. Patrick DEMOUY, «La grâce d'une cathédrale», Strasbourg, La Nuée Bleue, 2010, p. 231-253.
- BALMELLE, Catherine ; DARMON, Jean-Pierre, «L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive. Réflexions à partir des signatures», in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, actes colloque, dir. Xavier BARRAL i ALTET, vol. 1, Paris, Picard, 1986, p. 235-253.
- BARNES, Carl F., *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham, Ashgate, 2009.
- BARATTE-BÉVILLARD, Sophie, «La sculpture monumentale de la Madeleine de Châteaudun», *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1972, p. 105-117.
- BARON, Françoise, «Histoire architecturale de l'abbaye de Vaucelles», *Cîteaux in de Nederlanden*, 9, 1958, p. 276-285.
- , «Les églises de Vaucelles», *Cîteaux*, 11, 1960, p. 196-208.
- Barrinton Atlas of the Greek and Roman World*, 3 vols, éd. Richard J. A. TALBERT, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2000.
- BASCHET, Jérôme, «Dans le sein de la Charité: le portail méconnu de Bourg-Argental», in *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 230-247.
- BECHMANN, Roland, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII<sup>e</sup> siècle et sa communication*, 2e éd., Paris, Picard, 1993.
- BEDINI, Silvio A., «The Role of Automata in the History of Technology», *Technology and Culture*, 5, 1, 1964, p. 24-42.
- BEER, Ellen, «Les vitraux du Moyen Âge de la cathédrale», in *La cathédrale de Lausanne*, dir. Jean-Charles BIAUDET *et al.*, Berne, Société d'Histoire de l'Art en Suisse, 1975, p. 221-255.
- BELLOSI, Luciano, «Su alcuni disegni italiani tra la fine del due e la metà del Quattrocento», *Bollettino d'Arte*, 30, 1985, p. 1-42.
- BELTING, Hans, «Zwischen Gotik und Byzanz», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71, 1978, p. 217-258.
- , «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre», in *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, dir. Jean GALARD, Matthias WASCHEK, Paris, Gallimard, 2000, p. 47-65.
- BERNÉ, Damien, «Les sources de la construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle», in *La cathédrale de Reims*, dir. Patrick DEMOUY, Paris, PUPS, 2017, p. 73-81.
- , «Le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris: le renouvellement du modèle chartrain par l'accentuation des références byzantinisantes», in *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018, p. 207-217.
- BINDING, Günther, «Opus Francigenum. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung», *Archiv für Kulturgeschichte*, 71, 1989, p. 45-54.

- BLANC, Annie; GÉLY, Jean-Pierre, «Les pierres de construction des édifices religieux au sud de Paris», in *Ile-de-France médiévale*, Paris, 2000, p. 215-221.
- BLANC, Perrine, *La représentation des végétaux dans les herbiers médiévaux au travers d'une plante mythologique : l'Artemisia*, mémoire de master, dir. Laurence TERRIER ALIFERIS, Université de Genève, juin 2016.
- BOASE, Thomas Sherrer Ross, *English Art 1100-1216*, Oxford, Clarendon Press, 1953.
- BOBER, Harry, *The St. Blasien Psalter*, New York, Kraus, 1963.
- BODE, Wilhelm, «Skizzen eines italienischen Malers vom Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts in einem Codex der Bibliothek zu Wolfenbüttel», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 8, 1873, p. 136-139.
- BOECKLER, Albert, *Deutsche Buchmalerei der Gotik*, Königstein im Taunus, Köster, 1959.
- BONY, Jean, «Resistance to Chartres», *Journal of the British Archaeological Association*, XX-XXI, 1957-1958, p. 35-53.
- BORK, Hans Dieter, «Le contrat de la chasse. Texte et transcription», in *Un trésor gothique. La chasse de Nivelles*, cat. expo., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 79-81.
- BORLÉE, Denise, *La sculpture figurée du XIII<sup>e</sup> siècle en Bourgogne*, Strasbourg, Presses universitaires, 2011.
- , «Du dessin à la ronde-bosse : la tête de saint Pierre de Villard de Honnecourt en 3D. Essai d'histoire de l'art expérimentale», in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) / Models in the Art of the Middle Ages (12th-15th Centuries)*, dir. Denise BORLÉE, Laurence TERRIER ALIFERIS, actes de colloque, Turnhout, Brepols, 2018, p. 151-163.
- BOSSCHE, Benoît van den, *La cathédrale de Strasbourg : sculpture des portails occidentaux*, Paris, Picard, 2006.
- , «La chasse de saint Remacle, les orfèvres, l'atelier : état de la question», in *À la recherche d'un temps oublié. Histoire, art et archéologie de l'abbaye de Stavelot-Malmedy au XIII<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain DIERKENS, Nicolas SCHROEDER, Benoît VAN DEN BOSSCHE, actes de colloque, Belgique, Abbaye de Stavelot, 2014, p. 79-86.
- BOUTNOIS, Marie-Odile, «La bouchée de Judas (Jn 13, 26-30) d'Origène à Thomas d'Aquin», *Adamantius. Rivista del Gruppo Italiano di Ricerca su Origene e la tradizione alessandrina*, 2014, p. 322-342.
- BOUSQUET, Jacques, «La dédicace ou consécration des églises et ses rapports avec leur construction. L'exemple d'Oliba», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, 1972, 51-71.
- , «Le premier évangéliste de la Sainte-Chapelle», *Revue de l'art*, 3, 1969, p. 37-48.
- BRANNER, Robert, «The Sainte-Chapelle and the *Capella Regis* in the Thirteenth Century», *Gesta*, 10, 1971, p. 19-22.
- BRANNER, Robert, «Manuscript Painting in Paris Around 1200», in *The Year 1200. A Symposium*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1972, p. 173-185.
- BRANNER, Robert, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1977.
- BRÉHIER, Louis, «La légende des sages païens à Byzance», in *Mélanges d'histoire du Moyen Âge, Louis Halphen*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 61-69.
- BREL-BORDAZ, Odile, *Broderies d'ornements liturgiques, XIII-XIV siècles. Opus Anglicanum*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1982.
- BRUGGER, Laurence; CHRISTE, Yves, *Bourges : la cathédrale, Saint-Léger-Vauban*, Zodiaque, 2000.
- BRUNEAU, Philippe, «Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles», *Revue Archéologique*, 1984, p. 241-272.
- BUCHTAL, Hugo, *The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979.
- BULTEAU, Abbé, «Étude historique et archéologique sur les abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles», *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, t. XVI, 1883, p. 1-113 (en part. p. 60).
- BÜNTGEN, Ulf; DI COSMO, Nicola, «Climatic and environmental aspects of the Mongol withdrawal from Hungary in 1242 CE», *Scientific Reports*, 6, 2016, en ligne.
- BUSCHHAUSEN, Helmut, *Der Verduner Altar. Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, Tusch, 1980.
- Byzantine Art and Renaissance Europe*, dir. Angeliki LYMBERPOULOU et Rembrandt DUTTS, Farnham, Ashgate, 2013.
- Byzantium 330-1453*, cat. expo, dir. Robin Cormack, Londres, 2008.
- CAESAR, Claudia, *Der «Wanderkünstler»: ein kunsthistorischer Mythos*, Münster, Berlin, LIT, 2012.
- CAILLÉ, Emmanuel, «Couleur et iconographie, l'exemple du portail sud de la collégiale Notre-Dame-du-Fort à Étampes», in *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques*, acte de colloque, éd. D. VERRET et D. STEYAERT, Paris, Picard, 2002, p. 35-42.
- CAMES, Gérard, *Allégories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden, Brill, 1971.
- , *Byzance et la Peinture Romane de Germanie*, Paris, Picard, 1966.
- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, seconde édition (1990), Cambridge, University Press, 2008.
- , *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400-1200*, Cambridge, University Press, 1998.

- , *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- , «How to Make a Composition: Memory-craft in Antiquity and the Middle Ages», in *Memory: histories, theories, debates*, éd. Susannah RADSTONE, Bill SCHWARZ, Fordham, University Press, 2010, p. 15-29.
- , «Memory, Imagination and the Interpretation of Scripture in the Middle Ages», in *Oxford Handbook of the Reception History of the Bible*, éd. Michael LIEB, Oxford, University Press, 2011, p. 214-234.
- , «Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale», *Cahiers de Civilisation médiévale*, 55, 2012, p. 367-378.
- CASSAN, Stephan Hyde, *The lives of the Bishops of Winchester*, vol. 1, Londres, Rivington, 1827.
- CASTELNUOVO, Enrico, *Vetrare medievali. Officine tecniche maestri*, Turin, Giulio Einaudi, 1994.
- CASTELNUOVO, Enrico ; GINZBURG, Carlo, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.
- A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges. Italy and the Iberian Peninsula*, vol. 1-2, Londres, Harvey Miller Publishers, 2009.
- La cathédrale de Lausanne*, Berne, Société d'art et d'histoire en Suisse, 1975.
- La cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Monument européen, temple vaudois*, dir. Peter KURMANN, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012.
- CHARRON, Pascale, «La question de la circulation des modèles de Jean Fouquet dans la sculpture tourangelles de la fin du Moyen Âge», in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) / Models in the Art of the Middle Ages (12th-15th Centuries)*, dir. Denise BORLÉE, Laurence TERRIER ALIFERIS, actes de colloque, Turnhout, Brepols, 2018, p. 165-178.
- CHRISTE, Yves, «Les portails occidentaux», in *Chartres. La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2013, p. 249-260.
- CHRISTE, Yves, «La cathédrale Saint-Etienne de Bourges et le gothique espagnol après 1212», in *Cathédrale de Bourges*, dir. Irène JOURD'HEUIL, Sylvie MARCHANT et Marie-Hélène PRIET, Tours, Presses universitaires, 2017, p. 331-341.
- CIPOLLA, Carlo, «La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica di S. Eusebio in Vercelli», in *Miscellanea di Storia Italiana*, 37, 1901, p. 3-12.
- CLARK, Willene B., «The Illustrated Medieval Aviary and the Lay-Brotherhood», in *Gesta*, 21, 1982, p. 63-74.
- , «The Aviary-Bestiary at the Houghton Library Harvard», in *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and its Legacy*, dir. W. B. CLARK et M. T. McMUNN, Philadelphie, 1989, p. 26-52.
- CLOART-PAWLAK, Sophie, «Le portail méridional de la collégiale d'Étampes et sa micro-architecture sculptée», in *Art et Architecture à Étampes au Moyen Age*, dir. Élise BAILLIEUL, Mémoires et Documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne, XX, 2010, p. 131-154.
- , *Au seuil de l'église : la micro-architecture sculptée des portails gothiques au nord de la Loire, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de doctorat dirigée par Anne-Marie LEGARÉ, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2011.
- A Companion to Boethius in the Middle Ages*, dir. Noel Harold KAYLOR, Jr. et Philip Edward PHILLIPS, Leyde, Boston, Brill, 2012.
- COURCELLES, Pierre, *Étude critique sur les commentaires de la Consolation de Boèce (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Vrin, 1939.
- CREIGHTON, Gilbert E., «Last Suppers and their Refectories», in *The Pursuit of Holiness*, dir. TRINKHAUS et OBERMAN, Leiden, Brill, 1974, p. 371-407.
- CROSBY, Sumner McK., BLUM, Pamela Z., «Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis», *Bulletin monumental*, 131, 1973, p. 209-266.
- CROZET, René, «A propos des chapiteaux de la façade occidentale de Chartres», *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1971, p. 159-165.
- , «Étude sur les consécration pontificales», *Bulletin Monumental*, 1946, p. 5-46.
- DACOSTA Kaufmann, Thomas, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University Press, 2004.
- DEGENHART, Bernhard, «Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1950, p. 93-158.
- DEHIO, Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. IV, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1937.
- DEKNATEL, Frederick B., «The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León», *The Art Bulletin*, 3, 1935, p. 243-389.
- DELABORDE, Henri François ; LAUER, Philippe, «Un projet de décoration murale inspiré du Credo de Joinville», *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 16, 1909, p. 61-84.
- DEMUS, Otto, *Byzantine Art and the West*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- DESTREÉ, Joseph, «Reliquaire de la vraie Croix provenant de l'abbaye de Florennes», *Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels*, 1904-1905, p. 26-28 ; 41-44.
- DEUCLER, Florens, «The Artists of the Ingeborg Psalter», *Gesta*, 9, 1970, p. 57-58.
- , *Der Ingeborgspsalter*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1967.

- D'HOMMÉE-KCHOUK, Léa, «Les chapiteaux de la tour nord de la cathédrale de Chartres», *Bulletin monumental*, t. 173, 3, 2015.
- DIDIER, Robert, «L'interprétation du texte», in *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, cat. expo., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 82-90.
- , «Hugo d'Oignies. Prolégomènes», in *Autour de Hugo d'Oignies*, dir. Robert DIDIER, Jacques TOUSSAINT, Namur, Société archéologique de Namur, 2003-2004, p. 59-81.
- DOBBERT, Eduard, «Das Abendmahl in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des XIV Jahrhunderts», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891, p. 451-462 et in *idem*, 1892, p. 506-527.
- DONATH, Günther, «Zog die Naumburger Werkstatt von Meissen nach Burgos? Eine bauarchologische Spurensuche im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos», *In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte*, 6, 2014, p. 39-53.
- DRESLER, Martin *et al.*, «Mnemonic training reshapes brain networks to support superior memory», *Neuron*, 93, 5, 2017, p. 1227-1235.
- DRESSLER, Rachel, *Medieval narrative: the capital frieze on the Royal Portal, Chartres Cathedral*, Columbia, doctoral thesis, University, 1992.
- DUBOIS, Jacques; GUILLOUËT, Jean-Marie; VAN DEN BOSSCHE, Benoît, «Le “déplacement” comme problème: les transferts artistiques à l'époque gothique», in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dir. Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT, Benoît VAN DEN BOSSCHE, Paris, Picard, 2014, p. 9-21.
- DULCE OCÓN, Alonso, «Une salle capitulaire pour une reine. Les peintures du chapitre de Sigüenza», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 38, 2007, p. 81-94.
- DURLIAT, Marcel, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marson, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990.
- EKKEHART, *Casus sancti Galli*, éd. et trad. Hans F. HAEEFELE, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- ELSIG, Frédéric, *Connoisseurship et histoire de l'art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2019.
- English Medieval Embroidery. Opus Anglicanum*, dir. Clare BROWNE, Glyn DAVIES et M. A. MICHAEL, New Haven, Londres, Yale University Press, 2016.
- ENLART, Camille, «Villard de Honnecourt et les Cisterciens», *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 56, 1895, p. 5-20.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, «Une tête de prophète provenant de l'abbatiale de Saint-Denis. Portail de droite de la façade occidentale», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 1992, 136, p. 515-543.
- , «La porte du cimetière à l'abbatiale de Saint-Denis dite «Porte des Valois». Emplacement originel, déplacement, datation», *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 143, 1999, p. 189-217.
- , *La révolution gothique – 1130-1190*, Paris, Picard, 2012.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michaël, «La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1919)», *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 42, 4, 1987, p. 969-992.
- FALKE, Otto von, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*, Munich, Gladbach, B. Kühlen, 1911.
- FASSLER, Margot, «Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres», *Art Bulletin*, LXXV, 1993, p. 499-520.
- FILLION-BRAGUET, Bénédicte, «La cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Le portail», in *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018, p. 170-172.
- FITSCHEN, Jürgen, «Die Entstehung des Marienschreins und seine Stilgeschichtliche Stellung in der Kunst des Rhein-Maas-Gebietes der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts», in *Der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, Aix-la-Chapelle, Einhard Verlag, 2000, p. 73-90.
- FLAMM, Hermann, «Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37, 1915, p. 123-162.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, *L'autre voie du roman: le «Dolopathos» et la tradition du «Roman des sept sages»*, Paris, Champion, 1994.
- FOLDA, Jaroslav, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre 1275-1291*, Princeton, University Press, 1976.
- , *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, University Press, 1995.
- La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, dir. Yasmina FOEHR-JANSSENS et Emmanuelle MÉTRY, Genève, Droz, 2003.
- FRANCO MATA, Angela, «Gothische Skulptur in Kastilien und León (13.-14. Jahrhundert)», in *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, vol. 1, dir. Sylvaine HÄNSEL; Henrik KARGE, Berlin, D. Reimer, 1992, p. 133-154.
- FRIEDLÄNDER, Renate, «Eine Zeichnung des Villard de Honnecourt und ihr Vorbild», *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, vol. 34, 1972, p. 349-352.

- FRIEDMAN, Lionel J., *Text and Iconography for Joinville's Credo*, Cambridge, Medieval Academy of America, 1958.
- FUCHS, Alois, «Die ursprüngliche Ausstattung des Annoschreines in Siegburg», *Kunstgabe des Vereins für Christlichen Kunst im Erzbistum Aachen*, 1938, p. 1-19.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, Office du Livre, 1977.
- GÁL, Ladislav, *L'architecture religieuse en Hongrie du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Leroux, 1929.
- GALARD, Jean, «Une question capitale pour l'esthétique», in *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre?*, dir. Jean GALARD, Matthias WASCHEK, Paris, Gallimard, 2000, p. 5-21.
- GARRISON, Edward B., «Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy», *The Art Bulletin*, 54, 1972, p. 140.
- GASSER, Stephan, *Die Kathedralen von Lausanne und Genf und ihre Nachfolge. Früh- und hochgotische Architektur in der Westschweiz (1170-1350)*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2004.
- GAUCHERY, René; BRANNER, Robert, «La cathédrale de Bourges au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin monumental*, 111, 1953, p. 122-123.
- GAUTHIER, Marie-Madeleine, «La clôture émaillée de la confession de Saint Pierre au Vatican, lors du Concile de Latran IV, 1215», in *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 237-246.
- GEYMONAT, Ludovico G., «Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch», in *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, éd. Heather E. GROSSMANN, Boston Brill, (Medieval Encounters, 18), 2013(a), p. 518-582.
- , «Un disegno preparatorio del XIII secolo per un ciclo pittorico sull'Apocalisse», *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 6, 2013(b), p. 55-64.
- , «Taccuini e disegni di viaggio nel XIII secolo», in *Medieval Europe in Motion. The circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic coast (6th-15th centuries)*, éd. Maria Alessandra BILOTTA, Palerme, Officina di Studi Medievali, 2018, p. 271-280.
- Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Munich, Hirmer, 2012.
- GESAU, Hermann, «Stand der Forschung über das Figurenportal des Mittelalters», *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung*, 1950, p. 119-129.
- GIL, Marc, «Orfèvrerie, sceaux et monnaies», in *Orfèvrerie mosane XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dir. Philippe GEORGE, Liège, Feuillet de la cathédrale, 2014, p. 129-130.
- , «Sources et circulation des modèles dans les arts figurés champenois, vers 1160-1180: le cas de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne», in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) / Models in the Art of the Middle Ages (12th-15th Centuries)*, dir. Denise BORLÉE, Laurence TERRIER ALIFERIS, actes de colloque, Turnhout, Brepols, «Les Études du Rilma», 2018, p. 179-189.
- GOSEBRUCH, Martin, «Die Zeichnungen des Wolfenbütteler «Musterbuches: ihre westlichen Beziehungen – ihre byzantinische Vorlage», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 20, 1981, p. 25-59.
- Das Goslarer Evangeliar: vollständige Faksimilie-Ausgabe im Originalformat der Handschrift B 4387 aus dem Besitz des Stadtarchivs Goslar*, dir. R. KROOS, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1991.
- GOUIN-BÉDUNEAU, Sarah, *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XII<sup>e</sup> siècle)*, mémoire de master dirigé par Cécile Voyer, Université de Poitiers, juin 2019.
- GRANDJEAN, Marcel, «La cathédrale actuelle. Sa construction, ses architectes, son architecture», in *La cathédrale de Lausanne*, Berne, Société d'art et d'histoire en Suisse, 1975, 145-174.
- GRIMME, Ernst Günther, *Der Karlschrein und der Marienschrein im Aachener Dom*, Aix-la-Chapelle, Einhard Verlag, 2002.
- GRODECKI, Louis, *Ivoires français*, Paris, Larousse, 1947.
- , «Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle», *Studies in Western Art*, t. 1, 1963, p. 129-141.
- , *Le vitrail roman*, Fribourg, Office du livre, 1977.
- , *Les vitraux de Saint-Denis: étude sur le vitrail au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1976.
- , «Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le "Maître de Saint Chéron" de la cathédrale de Chartres», *Revue de l'Art*, 40-41, 1978, p. 43-64.
- GUILLOUËT, Jean-Marie, «Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval?», *Histoire de l'art*, 64, 2009, p. 17-25.
- , «Michel Colombe», in *Tours 1500. Capitale des arts*, cat. expo., Paris, Somogy, 2012, p. 186-191.
- GUILLOUËT, Jean-Marie; VAN DEN BOSSCHE, Benoît; DUBOIS, Jacques, «Circulations versus transferts artistiques dans l'Europe gothique: éléments pour un bilan», in *Medieval Europe in Motion*, éd. Marie Alessandra BILOTTA, Palerme, Officina di Studi Medievali, 2018, p. 99-117.
- GUINAMARD, Clément, «Observer, comprendre et transmettre une œuvre d'art polychrome du premier âge gothique. Le cas de la restauration du portail nord de la cathédrale de Bourges», in *Cathédrale de Bourges*,

- dir. Irène JOURD'HEUIL, Sylvie MARCHANT et Marie-Hélène PRIET, Tours, Presses universitaires, 2017, p. 389-398.
- GULLICK, Michael, *A Working Alphabet of Initial Letters from Twelfth Century Tuscany: A Facsimile of Cambridge Fitzwilliam Museum Ms. 83-1976*, Hitchin, Red Gull Press, 1979.
- HAHNLOSER, Hans R., *Villard de Honnecourt. Kritische Fesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms. Fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, (1935), 2<sup>e</sup> éd., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972.
- HAMON, Étienne, «La cathédrale de Bourges: bâtir un portail sculpté à l'époque flamboyante», *Revue de l'Art*, 138, 2002, p. 19-30.
- , «Une source insoupçonnée de l'architecture flamboyante parisienne: le carnet de Villard de Honnecourt», *Bulletin Monumental*, 165, 2007, p. 281-288.
- HARDY, Chantal; BOOTH David W.; BOULERICE Dominic, «Les pierres du portail Royal de la cathédrale de Chartres», in *Pierres du patrimoine européen – Economie de la pierre de l'Antiquité à la fin des temps modernes*, actes de colloque, dir. François BLARY, Jean-Pierre GÉLY, J. LORENZ, Paris, 2008, p. 97-122.
- HASELOFF, Gunther, *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert: Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*, Kiel, 1938.
- HAUSSHERR, Reiner, «Ein Pariser martyrologischer Kalendar aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts», *Festschrift Matthias Zender*, vol. 2, Bonn, L. Röhrschedi, 1972, p. 1076-1103.
- HEDIGER, Christine, «Un portail construit en deux temps: la Puerta del Sarmental de la cathédrale de Burgos», in *Mise en œuvre des portails gothiques*, dir. Iliana Kasarska, Paris, Picard, 2011, p. 79-94.
- HEHLE, Christine, «Boethius's Influence on German Literature to c. 1500» in *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, dir. Noel Harold KAYLOR, Jr. Philip Edward PHILLIPS, Leyde, Boston, Brill, 2012, p. 255-318.
- HEIMANN, Adeleid, «The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, p. 73-102.
- HERVIEUX, Léopold, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, t. II, Paris, Firmin-Didot, 1884.
- HEULLANT-DONAT, Isabelle; RUSSO, Daniel, «Le modèle au Moyen Âge. Introduction», in *Apprendre, produire, se conduire: Le modèle au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 13-35.
- HISQUIN, Séverine, «La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire: Recherches sur le portail sculpté de la Vierge», Mémoire de maîtrise dirigé par Daniel RUSSO, 2004, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre – BUCEMA*, en ligne, 9, 2005, consulté le 07 juin 2017, cem.revues.org/80.
- Histoire chronologique du prieuré de la Charité-sur-Loire, ordre de Cluny*, d'après ms. BN 1243 Er, Nevers bibliothèque municipale, fin du xvii<sup>e</sup> siècle, éd. association des Amis de la Charité-sur-Loire, 1991.
- HÜBL, Michael; LEIS, Werner, *Kloster Maulbronn*, Braun Verlag, 2004.
- IVES, Samuel A.; LEHMANN-HAUPT, Helmut, *An English 13th Century Bestiary; a New Discovery in the Technique of Medieval Illumination*, New York, H. P. Kraus, 1942.
- JAMES, John, «Master Victoire (1108-1143)», in *ICMA Master Covers Series*, 2012 (consulté en ligne le 07. 10. 2019).
- Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xv<sup>e</sup> siècle*, dir. François AVRIL, Paris, 2003.
- JOUBERT, Fabienne, *La sculpture gothique en France XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, «Questions d'art et d'archéologie», 2008.
- , «Le remploi de portails sculptés dans les monuments de la France gothique», *Hortus Artium Medievalium*, 2011, p. 201-208.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, «Les transferts culturels. Un discours de la méthode», *Hypothèses*, 2002, 1, p. 149-162.
- KARGE, Henrik, *La cathedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, Junta de Castilla y Leon, 1995.
- , «Les programmes sculpturaux des cathédrales de Reims et de Burgos et leurs références royales», in *La cathédrale de Reims*, dir. Patrick Demouy, Paris, PUPS, 2017, p. 285-310.
- , «From Naumburg to Burgos. European Sculpture and Dynastic Politics in the Thirteenth Century», *Hispanic Research Journal*, 13, 2012, p. 432-446.
- KARGE, Henrik; ABEGG, Regine, «Naumburg – Meissen – Burgos», in *Naumurger Meister – Bildhauer und Architekt in Europa der Kathedralen*, cat. expo., dir. Helmut KROHM et Holger KUNDE, Petersberg, Imhof, 2011, p. 1452-1465.
- KARTSONIS, Anna D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, University Press, 1986.
- KASARSKA, Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon: eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008.
- Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, dir. Peter KURMANN et Martin ROHDE, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2004.
- KITZINGER, Ernst, «The Role of Miniature Painting in Mural Decoration», *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, dir. Kurt WEITZMANN, Princeton, University Press, 1975, p. 99-142.

- KLEMM, Elisabeth, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden, Reichert, 1980.
- KLINKENBERG, Emanuel S., «Die Identität der Säulenstatuen in Etampes und Chartres», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71, 2, 2008, p. 145-187.
- KÖNIG, Eberhard, «Zur Bildfolge im «Wolfenbütteler Musterbuch»», in *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, 5, cat. expo. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977-1979, p. 335-352.
- , «Une nouvelle lecture du livre de modèles de Wolfenbüttel», in *Vers et à travers l'art roman: la transmission des modèles artistiques, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2006, p. 21-32.
- KONT, Ignace, *Étude sur l'influence de la littérature française en Hongrie*, Paris, Leroux, 1902, p. 6-29.
- KRAUTHEIMER, Richard, «Introduction to an Iconography of Medieval Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, p. 1-33.
- KRISTO, Gyula, *Histoire de la Hongrie médiévale*, t. 1, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 167.
- KROOS, Renate, «Notizen zum «St.-Blasien-Psalter»», in *Die Zeit der Staufer*, cat. expo, vol. 5, supplément, dir. Reiner HAUSSHERR, Christian VÄTERLEIN, Stuttgart, Cantz, 1979, p. 353-387.
- , «Zur Datierung des Dreikönigenschreins», in *Kunstchronik*, 38, 1985 p. 290-298.
- KULISCHER, Josef, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit*, vol. 1, *Das Mittelalter*, Munich, R. Oldenbourg, 1928.
- KURMANN, Peter, *La cathédrale Saint-Etienne de Meaux: étude architecturale*, Genève, Droz, 1971.
- , «Opus francigenum. Überlegungen zur Rezeption französischer Vorbilder in der deutschen Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts anhand des Beispiels von Wimpfen im Tal», in *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 3-4, 1981, p. 1-5.
- , «Die Pariser Komponenten in der Architektur und Skulptur der Westfassade von Notre Dame zu Reims», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 35, 1984, p. 41-82.
- , *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails. Étude archéologique et stylistique*, Lausanne, Paris, Payot, Éditions du CNRS, 1987.
- , «Un colosse aux pieds d'argile. La chronologie de la sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle repose-t-elle sur des dates assurées?», in *Épigraphie et iconographie*, actes de colloque, dir. Robert FAVREAU, Poitiers, Centre d'études supérieures de Civilisation médiévale, 1996, p. 143-152.
- , «Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den grossen Bauhütten des 13. Jahrhunderts», in *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, dir. Bruno Klein et Bruno Boerner, Berlin, Reimer, 2006, p. 137-149.
- LACOSTE, Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, éditions du Sud Ouest, 2006.
- LADIS, Andrew, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia, Londres, University of Missouri Press, 1982.
- LAPEYRE, André, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Études sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XII<sup>e</sup> siècle*, Mâcon, Protat frères, 1960.
- LASTEYRIE, Robert de, «Études sur la sculpture française au Moyen Âge», in *Monuments et mémoires*, t. VIII, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, Fondation Eugène Piot, 1902, p. 1-144.
- LAURENTIN, René, *Marie, l'Église et le sacerdoce*, vol. 1, Paris, Nouvelles éditions latines, 1952-1953.
- LAUTIER, Claudine, «Les vitraux du XII<sup>e</sup> siècle», in *Saint-Denis*, dir. Jean-Paul DEREMBLE, Brigitte LAINÉ et Michaël WYSS, Strasbourg, La Nuée Bleue, «La grâce d'une cathédrale», 2015, p. 193-205.
- LE DESCHAULT DE MONREDON, Térrence, «Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística», in *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, dir. Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Alacant, Círculo Rojo, 2017, p. 121-134.
- LECLERCQ, Henri, «Cène», in *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétienne*, II, 2, Paris, 1910, col. 30-45.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline, «Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre Sociologie, Théologie et Histoire», in *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Bruxelles, Bruylant, 2000, p. 89-112.
- , «Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche», *Gazette des Beaux-Arts*, 137, 2001, p. 1-16.
- , «La «signature» au Moyen Âge. Mise en perspective historique», in *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, Círculo Rojo, 2017, p. 63-76.
- LEGROS, Huguette, «Connaissance, réception et perception des automates orientaux au XII<sup>e</sup> siècle», in *Le Merveilleux et la Magie dans la Littérature*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1992, p. 103-136.
- LEROQUAIS, Victor, *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, vol. 2, 1940.
- LEROUX, Lise; BLANC, Annie, «La pierre de Paris sur les portails des cathédrales de Chartres, d'Auxerre et de Sens», in *Pierres du patrimoine européen. Économie de la pierre de l'Antiquité à la fin des Temps modernes*, 2005, Paris, p. 87-95.

- LOISEL, Catherine, «Du gothique international à la fascination de l'Antiquité, enquête sur un album», in *Les premiers ateliers italiens de la Renaissance. De Finiguerra à Botticelli*, cat. expo., dir. Catherine LOISEL, Pascal TORRES, Paris, Le Passage, 2011, p. 23-85.
- LOWDEN, John, *The making of the Bibles moralisées*, Pennsylvanie, University Press, 2000.
- LUBA, Eleen, *The Illustrations of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, 4 vols, Paris, Aubier, 1959-1964.
- LUNEAU, Auguste, *Histoire du salut chez les Pères de l'Église : la doctrine des âges du monde*, Paris, Beauchesne, 1964.
- LYMAN, Thomas W., «Il mito di Nicholaus nelle storio-gafia dell'arte romanica», in *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, dir. Angiola Maria ROMANINI, Ferrare, Corbo Editore, 1985, p. 95-112.
- MAINES, Clark, *The Western Portal of Saint-Loup-de-Naud*, New York, Londres, Garland Publishing, 1979.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, A. Colin, 1898.
- , *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1922.
- MARCONETTI, Isidoro, *Cenacoli della Svizzera italiana*, Lugano, 1981.
- MARIAUX, Pierre Alain, «La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiéval considéré comme un «théodidacte»», *Revue de l'histoire des religions*, 218, 2, 2001, p. 171-193.
- MARTIN, Pierre, «La façade et les travées occidentales de la cathédrale de Chartres : nouveaux apports de l'archéologie du bâti», *Bulletin Monumental*, 173, 3, 2015, p. 203-214.
- MAXWELL, Kathleen, *Between Constantinople and Rome. An Illuminated Byzantine Gospel Book (Paris gr. 54) and the Union of Churches*, Farnham, Ashgate, 2014.
- MEISS, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, 2 vols, New York, Phaidon, 1967.
- El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancia, facsimile de l'édition de la Bibliothèque apostolique vaticane Vat. Gr. 1613, Madrid, Testimonio Compania Editorial, 2007.
- MEULEN, Jan van der, *The West Portals of Chartres Cathedral*, Washington, University Press of America, 1981.
- MEYER, August L., *Mittelalterliche Plastiken in Spanien*, Delphin Verlag, Munich, 1922.
- MIDDELDORF KOSEGARTEN, Antje, «Nicola Pisano, das «Wolfenbütteler Musterbuch» und Byzanz», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1988, p. 29-50.
- MILDE, Wolfgang, «Zum Wolfenbütteler Musterbuch», in *Zeit der Staufer*, cat. expo, vol. V, dir. R. HAUSHERR et C. VÄTERLEIN, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977, p. 331-334.
- , «Das Wolfenbütteler Musterbuch aus Kloster Mariental», in *Das Zisterzienserkloster Mariental bei Helmstedt*, dir. Christof RÖMER, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1989, p. 107-110.
- MINER, Dorothy, «More about Medieval Pouncing», in *Homage to a Bookman. Essays on Manuscripts, Books and Printing written for Hans P. Kraus*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1967, p. 87-107.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna, «El cuaderno de dibujos de los Uffizi : un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa*, 22, 2013, p. 55-75.
- Monumenta Annonis : Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, cat. expo, Cologne, Schnütgen Museum, 1975.
- MORGAN, Nigel, *Early Gothic Manuscript 1190-1250*, Londres, Harvey Miller, 1982.
- MORGAN, Nigel J.; SCHREIBER, Carolin, *Der goldene Münchner Psalter : Clm 835 Bayerische Staatsbibliothek München*, facsimile, Lucerne, Quaternio Verlag, 2011.
- MOSTAFAWY, Schoole, *Die Flucht nach Ägypten*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 1998.
- MÜLLER, Monika E., «Introduction», *The Use of Models in Medieval Book Painting*, Cambridge, Scholars Publishing, 2014, p. xi-xxx.
- Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018.
- Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. expo, dir. Hartmut KROHM, Holger KUNDE, Guido SIEBERT, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011-2012.
- NELSON, Robert S., «A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo», *The Art Bulletin*, 67, 1985, p. 548-566.
- NEW-SMITH, Ann, *Twelfth-Century Sculpture at the Cathedral of Bourges*, Boston, Boston University, 1975.
- Nicholaus e l'arte del suo tempo*, actes colloque, dir. Angiola Maria ROMANINI, Ferrare, Corbo, 1985.
- NICQ DOUTRELIGNE, Michel C., «L'abbaye de Vaucelles», *Bulletin monumental*, 78, 1914, p. 316-328.
- Notre-Dame de Paris. La grâce d'une cathédrale*, dir. D. SANDRON, Strasbourg, Nuée bleue, 2012.
- OAKESCHOTT, Walter, *Sigena. Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Harvey, Miller & Medcalf, 1972.
- OLSCHIKI, Leonardo, *Guillaume Boucher. A French Artist at the Court of the Khans*, Baltimore, John Hopkins Press, 1946.

- Opus Anglicanum. English Medieval Embroidery*, cat. expo, Londres, The Arts Council, 1963.
- Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, vol. 1, cat. expo., dir. Anton LEGNER, Hugo BORGER, Cologne, Schnütgen-Museum, 1985, p. 318, cat. no B90.
- COURCEL, Charles, *La miniature du XII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon, 1926.
- PÄCHT, Otto, «A Cycle of English Frescoes in Spain», in *The Burlington Magazine*, vol. 103, n<sup>o</sup> 698, 1961, p. 162-175.
- PARAVICINI, Agostino, «Grégoire VII et l'excommunication. A propos des figures des apôtres Pierre et Paul sur les bulles pontificales», in *L'image en questions : pour Jean Wirth*, éd. Frédéric ELSIG, Pierre Alain MARIAUX, TERENCE Le Deschaut de MONREDON, Brigitte ROUX, Laurence TERRIER, Genève, Droz, 2013, p. 120-129.
- PÄTZOLD, Alexandra, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart, F. Steiner, 1989.
- Pen and Parchment*, dir. Melanie HOLCOMB, cat. expo, New Haven Londres, Yale University Press, 2009.
- PLAGNIEUX, Philippe, «Les portails occidentaux de Suger sous influences», in *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018(a), p. 77-83.
- , «Des ensembles sculptés chartrains à Paris. Les chapiteaux du chevet de Saint-Martin-des-Champs», in *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ et Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN Grand-Palais, 2018(b), p. 84-86
- Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, dir. P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, Genève, Droz, 2001.
- POLK, Thomas E., «The South Portal of the Cathedral at Le Mans: Its Place in the Development of Early Gothic Portal Composition», *Gesta*, 24, 1, 1985, p. 47-60.
- PORTER, Artur Kingsley, «Two Romanesque Sculptures in France by Italian Masters», in *American Journal of Archaeology*, 24, 1920, p. 121-135.
- , *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol. 1, Boston, Marshall Jones Company, 1923.
- PRADEL, Pierre, *Michel Colombe. Le dernier Imagier gothique*, Paris, Plan, 1953.
- Le pressoir mystique*, actes de colloque, dir. Danièle ALEXANDRE-BIDON, Paris, Cerf, 1990.
- PRESSOUYRE, Léon, «Précisions sur l'œuvre du «maître d'Étampes» au Portail Royal de la cathédrale de Chartres», in *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1982, p. 96-97.
- PRIEST, Alan, «The Masters of the West Façade» (1923), réédité in *Chartres Cathedral: illustrations, introductory essay, documents, analysis, criticism*, éd. Robert Branner, New York, W. W. Norton, 1969.
- PRIVAT-SAVIGNY, Marie-Anne, «L'opus anglicanum et la mobilité des artisans et des techniques», in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, in dir. Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT, Benoît VAN DEN BOSSCHE, Paris, Picard, 2014, p. 81-90.
- Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre?*, dir. Jean GALARD, Matthias WASCHEK, Paris, Gallimard, 2000.
- RAGUSA, Isa, «An Illustrated Psalter from Lyre Abbey», *Speculum*, 46, 1971, p. 267-281.
- RAVAUX, Jean-Pierre, «Les campagnes de construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin Monumental*, 137, 1, 1979, p. 7-66.
- RÉAU, Louis, «La cène et le cycle eucharistique», in *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 407-426.
- RECHT, Roland, «Motive, Typen, Zeichnung. Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters», in *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, dir. Friedrich MÖBIUS; Weimar, Ernst Schubert, 1987, p. 354-384.
- , «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale», *Revue de l'Art*, 120, 1998, p. 5-10.
- , «Un corps athlétique au XII<sup>e</sup> siècle. A propos du codex 78A6 de Berlin et des Fonts baptismaux de Liège», in *Le plaisir de l'art du Moyen Age : commande, production et réception de l'œuvre d'art ; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, dir. Rosa ALCOY PEDRÓS; Dominique ALLIOS, Paris, Picard, 2012, p. 24-31.
- Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, cat. expo, dir. Jacques STIENNON et Rita LEJEUNE, Cologne, Bruxelles, 1972.
- Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, dir. Christine DESCATOIRE, Marc GIL, Marie-Lys MARGUERITE, cat. expo, Paris, RMN, 2013.
- RIBAULT, Jean-Yves, *Un chef-d'œuvre gothique, la cathédrale de Bourges*, Paris, 1995.
- , «Observations et hypothèses sur la cathédrale romane de Bourges aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles», *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 127, 1996, p. 5-16.
- RIEGEL, Herman, *Über die Darstellung des Abendmahles besonders in der toscanischen Kunst*, Hannovre, C. Rümpler, 1869.
- RIGAUX, Dominique, *A la table du Seigneur. L'eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- ROHDE, Martin, «Innovative Portalskulptur im Umkreis des Chartreser Portail Royal», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71, 3, 2008, p. 270-320.

- ROSS, David J. A., «A Late Twelfth-Century Artist's Pattern-Sheet», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, p. 119-128.
- ROUX, Brigitte, *Mondes en miniatures. L'Iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genève, Droz, 2009.
- RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, éditions de la Découverte, Rome, école française de Rome, 1987.
- Saint-Denis, dir. Jean-Paul DEREMBLE, Brigitte LAINÉ et Michaël WYSS, Strasbourg, La Nuée Bleue, «La grâce d'une cathédrale», 2015.
- SANCHEZ Ameijeiras, Rocío, «La Portada del Sarmental», in *Materia*, 1, *L'estil*, 2001, p. 161-198.
- SANDRON, Dany, TALLON, Andrew, *Notre-Dame de Paris. Neuf siècles d'histoire*, Paris, Parigramme, 2013.
- SARDELIC, Mirko, «The Mongols and Europe in the First Half of the 13<sup>th</sup> Century: Prophecies and Apocalyptic Scenarios», in *Prophecy, Divination, Apocalypse*, éd. Aniescha R. ANDREWS, Plymouth, University Press, 2013, p. 100-112.
- SAUERLÄNDER, Willibald, «Art antique et sculpture autour de 1200, Saint-Denis, Lisieux, Chartres», *Art de France*, I, 1961, p. 47-56.
- , *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140-1270*, Munich, Hirmer Verlag, 1970; trad. française *La sculpture gothique en France: 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972.
- , «Reims und Bamberg. Zu Art und Umfang der Übernahmen», in *Cathedrals and Sculpture*, Londres, Pindar Press, 1999-2000, p. 557-592.
- , «Centre et périphérie: le cas du portail peint de Lausanne», in *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, éd. Peter KURMANN, Martin ROHDE, Berlin, de Gruyter, 2004, p. 203-218.
- SAXON, Elizabeth, *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer, «An Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, 179-189.
- SCHELLER, Robert W., *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, University Press, 1995.
- SCHENDEL, Arthur François E. van, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1938.
- SCHLICHT, Markus, *La cathédrale de Rouen vers 1300*, Caen, Société des antiquaires de Normandie, 2005.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Gütersloh, G. Mohn, 1966.
- , «Das Abendmahl», in *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 2, 2e éd., Gütersloh, G. Mohn, 1983, p. 33-51.
- SCHLOSSER, Julius von, «Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 23, 1902.
- SCHMID, Helmut *Ain Liebre zu den Büchern: die mittelalterliche Predigerbücherei der Nikolaikirche zu Isny*, Isny, Evangelische Kirchengemeinde, 2000.
- SCHNITZLER, Hermann, «Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 11, 1939, p. 56-80.
- SCHÖLLER, Wolfgang, «Eine Bemerkung zur Wiedergabe der Abteikirche von Vaucelles durch Villard de Honnecourt», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1978, p. 317-322.
- SCHULLER, Manfred et al., *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg, Bayerische Verlagsanstalt, 1993.
- SCHURR, Marc Carel, «L'opus francigenum de Wimpfen im Tal. Transfert technologique ou artistique?», in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dir. Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT, Benoît VAN DEN BOSSCHE, Paris, Picard, 2014, p. 45-55.
- Der Siegburger Annoschrein in Restaurierung*, cat. expo, Cologne, Verlag Kölner Dom, 2002.
- SOMMERARD, André du, *Les arts au Moyen Âge*, Paris, Librairie Techenev, 1843.
- SPLAAK, Paul, *Jean Lemaire de Belges. Sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, (1926), Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- SPATHARAKIS, Ioannis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leyde, Alexandros Press, 2001.
- SPIESER, Jean-Michel, «Le développement du templon et les images des Douze Fêtes», in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Rome, Institut historique belge de Rome, 1999, p. 131-164.
- STAEBEL, Jochen, *Notre-Dame von Etampes. Die Stiftskirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2003.
- STRATFORD, Neil, «Le problème des cahiers de modèles à l'époque romane», *Vers et à travers l'art roman: la transmission des modèles artistiques*, Journées romanes de Cuxa, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII, 2006, p. 7-20.
- , «La Charité-sur-Loire et Cluny», in *Cluny 910-2010. Onze siècles de rayonnement*, dir. Neil STRATFORD, Paris, Editions du patrimoine, 2010, p. 180-197.
- STEINMANN, Marc, *Der Schrein des Heiligen Anno im Siegburger Kirchenschatz*, Cologne, Kolumba, 2014.
- STIRNEMANN, Patricia, «A Family Affair: The Psalters of Ingeborg of Denmark and Blanche de Castille and

- the Noyon Psalter», *Revue Mabillon*, 29, t. 90, 2018, p. 101-130.
- STÖCKLI, Werner, «La chronologie de la cathédrale de Lausanne et du portail peint», in *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, 2004, p. 43-59.
- STODDARD, Whitney S., *The Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral. Their Origins in Romanesque and Their Role in Chartrain Sculpture* (1952), New York, Londres, Norton & Company, 1987.
- Strasbourg 1200-1230. *La révolution gothique*, catalogue d'exposition, dir. C. DUPEUX et J. WIRTH, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2015.
- STRATFORD, Neil, «Un bas-relief roman de Nevers», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1977, p. 296-306.
- , «Le problème des cahiers de modèles à l'époque romane», in *Vers et à travers l'art roman : la transmission des modèles artistiques. Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, 2006, p. 7-20.
- SWARZENSKI, Hanns, *Mosaner Psalter-Fragment, vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78A6*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1974.
- TAKÁCS, Imre, «Transregional Artistic Cooperation in the 13th Century in Accordance with some Hungarian Court Art Examples», *Acta Historiae Artium*, t. 49, 2008, p. 63-76.
- TALBERT, Richard J. A., *Rome's world. The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge, University Press, 2010.
- TERRIER ALIFERIS, Laurence, «Les sculptures de l'Église et de la Synagogue de Strasbourg: réflexions sur la connaissance de l'art antique du maître du transept sud de la cathédrale», *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, LIII, 2010, p. 95-107.
- , «La conscience du style chez les artistes des années 1200», in *Effets de style au Moyen Âge*, dir. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Sébastien DOUCHET, Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 171-180.
- , *La doctrine de l'eucharistie de Guibert de Nogent. Avec le texte et la traduction du De pigneribus, Livre II*, Paris, Vrin, «Sic et Non», 2013.
- , «The Models of the Illuminators in the Early Gothic Period», in *The Usage of Models in Medieval Book Painting*, dir. Monika MÜLLER, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 29-56.
- , «Nicolas de Verdun à Reims: diffusion de l'art mosan et développement du style 1200», in *Bulletins des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, no spécial, *L'art mosan (1000-1250). Un art entre Seine et Rhin*, éd. S. BALACE, M. PIAVAUX, B. VAN DEN BOSSCHE, 85-86, 2014-2015, p. 231-242.
- , *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, Brepols, «Études du Rilma», 2016(a).
- , «A propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Égypte autour de 1210 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes», in *La pensée du regard. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, dir. Pascale CHARRON, Marc GIL, Ambre VILAIN, Turnhout, Brepols, 2016(b), p. 337-447.
- , «Joseph christophore dans la Fuite en Égypte: analyse d'un schéma iconographique particulier», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79, 2016(c), p. 164-192.
- , «La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis. Programme iconographique et contexte de création», *Revue de l'art*, 1, 191, 2016(d), p. 27-39.
- , «La datation du chœur de l'église de Vaucelles reproduit en plan par Villard de Honnecourt», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 18, 2018(a), p. 411-417.
- , «Les modèles gothiques: un état des questions», in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) / Models in the Art of the Middle Ages (12th-15th Centuries)*, dir. Denise BORLÉE, Laurence TERRIER ALIFERIS, actes de colloque, Turnhout, Brepols, «Études du Rilma», 2018(b), p. 11-23.
- THÉREL, Marie-Louise, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le triomphe de la Vierge-Église, sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1984.
- THIÉBAUT, Jacques, *La Cathédrale disparue de Cambrai*, présenté par Arnaud Timbert, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- THIRION, JACQUES, «Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris», *Cahiers de la Rotonde*, 22, 2000, p. 5-43.
- THURRE, Daniel, «La châsse de l'abbé Nantelme», in *L'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune 515-2015. Le trésor*, vol. 2, dir. Pierre Alain MARIAUX, Gollion, Infolio, 2015, p. 87-99.
- TIMBERT, Arnaud, «Mise en perspective», in *Chartres. Construire et restaurer la cathédrale (XI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.)*, dir. Arnaud TIMBERT, Villeneuve-D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 33-96.
- TOMASI, Michele, «Commanditaires et artistes, pratiques d'atelier et création: les modèles dans l'orfèvrerie française du xv<sup>e</sup> siècle d'après les documents», in *Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) / Models in the Art of the Middle Ages (12th-15th Centuries)*, dir. Denise Borlée, Laurence Terrier Aliferis, actes de colloque, Turnhout, Brepols, 2018 p. 193-204.
- Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, dir. Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT, Benoît VAN DEN BOSSCHE, Paris, Picard, 2014.

- Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, dir. Élisabeth ANTOINE-KÖNIG, avec la collaboration de Pierre Alain MARIAUX, Paris, Somogy, 2014.
- TRIVELLONE, Alessia, «Styles ou enlumineurs dans le scriptorium de Cîteaux? Pour une relecture des premières miniatures cisterciennes», *Cahiers de Saint Michel-de-Cuxa*, 43, 2012, p. 83-93.
- TROESCHER, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800-1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustauschs*, Baden-Baden, Grimm, 1953-1954.
- , *Burgundische Malerei: Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, vol. 1, Berlin, Gebr. Mann, 1966.
- VALENSI, Lucette, *La Fuite en Égypte. Histoire d'Orient et d'Occident. Essai d'histoire comparée*, Paris, Seuil, 2002.
- VANDERSALL, Amy L., «The Relationship of Sculptors and Painters in the Court School of Charles the Bald», *Gesta*, vol. 15, 1976, p. 201-210.
- VEACH, Colin, «King and Magnate in Medieval Ireland: Walter de Lacy, King Richard and King John», *Irish Historical Studies*, 37, 146, 2010, p. 179-202.
- , «King John and Royal Control in Ireland: Why William de Briouze had to be Destroyed», *English Historical Review*, 129, 540, 2014, p. 1051-1078.
- VERDIER, Philippe, «La «sepulture dun sarrazin» de Villard de Honnecourt. Essai d'identification», *Journal des savants*, 1983, p. 219-228.
- VILLES, Alain, *La cathédrale Notre-Dame de Reims: chronologie et campagnes de travaux. Essai de bilan des recherches antérieures à 2000 et propositions nouvelles*, Joué-lès-Tours, La Simarre, 2009.
- , «La construction d'un chef-d'œuvre gothique, XIII<sup>e</sup> siècle», *Reims*, dir. Patrick DEMOUY, Strasbourg, La Nuée Bleue, «La grâce d'une cathédrale», 2010, p. 51-71.
- VITALI, Samuel, «*Sicut explorator et spoliatorum cupidus*: Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nicolaus von Verdun», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LII, 2002, p. 9-46; 161-176.
- VÖGE, Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit Französischer Plastik*, Strasbourg, Heitz, 1894.
- , «Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung», *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1902, p. 357-368.
- VOGLER, Karl, *Die Ikonographie der «Flucht nach Ägypten»*, Arnstadt, Böttner, 1930.
- WASCHEK, Matthias, «Le chef-d'œuvre: un fait culturel», in *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre?*, dir. Jean GALARD, Matthias WASCHEK, Paris, Gallimard, 2000, p. 25-46.
- WEITZMANN, Kurt, «Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest», *Gazette des Beaux-Arts*, 25, 1944, p. 193-214.
- , «Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbütteler Musterbuchs», *Festschrift für Hans R. Hahnloser*, Bâle, Stuttgart, Birkhäuser, 1961, p. 223-250.
- WESSEL, Klaus, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen, A. Bonders, 1964.
- WILBERTZ, Georg, *Die Marienkirche in Gelnhausen, Königstein im Taunus*, Ki. R. Langewiesche, 2000.
- WILLE, Hans, *Kloster Marienthal*, Göttingen, 1954.
- WILLIAMSON, Paul, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995.
- WIRTH, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.
- , *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.
- , *L'image à l'époque gothique*, Genève, Droz, 2008.
- , *Villard de Honnecourt. Architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2015.
- , *La sculpture de la cathédrale de Reims et sa place dans l'art du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2017.
- , «Le portail royal de la cathédrale de Chartres: une aporie iconographique», à paraître.
- WYSS, Michaël, «Témoignages de l'importation du calcaire de Tournai à Saint-Denis», in *Pierres du Patrimoine européen. Économie de la pierre de l'Antiquité à la fin des temps modernes*, dir. François BLARY, Jean-Pierre GÉLY et Jacqueline LORENZ, Paris, CTHS, 2008, p. 81-86.
- , «Des chapiteaux romans témoins des premiers travaux de Suger à Saint-Denis», *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres, 1135-1150*, dir. Damien BERNÉ, Philippe PLAGNIEUX, Paris, RMN, 2018, p. 28-31.
- YATES, Frances Amelia, *The art of memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.
- ZANARDI, Bruno, «Projet dessiné et «patrons» dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age», in *Revue de l'Art*, 124, 1999, p. 43-55.
- ZANICHELLI, Giuseppe, «Les livres de modèles et les dessins préparatoires au Moyen Age», in *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane. Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2012, p. 61-69.
- Das Zisterzienserkloster Mariental bei Helmstedt 1138-1988*, dir. Christof RÖMER, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1989.
- Das Zisterzienserkloster Mariental bei Helmstedt von der Gründung 1138 bis 1337. Die Besitz- und Wirtschaftsgeschichte unter Einbeziehung der politischen und ordnungsgeschichtlichen Stellung*, dir. Christiane RAABE, Berlin, Duncker & Humblot, 1995.



# Index

- Abdias, prophète 16, 48, 50, 120, *fig. 25, 28*  
Abraham 93, 122, *fig. 109, fig. 118*  
Académie royale d'Architecture, *voir* Paris  
Adam 93, 109, 115, 117-119, *fig. 19, 81*  
Adémar de Chabannes 117  
Adolphe Napoléon Didron, *voir* Didron  
Adoration des Mages 21, 86, 95  
Aggée, prophète 120  
Aix-la-Chapelle 16, 47-51, *fig. 26, 27, 29-32*  
Akhaz, roi de Jérusalem 10  
Alatri 28, 29  
Albert de Käfernburg 25  
Albert le Grand 61n8  
Albin, reliquaire de 45, 51, *fig. 22*  
Alexandre, reliquaire de saint 40  
Aliénor d'Aquitaine 81  
Alpes 28, 29, 125, 129  
Alphonse II 16, 17  
Alphonse X le Sage 26  
Alsace 39, 119  
Ambroise, saint 120  
Amiens, cathédrale 26, 33, 107  
Amos, prophète 120  
Anastase 114, 115, *fig. 103-105*  
Anchin, abbaye 52  
Anchin, missel 52, *fig. 35, 36, 37*  
Anchin, orfèvre 132n6  
Ancien Testament 16, 55, 93, 119  
André de Longjumeau 23  
André II 58  
André, saint 48, 118  
Angers, cathédrale 63, 98-100, 102, *fig. 96, 98*  
Angeben (M.) 71, 72  
Angleterre 16, 19, 23, 25, 31-33, 64, 102, 136, *fig. 13, 15*  
Annon II, archevêque 43  
Annon, reliquaire de 44, 45, 51, *fig. 21*  
Annonce aux Bergers 21, 69, 70, 85, 95  
Annonciation 58, 69, 86, 95, 96, 119  
Annonciation, église de l' 76  
Antelami 21  
Antiquité 107, 131  
Antisthène 133n74  
Aoste 21  
Apocalypse 39, 128  
Arabie 25  
Aragon 16  
Arbre de Jessé 133n60  
Aristote 99, *fig. 97*  
Arméniens 24  
Armi (E.) 68-70  
Arras 117  
Arrestation du Christ 92, *fig. 86*  
Arundel, *voir* Psautier Arundel  
Ascension 30, 35n28, 41, 72, 75, 114, 119  
Assise 29  
Athènes 60  
Athos, mont 130  
Atlantique 39  
Augustin, saint 80, 118, 120  
Aulps 22  
Auvergne 68  
Avallon 63, 78  
Aviaire, Hugues de Fouilloy 123  
Avit, saint 55, 59  
Baillieul (E.) 76  
Bâle, cathédrale 23  
Balmelle (C.) 107  
Baltimore, The Walters Art Museum 122  
Bamberg, cathédrale 26, 27, 58, 117  
Baptême du Christ 21, 49  
Barcelone 126, *fig. 123*  
Basile II, Ménologe 116, *fig. 113, 114*  
Bastard d'Estang, comte 42  
Baudri de Bourgueil 61n8  
Bavay 45  
Bède 118  
Belgrade 24  
Belting (H.) 106, 108, 115  
Bénévent 28, 120  
Benoist, Antoine 78, 82, 84, *fig. 64-66*  
Benoît, saint 35n25  
Berchaire, reliquaire de 40, 44, 51, *fig. 16*  
Berlin 36n67  
Kupferstichkabinett 36n97, 122

- Staatsbibliothek, codex 78 A 6, *voir*  
Pseudo-psautier mosan  
Staatsbibliothek, ms. lat. qu. 651 *fig. 2*
- Bernard de Clairvaux 108
- Bernard de Montfaucon 124, *fig. 64-66*
- Berné (D.) 26
- Berne, Burgerbibliothek 41, 51, *fig. 117*
- Bernward, *voir* Évangiles de Bernward
- Besançon 23  
Bibliothèque municipale 36n85
- Bestiaire, Harvard University,  
ms. Typ 101 123, 137, *fig. 116, 119*
- Béziers 128
- Bible 35n25, 36n85
- Bible de Chartres 22
- Bible de Guillaume de Brailes, *voir* Guillaume  
de Brailes
- Bible de Stuttgart 36n85
- Bible de Winchester 16
- Bibles moralisées 32, 123
- Bibliothèque nationale de France, BnF, *voir*  
Paris
- Blanche de Castille 31, 32, 37n102, *voir*  
*aussi* Psautier de Blanche de Castille
- Bleidenstadt, nécrologe de 17, 18, *fig. 2*
- Blum (P.) 83
- Boèce 117-119, 132n59
- Bonaventure, saint 130
- Bonmont 36n85
- Bonn 42
- Borlée (D.) 121
- Boudan, Louis, 104n84
- Bourg-Argental 21, 22, 35n35, *fig. 8*
- Bourges, cathédrale 10, 26, 63, 65, 78-81,  
84, 85, 88, 90-92, 94, 96, 100, 102, 106,  
*fig. 69, 73-81, 83, 84, 87-89*
- Bourgogne 22, 27, 66, 68, 71, 72, 91, 97,  
102, 125
- Bousquet (J.) 72
- Branner (R.) 84, 85, 87
- Braunschweig, cathédrale 26
- Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-  
Museum 127
- Briouze, famille 32
- Brou, église 106
- Brun, Joseph 82
- Bruneau (Ph.) 107
- Brunet Latin 15
- Brunn, Isaac 60
- Bruxelles, Musées royaux d'art et d'his-  
toire 46, 52, *fig. 24*
- Buchtal (H.) 106, 115, 117, 129
- Bulteau, abbé 59
- Burgos, cathédrale 26, 27, 34
- Burkhard von Hall 24
- Byzance 27, 115
- Caesar (C.) 12
- Cambrai 22, 49, 52, 56, 58-60, 107, 121
- Cambridge, Corpus Christi College 35n45,  
36n85
- Cambridge, Emmanuel College 31, 32
- Cambridge, Fitzwilliam Museum 124, 127,  
*fig. 124*
- Cambridge, Pembroke College 32
- Cana, noces de 118
- Canaan 93, 119
- Canterbury 15  
Cathédrale 17, 22  
Psautiers, *voir* Psautier (Grand) de  
Canterbury ; *voir* Psautier Little  
Canterbury
- Carruthers (M.) 130
- Cassiodore 127
- Castelnuovo (E.) 12, 13, 100, 101
- Castille 26
- Catherine de Médicis 106
- Caviness (M.) 15
- Cefalú, chapelle Palatine 16
- Célestin II 28
- Cène 12, 16, 30, 33, 36n97, 66, 92, 119,  
136, *fig. 13, 14, 15*
- Cennino Cennini 125
- Chaise-Dieu 35n35
- Châlons-en-Champagne, cloître de Notre-  
Dame-en-Vaux 10
- Channel Style 19
- Chantilly, musée Condé 15, 114, *fig. 109-110*
- Chapelle de la Trinité 22
- Charité-sur-Loire 68-70, 100, *fig. 51, 52*
- Charlemagne, reliquaire 16, 47-49, 51,  
*fig. 26*
- Chartres 20, 23, 25, 35n25, 56, 57, 60, 69,  
96, 119, 121  
Cathédrale 10, 13, 16, 21, 22, 33,  
36n85, 55, 59-102, 135, *fig. 43-47,*  
*50, 53, 54, 56, 58-60, 67, 68, 70,*  
*82, 85, 86, 92, 97, 99*

- Chatard, Jean, *voir* Jean Chatard  
 Châteaudun, église Sainte-Madeleine 64, 75, 76  
 Chatsworth 77  
 Chertsey, Saint-Pierre 32  
 Chora, monastère 115  
 Christ 10, 15-18, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 36n97, 42, 48-50, 55, 66, 69, 72, 74-76, 80, 83-86, 98, 99, 102, 109, 114, 115, *fig.* 1-7, 18, 19, 37, 47, 48, 51, 55-57, 61, 72, 73, 75, 76, 94, 98  
 Chute d'Adam et Ève 93, 119, *fig.* 81  
 Ciardo (S.) 133n71  
 Cîteaux 108  
 Città di Castello 28  
 Clément V 33  
 Cléry, Notre-Dame 106  
 Cloart-Pawlak (S.) 79-81  
 Cluny III 21  
 Coblenze 26, 42  
 Colay de Douai 132n6  
 Colmar 39  
 Cologne 17, 18, 25, 42, 43, 45, 48, 50, 51, 115, *fig.* 2, 3, 4, 20-22, 25  
 Cathédrale *voir* Cologne, reliquaire (châsse) des rois mages  
 Dombibliothek 17  
 Église Saint-Pantaleon *fig.* 22  
 Erzbischöfliches Diözesanmuseum 17, *fig.* 1, *fig.* 3  
 Reliquaire (châsse) des rois mages 16, 40, 43, 44, 46-51, *fig.* 20, 25, 28  
 Reliquaire de Charlemagne, *voir* Charlemagne, reliquaire  
 Schnütgen-Museum 17, *fig.* 5  
 Comas 14n13  
 Côme 28  
 Côme, saint 55  
 Compiègne, missel 55  
 Constantinople 23, 24, 76, 115, *fig.* 113, 114  
 Corbeil, église Notre-Dame 63, 101  
 Cosmographie de Ravenne 39  
 Crète 27, 29  
 Crosby (S.) 83  
 Crozet (R.) 72  
 Crucifié 24  
 Crucifixion 48, 52, 93, 118, 119, *fig.* 24, 35  
 Cyprien, saint 120, *fig.* 116  
 Dacosta Kaufmann (Th.) 12  
 Damas 10  
 Damien, saint 55  
 Danube 60, 76  
 Darmon (J.-Ph.) 107  
 Darmstadt 31, 36n89  
 David, roi biblique 19, 48, 93, 102, 120  
*De administratione* 20  
 Debret, François 82  
 Degenhart (B.) 105  
 Demus (O.) 106, 108, 115  
 Denys, moine 130  
 Déploration 109, 114  
 Dérision du Christ 119  
 Descente de Croix 10  
 Deuchler (F.) :15  
 Dicta Chrysostomi 123  
 Didier (R.) 52  
 Didron, Adolphe Napoléon 130  
 Dieu 16, 98  
 Dijon, bibliothèque municipale 36n85  
 Dijon, église Saint-Bénigne 27, 36n85, 63, 72  
 Dijon, musée archéologique 36n85  
 Dijon, Notre-Dame 27  
 Dinant 45  
 Dormition 60  
 Douai, bibliothèque municipale *fig.* 35-37  
 Église 16, 26, 33, 54, 56, 58, 97, 120  
 Égypte 27  
 Élie 109, *fig.* 18  
 Élisabeth 33  
 Elisabeth, reliquaire de 49  
 Émilie, région 21  
 Empire germanique, *voir* Germanie  
 English Channel 19  
 Entre-Sambre-et-Meuse *fig.* 24  
 Entrée du Christ à Jérusalem 16, 32  
 Épiphanie 43  
 Erlebold, abbé de Stavelot 40  
 Espagne 16, 26, 64, 102, 136  
 Espagne (M.) 11  
 Esphigmenou, couvent 130  
 Esther 120, *fig.* 116  
 Esztergom 60  
 Étampes 22, 64-66, 75-84, 97, 98, 100-102, *fig.* 61  
 États-Unis 124  
 Étienne Boileau 9

- Étienne, saint 118  
Europe 20, 28, 34, 121  
Évangélaire de Goslar, *voir* Goslar évangé-  
liaire  
Évangélaire de Lorsch 14n7  
Évangélaire de saint Augustin 30, 36n85  
Évangiles de Bernward 32  
Évangiles de Saint-Médard de Soissons 54,  
57  
Ève 93, 109, 115, 117, 119, 132, 47, *fig.* 17,  
81  
Évreux 19  
Évreux, bibliothèque municipale 128
- Falke (O. von) 44  
Félibien, André 121  
Félibien, Jean-François 121  
Felix, saint 43  
Ferdinand III le Saint 26  
Fêtes, douze 114, 132n28  
*Fides Baptismus* 61n8  
Fischer, Johann Wilhelm 44  
Fitschen (J.) 49  
Fitzwilliam Museum *voir* Cambridge  
Flagellation 48  
Flamm (H.) 118, 119  
Flandre, comté 23  
Florence 121  
Musée des Offices 121, 125  
Florennes 46, 47, 51, *fig.* 24  
Folda (J.) 76  
Fondation de l'Oeuvre Notre-Dame,  
Strasbourg, *voir* Strasbourg  
Fortune, roue 118, 119  
Fouquet, Jean 106  
Fournas, couvent 130  
France 19, 20, 23-26, 32, 35n25, 40, 52, 58,  
60, 118, 124, 125  
Frédéric II 36n50  
Frédéric II de Sommerschenburg 108  
Freiberg 26, 36n 67  
Fremin Rousset 106  
Fribourg-en-Brigau 23, 25, 26  
Augustinermuseum, *voir* Fribourg-en-  
Brigau, feuillets  
Feuillets 117-119, 121, 137, *fig.* 115  
Fuite en Égypte 12, 16, 21, 27, 28, 31, 135,  
*fig.* 9-12
- Gabriel, ange 117  
Galfrid, maître 108  
Gaucel, Jean 121  
Gaufredus, maître 108  
Gelnhausen, église 27  
Genèse 118  
Genève, université 121  
Gengis Khan 23  
Georges, saint 21, 117, *fig.* 115  
Gerard, maître 25  
Germanie (et empire germanique) 20, 23, 25,  
26, 31, 40, 51, 58, 61n13, 116, 125, 136  
Géry, reliquaire de 49  
Gethsémani 109, 114  
Geymonat (L.) 108, 117  
Giacomo Jaquerio 61n8  
Gil (M.) 10  
Gilles d'Orval 43  
Gilles de Walcourt 51  
Ginzburg (C.) 13, 100  
Glazier, *voir* Psautier Glazier  
Goslar, évangélaire 115, 116, 125, *fig.* 111,  
112  
Grèce 25, 124, 130  
Grégoire Ier 118, 120, *fig.* 116  
Grégoire VII 33  
Gregory, règle de 108  
Grimme (E. G.) 48  
Guillaume Boucher, orfèvre 23, 24  
Guillaume de Brailes 122  
Guillaume de Briouze 31  
Guillaume de Rubrouck 23, 24, 58  
Guillaume de Saint-Thierry 108  
Guillaume l'Anglais 22
- Habacuc, prophète 120  
Hadès 109  
Hahnloser (H. R.) 55, 115  
Halberstadt 26  
Harvard, Houghton Library 55  
Harvard, Université 122  
Bestiaire, ms. Typ 101, *voir* Bestiaire  
Hébreux 118, 119  
Helmstedt 106, 108  
Henri II 17, 106  
Henri III 32  
Henri le Lion, tombeau 26  
Hereford 32

- Herrade de Hohenbourg, abbesse 42, 133n68
- Hildegarde de Bingen 61n8
- Hildesheim 32, 115, 117
- Histoire naturelle* 25
- Hocheppan 28
- Hohenbourg 42
- Homère 133n74
- Hongrie 13, 24, 35n48, 41, 54, 56, 60, 121, 136
- Hortus deliciarum* 42, 51, 119, 133n68, *fig. 17-19*
- Hugues d'Oignies 9, 12, 13, 39, 51, 52, 117, *fig. 33, 34*
- Hugues de Fouilloy 123
- Hugues de Lacy 32
- Hugues de Saint-Victor 108
- Hugues Foucault 20
- Hugues VI de Milan 20
- Hugues, fondeur picard 22
- Huy 45
- Île-de-France 13, 20-25, 27, 34, 60, 98, 135
- Iliade* 131
- Incarnation 21
- Indes 39
- Ingeburge *voir* Psautier d'Ingeburge
- Innocent III 25
- Innocent IV 23
- Isaac 93
- Isidore de Séville 61n8
- Isny-im-Allgäu 119
- Italie 22, 25, 29, 30, 61n21, 120, 124, 125
- Ivry-la-Bataille 64
- Jacquemart de Hesdin 125-127, 129, *fig. 121*
- Jacques de Vitry 52
- Jacques, saint 117
- Jaïre 117, 119
- Jaquemon de Nivelles 132n6
- Jardin de Gethsémani 15
- Jean Baptiste 55, 56, 118, *fig. 39*
- Jean Chatard 128
- Jean Cotereel 22
- Jean de Gènes 23
- Jean de Plan Carpin 23
- Jean Gaucel, *voir* Gaucel
- Jean l'Évangéliste 30, 32, 55, 56, 115, 117, *fig. 38*
- Jean Perréal 106, 132n9
- Jean Picart 106
- Jean Pucelle 125
- Jean sans Terre 31-33
- Jean, maître 33
- Jehan Soulas 10
- Jérémie, prophète 48
- Jérôme, saint 117, 118, 120, 132n48, *fig. 116*
- Jérusalem 60
- Jérusalem céleste 61n8
- Jésus 36n97, 69, 119
- Job 117, 120
- Joël, prophète 120
- Johnson, Boris 133n74
- Jonas, prophète 117, 120
- Joseph 16, 27-29, 135, *fig. 9, 10, 11, 12*
- Joseph d'Arimatee 10, 109, 116
- Joubert (F.) 9-11, 27
- Jourdain 118
- Joyeux (B.) 11
- Judas 30, 32, 92, *fig. 86*
- Jude, apôtre 50
- Judith 120, *fig. 116*
- Jugement dernier 55, 56, 58, 80, 96
- Karakorum 23, 24
- Karditsa 130
- Kasarska (I.) 96
- Khan 23
- Kitzinger (E.) 106, 117, 129
- Klinkenberg (E.) 76
- Klosterneuburg 40-42, 51, 136
- Ambon 40, 41, 44, 46, 47, 51, *fig. 17, 18, 19*
- Retable, *voir* Klosterneuburg, ambon
- König (E.) 108
- Kraus, Hans R. 124
- Krautheimer (R.) 15
- Kroos (R.) 43, 60
- Kulischer (J.) 12
- Kurmann (P.) 26, 106, 107
- Lacy, famille 32
- Lagny, abbatale Saint-Pierre 64
- Langres, cathédrale 27
- Languedoc 21, 22

- Laon 121  
 Laon, cathédrale 16, 23, 29, 40, 41, 48, 56,  
 57, 59, 60, 82, 84, 96, *fig. 90, 91*  
 Lapeyre (A.) 68, 91  
 Latran IV 25, 33  
 Latran, Saint-Jean, *voir* Saint-Jean-du-Latran  
 Laurent Boucher 24  
 Laurent, saint 118  
 Lausanne 56, 60, 121  
   Cathédrale 22, 23, 59  
 Lautier (Cl.) 22  
 Lavement des pieds 32, 119  
*Le devisement du monde* 23  
 Le Mans 15, 64, 71-74, 76, 95, 100, 102,  
*fig. 55*  
 Léon, pape 118  
 Lettre aux Corinthiens 33  
 Liège 17, 45, 52, *fig. 1*  
 Limoges 25  
 Lindsey, *voir* Psautier Lindsey  
 Londres 18, 31, *fig. 5-7, 16*  
   British Library 33, 36n85  
 Lorraine 20, 24  
 Lot 122, *fig. 118*  
 Louis VII 76, 81  
 Louis IX 23, 24  
 Louis XI 106  
 Louvre, cabinet Rotschild 128  
 Louvre, musée 10, 15, 98, 128  
 Lowden (J.) 123  
 Ludovico, orfèvre 106  
 Lyon 128  
 Lyre, abbaye 19
- Maastricht 45  
 Magdebourg 25, 36n67  
 Maines (Cl.) 74  
 Maissen 26  
 Maître de Methuselah, *voir* Metheselah  
 Maître de Simon, *voir* Simon  
 Maître Galfrid, *voir* Galfrid  
 Maître Gaufredus, *voir* Gaufredus  
 Maître Gerard, *voir* Gerard  
 Maître Jean, *voir* Jean  
 Majesté, *voir* Christ  
 Malachie, prophète 120  
 Mâle (E.) 9, 10, 15, 21, 63, 97  
 Mancel, J. 121  
 Manche 19
- Mangu Khan 23, 24  
 Marbourg 23, 26, 49  
 Marcel, saint 78  
 Marco Polo 23  
 Margaret de Briouze 31  
 Margarete Skulesdatter, *voir* Psautier de  
   Margarete Skulesdatter  
 Marie d'Oignies 52  
 Marie *voir* Vierge  
 Marie-Madeleine 118, 119  
 Marienthal, abbaye 108  
 Marzolini, triptyque 29, *fig. 12*  
 Massacre des Innoncents 92  
 Master of the Morgan Leaf 16  
 Mathilde, tombeau 26  
 Matthieu, saint 88, 90  
 Maulbronn, abbatale 27  
 Maurice de Sully 98, 99  
 Mayence 9, 26  
 Meaux 56, 59, 60  
 Meeks (E.) 40  
 Meissen 27  
 Melchisédech 93  
 Ménologe de Basile II, *voir* Basile II,  
   Ménologe  
 Meo, orfèvre 106  
 Methuselah, maître de 15  
 Metz 9, 40, 41, 76  
 Meuse 20, 45, 51  
 Michée, prophète 120  
 Michel Colombe 106  
 Michel-Ange 61n8  
 Milan 43  
 Mileseva 114  
 Modène 21  
 Moïse 16, 93, 109, *fig. 36*  
 Mongolie 23-25, 35n48  
 Monreale 28, 29  
 Montero Tortajada (M.) 121  
 Montier-en-Der 40, 44, *fig. 16*  
 Morgan (N.) 31, 32  
 Moyen Âge 10, 11, 25, 30, 39, 41, 63, 105,  
   107, 129-131, 137  
 Müller (M.) 129  
 Munich, Bayerische Staatbibliothek 30, 31,  
   36n85, *fig. 11, 13*  
 Munich, psautier doré, *voir* Psautier doré de  
   Munich  
 Murano 25

- Nabor, saint 43, 48  
 Nabuchodonosor 118, 119  
 Nahum, prophète 120  
 Naïm 119, 132n53  
 Namburg 26, 27  
 Namur 45, 52, *fig. 33, 34*  
 Nantelme, reliquaire (châsse) 16  
 Nativité 21, 69, 102, 114  
 Naumburger Meister 26  
 Nazareth 76, 77, 101, *fig. 62, 63*  
 Nedbal (O.) 41  
 Nesle-la-Reposte 64, 102  
 Nestoriens 24  
 Neuweiler 26  
 Nevers, chapelle Saint-Michel 15  
 Nevers, église Saint-Sauveur 15  
 New York 124  
 New York, Morgan Library 33  
 New-Smith (A.) 84, 85, 87, 88, 90  
 Nicérato 133n74  
 Nicholas de Ferrare 21  
 Nicolas de Verdun 9, 12, 15, 16, 39-45,  
 48-51, 54, 60, 136, *fig. 17-23, 25*  
 Nicolas, reliquaire de saint 52  
 Nicolas, saint 117-119  
 Nicomaque, diptyque 40  
 Nivelles 106  
 Noces de Cana 119  
 Noé 15  
 Nole 128  
 Nord de l'Europe 26  
 Normandie 19, 128  
 Notre-Dame (Vierge), reliquaire  
 (châsse) 48-51, *fig. 27, 29*  
 Notre-Dame-de-Lyre, abbaye 128  
 Nouveau Testament 32, 56  
 Noyon, missel 55  
  
 Oakeshott (W.) 16  
 Occident 27, 35n48, 36n50, 58, 105, 108,  
 115, 118-120, 124, 130  
 Occoday 14n13  
 Odyssée 131  
 Offenbach-am-Glan 27  
 Offices, musée, *voir* Florence  
 Oignies, Évangélaire 51, 52, *fig. 33*  
 Oignies, prieuré 51, 52  
 Oisbertus 117  
 Orgueil 59  
  
 Orient 23, 36n50, 108, 118-120, 124, 130  
 Orvieto, Opera del Duomo 106  
 Osée, prophète 120  
 Österreichische Nationalbibliothek, *voir*,  
 Vienne  
 Otton III 49  
 Otton IV 43  
 Ouriya, prêtre 10  
 Oxford 14n9, 30, 31, 122, *fig. 13*  
  
 Palerme 27-29, 33, 135, *fig. 10*  
 Pannonhalma 60  
 Paravicini (A.) 33  
 Paris 22, 25, 31-33, 37n102, 121, 123-125,  
 136, *fig. 119, 121*  
 Académie royale d'Architecture 121  
 Bibliothèque de l'Arsenal 31  
 Bibliothèque nationale de France,  
 BnF 15, 16, 31, 32, 35n26, 54, 55,  
 57, 104n84, 105, 116, 121, 124, 128,  
 132n57, 133n80, *fig. 16, 41, 42*  
 Cathédrale 20, 32, 64, 66, 69, 70, 73,  
 78, 95, 97-102, 107, *fig. 93-95*  
 Portail Saint-Étienne 107  
 Portail Sainte-Anne 64, 78, 98, 99,  
 102, *fig. 93*  
 Grand-Pont 24  
 Musée du Louvre, *voir* Louvre  
 Saint-Étienne, ancienne cathé-  
 drale 99  
 Saint-Germain-l'Auxerrois ; 121  
 Sainte-Chapelle 25  
 Parrhasius 107  
 Pasca de Metz 24  
 Passion 35n28, 80  
 Pächt (O.) 16  
 Paul, saint 16, 30-33, 36n97, 48, 50, 72, 74,  
 117, 118, 120, 128, *fig. 29, 31*  
 Paulin de Nole 128, 129  
 Pentecôte 30, 41  
 Pepysian 109  
 Péricopes de Saint-Erentrud 28, *fig. 11*  
 Pérouse 29, *fig. 12*  
 Perréal, Jean *voir* Jean Perréal  
 Peutinger, carte 41, 45  
 Peutinger, Konrad 39  
 Phèdre 132n54  
 Philibert de Savoie 106  
 Philippe Auguste 26, 33, 58, 132n29

- Philippe, apôtre 48  
Philippe, archevêque 43  
Philopappos 60  
Picardie 13, 27, 60, 121  
Piero di Puccio 106  
Pierpont Morgan Library 125, *fig. 6, 121*  
Pierre Comestor 108  
Pierre d'Arras 23, 59, 60  
Pierre d'Eboli 120, *fig. 116*  
Pierre de la Roche 32  
Pierre, saint 32, 33, 36n97, 48, 60, 72, 74, 76, 109, 117, 118, 121, 128  
Pisanello 106  
Plagnieux (Ph.) 22, 63, 68, 70  
Plaies d'Égypte 41  
Plancher (U.) 71  
Pline l'Ancien 25, 107  
Polk (Th.) 72  
Ponce Jacquiau 106  
Portail del Sarmental, *voir* Burgos  
Portail des Orfèvres 22  
Porte d'Adam, Bamberg, *voir* Bamberg 27  
Porter (K.) 21  
Présentation au temple 21, 29, 69, 72  
Pressoir mystique 119, 132n52  
Pressouyre (L.) 75  
Priest (Al.) 75  
Priscien 108  
Proche-Orient 60  
Provence 21  
Provins, Saint-Thibault 64  
Prudence, poète 51  
Psautier (Grand) de Canterbury 16  
Psautier Arundel 33  
Psautier d'Ingeburge 15, 16, 32, 114, *fig. 109-110*  
Psautier de Blanche de Castille 31  
Psautier de Bonmont 36n85  
Psautier de Margarete Skulesdatter 36n97  
Psautier de Saint-Blaise 60  
Psautier de Westminster 18, 19, *fig. 5*  
Psautier de Würzbourg 36n85  
Psautier doré de Munich 30, 31, *fig. 13*  
Psautier Glazier 18, 19, *fig. 6*  
Psautier Lindsey 18, *fig. 7*  
Psautier, Little Canterbury 15  
Psautier, mosan, Berlin, Staatsbibliothek, Codex 78 A 6, *voir* Pseudo-psautier mosan  
Pseudo-psautier mosan, Berlin, Staatsbibliothek, Codex 78 A 6 121, 122, *fig. 118*  
Psychomachie 42, 51  
Pucelle, Jean, *voir* Jean Pucelle  
Ragusa (I.) 19  
Ratisbonne 25  
Ravaux (J.-P.) 26  
Ravenne 39  
Ravenne, Saint-Apollinaire 30  
Ravensbourg 119  
Recht (R.) 11  
Reichenau 39, 105, 119  
Reims 40, 41, 51, 52, 54, 56, 60, 121, 136  
Cathédrale 16, 25, 26, 33, 48, 55-60, 106, 107, 135, *fig. 38, 39, 40*  
Saint-Remi 40, 41  
Rein 105  
Remacle 50  
Remacle, reliquaire (châsse) de 49-51, *fig. 30, 31, 32*  
Remacle, retable 40, 61n8  
Renaissance 12  
Renaud de Dassel, archevêque 43  
Résurrection du Christ 35n28, 41, *fig. 19, 109*  
Rhin 36n85, 41, 42, 51, 60  
Richard Cœur de Lion 31, 33  
Riemenschneider, Tilman 61n8  
Robert II 76  
Rochester 64, 102  
Rodez 106  
Roger Boucher 24  
Roger II 27  
Rohde (M.) 63  
Rois mages, reliquaire, *voir* Cologne, reliquaire (châsse) des rois mages  
Rome 29, 33  
Rome, basilique Saint-Pierre 33  
Ross (D.) 120  
Rotgerus 66  
Rotschild, cabinet *voir* Louvre  
Rouen, Bibliothèque municipale 31, 32  
Royaume anglo-normand 25, 27, 29  
Royaume de Serbie 27  
Royaume de France, *voir* France  
Rubrouck, Guillaume de, *voir* Guillaume de Rubrouck  
Russie 25

- Saba, reine de 70, 74  
 Saint Alban 16  
 Saint Bonaventure, *voir* Bonaventure  
 Saint-Amand 46  
 Saint-Anne, portail, *voir* Paris, portail Sainte-Anne  
 Saint-Augustin, abbaye 15  
 Saint-Benoît-sur-Loire 117  
 Saint-Bertin 35n25  
 Saint-Bertrand de Comminges 33  
 Saint-Blaise, *voir* Psautier de Saint-Blaise  
 Saint-Corneille de Compiègne 55  
 Saint-Denis, abbatiale 9, 10, 13, 20-23, 64-66, 68, 70, 71, 78, 82-84, 97, 102, 135, *fig.* 64-66, 71, 72  
 Saint-Denis, abbatiale, porte de Valois 78, 79  
 Cloître 20  
 Saint-Etienne, Paris, *voir* Paris, ancienne cathédrale Saint-Etienne  
 Saint-Gall 126, *fig.* 122  
 Saint-Germain-l'Auxerrois, *voir* Paris  
 Saint-Gertrude, reliquaire de 106  
 Saint-Guthlach 32  
 Saint-Jacques-de-Compostelle 22, 39  
 Saint-Jean-d'Acre 52  
 Saint-Jean-du-Latran 33, *fig.* 15  
 Saint-Lazare (église, Avallon) 63  
 Saint-Loup-de-Naud 64, 73, 74, 98, 100, 102, *fig.* 57  
 Saint-Maurice d'Agaune 16, 23  
 Saint-Médard de Soissons 54, 57, 121  
 Saint-Nicolas, église 119  
 Saint-Omer 35n25  
 Saint-Ours, collégiale 21  
 Saint-Pantaleon, Cologne, *voir* Cologne, église Saint-Pantaleon  
 Saint-Pierre (Lagny, abbatiale) 64  
 Saint-Quentin 29  
 Saint-Vaast, Arras 117  
 Sainte-Chapelle, *voir* Paris, Sainte-Chapelle  
 Sainte-Épine 24  
 Salomon 94  
 Salzbouurg 28, 128, *fig.* 11  
 Samson 94, 117, 119, *fig.* 112  
 Samuel, prophète 55, 58  
 San Eusèbe, église 128  
 San Marco 114, 115  
 San Zeno 21  
 Sanchez, Dona, 16  
 Sangüesa, Santa Maria la Réal 64, 102, 136  
 Sauerländer (W.) 20, 77, 79  
 Saül 19  
 Saxe 106, 108, 114  
 Scheidel (W.) 40  
 Scheller (R.) 10, 105-107, 117, 120, 122, 124, 125, 128, 129  
 Schnitzler (H.) 45  
 Seigneur 117  
 Sénèque 118  
 Sens, cathédrale 20, 74, 82, 100  
 Serbie 27  
 Shem 15  
 Shlosser (J. von) 105  
 Sicile 29, 120  
 Siegburg, abbaye *fig.* 21  
 Sigena 16  
 Sigismond 23  
 Signum Tau 35n25  
 Simon, maître 19  
 Simon, saint 29, 72, 48  
 Sodome 122  
 Soignies 49  
 Soissons 31, 32, 27, 54, 57, 60  
 Soissons, évangiles de Saint-Médard, *voir* Évangiles de Saint-Médard de Soissons  
 Sommerschenburg 108  
 Sophonie, prophète 120  
 Souabe 24, 36n85  
 Souvigny 68  
 Spandau 36n67  
*Speculum humanae salvationis* 31, 33  
 Spire 41, 42  
 Sri Lanka 39  
 Staebel (J.) 76, 77  
 Stanford, université 39, 41  
 Stavelot 40, 45, 49-51, *fig.* 30, 31, 32  
 Stavelot, triptyque 40  
 Stöckli (W.) 59  
 Stoddard (W. S.) 65, 66, 75, 82, 83, 91, 92, 100  
 Strasbourg 24, 25, 41, 42, 51, 60, 119, 136, *fig.* 17, 18, 19  
 Cathédrale 16, 23, 80, 94  
 Église Saint-Thomas 23  
 Fondation de l'Œuvre Notre-Dame 133n74  
 Stratford (N.) 11

- Stuttgart 36 n. 85  
 Suger, abbé 9, 10, 12, 20-22, 35n25, 79, 82, 135  
 Sulpice Sévère 128, 129  
 Symmaque, diptyque 40  
 Synagogue 16, 26, 58, 97
- Tables de la Loi 16  
 Takács (I.) 58  
 Tartares 23  
 Terre Sainte 77, 81, 101  
 Thaddée, apôtre 48  
 Théodore d'Amasée, saint 117, *fig. 115*  
 Théodore, saint 117-119, *fig. 115*  
 Théodoric 119  
 Théophile 15, 25  
 Théophile, moine 130  
 Thessalonique 130  
 Thomas d'Aquin 130  
 Tongres 45  
 Toscane 29, 124, 127, *fig. 124*  
 Toulouse 68  
 Tournai 20, 45, 51, *fig. 23*  
     Reliquaire Notre-Dame 35n49, 40, 44-46, 51, *fig. 23*  
 Transfiguration 68, 70, 109, 114, *fig. 51*  
 Trecento 125  
 Trèves 25-27  
 Troyes 14n9, 25, 29, 106  
 Tuotilo 9  
 Tyrol 28, 125
- Ulm 41
- Valois, portail des, *voir* Saint-Denis, abbatiale  
 Van den Bossche, Benoît 50, 51  
 Vatican, bibliothèque apostolique 119, 120  
     Vat. gr. 1613, *voir* Basile II, Ménologe  
     Vat. lat. 1976 119, 120, 122, *fig. 116*  
 Vaucelles 56, 59, 60  
 Vénétie 29  
 Venise 106, 115  
     Gallerie dell'Accademia 125  
 Vercelli 105, 128, 129  
 Verdier (Ph.) 60  
 Verdun 40, 41, 51  
 Vermenton 64, 78  
 Vérone 21, 28  
 Vertus 42, 80, *fig. 19*
- Vézelay, église Notre-Dame 66, 67, 97, *fig. 48, 49*  
 Vices 42, 80, *fig. 19*  
 Victor de Nole 128  
 Vienne, Autriche 115  
     Bibliothèque nationale 39, 105  
     Kunsthistorisches Museum 105, 125  
 Viennois 68  
 Vierge 21, 24, 27, 29, 69, 72, 89, 96, 117-119, 126, *fig. 10-12, 52*  
 Vierge à l'Enfant 51, 55, 56, 70, 85, 95, 98, 99, 102, *fig. 27, 34, 40, 53, 74, 75, 89, 92, 93, 121-123*  
 Vierges folles 25, 80, 83  
 Vierges sages 25, 80, 83, *fig. 71*  
 Villard de Honnecourt 9, 12, 23, 39, 41, 52, 54, 55, 57-60, 105, 107, 116, 121, 124, 125, 136, 137, *fig. 41, 42*  
 Villes (A.) 26, 54  
 Vincent, reliquaire de 49  
 Visitation 21, 26, 55, 69, 86, 95, 96  
 Vöge (W.) 9, 15, 16, 27, 34, 39, 63, 64, 66, 73, 75, 82, 84, 91, 97-100, 105  
 Voorburg (R.) 39
- Walter de Lacy II 31  
 Weitzmann (K.) 106, 108, 114, 116  
 Werner (M.) 11  
 Wernher, prieur 41  
 Westminster 16, 106, 128, *voir aussi* Psautier de Westminster  
 Wibald, abbé de Stavelot 40  
 Wiligermo 21  
 Wimpfen im Tal 24, 25  
 Wirth (J.) 11, 26, 54, 57, 58  
 Wolfenbüttel, carnet 106-108, 116, 117, 119, 121, 137, *fig. 100-108*  
 Württembergische Landesbibliothek 36n85  
 Wurtzbourg 26, 36n67, 36n85  
 Wyss (M.) 83
- Xénophon 131
- Yates (F.) 130  
 Yolande de Soissons 33
- Zacharie, prophète 118-120, 132n50  
 Zachée 117-119  
 Zackenstil 114