



HAL
open science

Georges 1er d'Amboise humaniste : les stalles du château de Gaillon, dialogue des sibylles et des vertus

Cécile Meneau d'Anterroches

► To cite this version:

Cécile Meneau d'Anterroches. Georges 1er d'Amboise humaniste : les stalles du château de Gaillon, dialogue des sibylles et des vertus. Linguistique. Normandie Université, 2020. Français. NNT : 2020NORMR058 . tel-03151037

HAL Id: tel-03151037

<https://theses.hal.science/tel-03151037>

Submitted on 24 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

De doctorat

Spécialité HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE 4200032

Préparée au sein de l'Université de Rouen, Normandie Université

Georges I^{er} d'Amboise humaniste Les stalles du château de Gaillon, dialogue des sibylles et des vertus

Présentée et soutenue par
Cécile MENEAU d'ANTERROCHES

Soutenance le 4 Février 2020 devant le jury composé de

M. Jean-Claude ARNOULD	Professeur, Université de Rouen Normandie, Mont-Saint-Aignan	Directeur de thèse
M. Frédéric BILLIET	Professeur, Université Paris IV – Sorbonne, Paris	Président du jury
M. Gennaro TOSCANO	Professeur, Bibliothèque Nationale de France, Paris	Rapporteur
M ^{me} Flaminia BARDATI	Professeure, Université La Sapienza, Rome, Italie	Examinatrice
M ^{me} Corinne CHARLES	Docteure, Abecedart, Presinge, Suisse	Examinatrice
M ^{me} Christel THEUNISSEN	Docteure, Radboud University, Nijmegen, Pays-Bas	Examinatrice

Thèse dirigée par Jean-Claude ARNOULD et Gérard MILHE POUTINGON (co-directeur), CÉRÉdI.

Volume I texte



Remerciements

Aujourd'hui c'est le jury de thèse, composé de messieurs les Professeurs Jean-Claude Arnould, Frédéric Billiet et Gennaro Toscano, ces derniers également rapporteurs, et de madame la Professeure Flaminia Bardati, ainsi que de mesdames les docteurs Corinne Charles et Christel Theunissen, qui reçoit tous mes remerciements d'avoir eu l'amabilité de s'être attelé à la critique de cette thèse.

Revenons sur son histoire, notamment 2019, cette dernière année. Année d'un cinquantenaire. En effet, c'est en 1969 que j'ai passé mon baccalauréat. Première étape qui m'a permis de me lancer dans les études de physique et m'a ouvert la voie pour faire de belles recherches en sciences des matériaux. Année également du dixième anniversaire de la fin d'une période douloureuse qui m'a vue devenir un rebus de la société, comme un grand nombre de collègues, et qui fait l'objet du procès de France Télécom ouvert en mai. Alors qu'au CNET j'avais mené une équipe de recherche en physique au plus haut niveau international, France Télécom a décidé de changer de stratégie. Elle m'a fait descendre au sous-sol, et j'ai dû me reconvertir en informatique, puis elle m'a fait tomber dans le gouffre en me retirant toute fonction. J'ai rompu mon contrat avec cette entreprise en 2009.

Puis, quelques années plus tard, une fois à la retraite, et grâce à une amie, Sylvie Bethmont Gallerand, j'ai rencontré Monsieur le Professeur Frédéric Billiet. Ils avaient un projet autour de l'iconographie des stalles de Gaillon, dans le cadre de l'Association Misericordia International, mais peu de moyens. Je me suis donc lancée dans la tâche, peut-être valait-il mieux que je n'en connaisse pas l'ampleur. Mais il faut reconnaître que Sylvie et Frédéric m'ont sauvé la vie, je leur en suis profondément reconnaissante. Faire de nouveau de la recherche m'a permis de me reconstruire, je leur dois d'avoir retrouvé goût à la vie.

Il s'est avéré par la suite que les membres de l'association disposaient de peu de temps pour travailler sur le sujet. Finalement, me retrouvant seule physiquement, parce que grenobloise, et intellectuellement, les autres étant occupés à d'autres recherches, je me suis tournée vers l'université de Grenoble. Les services d'histoire de l'art m'ont ouvert la porte et je me dois de remercier madame la Professeure Laurence Ciavaldini Rivière, qui m'a directement acceptée pour préparer un master II, ce qui m'a permis de ne pas retourner, durant cinq ans, sur les bancs de la fac. Ayant déjà dû m'y frotter en 1999, au cours de ma carrière professionnelle, cela ne m'enthousiasmait guère.

Le hasard des colloques m'a permis de rencontrer monsieur le Professeur Gérard Milhe Poutingon. Il s'agissait d'un séminaire autour de la Renaissance à Rouen. Ayant proposé aux organisateurs une contribution, celle-ci a été acceptée. De sorte que, lorsque j'ai cherché un directeur de thèse, monsieur le Professeur Milhe Poutingon m'a accordé sa confiance. Je lui suis très reconnaissante d'avoir accepté ce travail. Il me semble tout à fait adapté qu'une thèse sur le cardinal d'Amboise, qui fut archevêque de Rouen, soit soutenue dans l'université de cette même ville. Monsieur le Professeur Arnould, directeur du CÉRÉDI, m'a accompagnée avec chaleur, et a eu la grande amabilité de relayer Monsieur le Professeur Milhe Poutingon qui fut atteint quelques mois plus tard d'une grave maladie, qu'il soit ici

grandement remercié. N'étant pas moi-même historienne de l'art, je tenais à ce que ce travail de recherche soit validé par la communauté des historiens. Je suis donc très reconnaissante à messieurs Milhe Poutingon et Arnould d'avoir bien voulu relire ce texte avant qu'il n'ait pris sa forme définitive. De même j'adresse toute ma gratitude aux membres du jury, messieurs Billiet et Toscano et mesdames Bardati et Charles, sur les recherches desquels j'ai pu m'appuyer pour avancer dans les miennes propres.

Merci également à Agnès Bos qui m'a donné de consulter de nombreux documents du musée du Louvre alors qu'elle y était conservatrice. Ainsi qu'aux Ateliers de la Chapelle, en la personne de Cécile Gilbert-Byl qui m'a fourni des compléments de son rapport. De même qu'à monsieur Serge Santos qui m'a permis d'admirer les stalles de Gaillon et d'en faire les photos que je désirais. Toutes les photos des stalles de cette thèse ont été prises et traitées par moi-même. De plus monsieur Kessler m'a, avec une grande amabilité, permis de découvrir l'un des panneaux des stalles conservé à Berlin, que les conservateurs des musées du Louvre et d'Écouen pensaient disparu, je lui en suis très reconnaissante.

Enfin, un travail de recherche se mène seul, mais il s'appuie sur les échanges avec les spécialistes. À messieurs les Professeurs Philippe Plagnieux et Étienne Hamon, merci de m'avoir consacré un peu de leur précieux temps. De même, au cours de mes recherches, bien des conservateurs m'ont chaleureusement accueillie, je me dois de les remercier, notamment mesdames Briat Philippe et Barbier, ainsi que messieurs Crépin-Leblond et Raffaelli, qui m'ont reçue ou fait part de leurs idées. Par ailleurs, je n'oublie pas l'amabilité avec laquelle Antoine Wilmering a répondu à mes questions, de même que les ébénistes marqueteurs de Grenoble, dont messieurs Roubal et Chardonnet, ainsi que monsieur Patrick George.

Je n'ai fait que de brèves haltes à Saint-Denis, par contre, j'ai bénéficié d'un bel accueil à Monte Oliveto et prier dans les stalles de fra Giovanni da Verona fut pour moi une expérience inoubliable, un grand merci à la communauté des frères. De même, les recteurs ou doyens des paroisses, qui conservent ces merveilleuses œuvres d'art que sont les stalles, notamment à Burgos, Madrid, Vérone ou San Quirico d'Orcia, m'ont ouvert leurs portes et ont partagé leurs connaissances, je leur en suis très reconnaissante.

Merci bien sûr à mon époux, qui m'a accompagnée activement dans mes pérégrinations.

Maintenant, je désire tout particulièrement remercier les travailleurs de l'ombre sans lesquels cette thèse n'aurait pu être soutenue. Je veux citer ici tous ceux qui font simplement au mieux leur travail pour qu'il puisse profiter aux autres, notamment les conservateurs, les bibliothécaires et ceux qui numérisent les documents. Je n'aurais jamais trouvé ces ouvrages imprimés, dont les gravures ont servi de modèle ou ont inspiré les artisans de Gaillon, si je n'avais pu passer des heures à feuilleter l'immense bibliothèque numérisée de tant de centres documentaires. Je n'aurais pas pu admirer les œuvres des XV^e et XVI^e siècles que recèlent les musées et les églises de France, d'Italie ou d'Espagne sans leur patient et discret travail de protection et de restauration.

Enfin, je dédie cette thèse à tous ces artisans qui ne sont pas nommés, mais qui ont œuvré pour le beau, de sorte que leurs œuvres sont devenues œuvres d'art.

« Et plus inexprimables que tout sont les œuvres d'art, ces êtres secrets dont la vie ne finit pas et que côtoie la nôtre qui passe » Rainer Maria Rilke *Lettres à un jeune poète*

Introduction

Le cardinal Georges I^{er} d'Amboise est connu pour ses fonctions cléricale et politique au service du pape Jules II et du roi Louis XII. De par ses modes d'action, il est considéré comme représentant l'esprit féodal de son époque. Son ambition ainsi que son dévouement à ses supérieurs ont été soulignés. Le personnage, diplomate et ecclésiastique, a été parfois perçu comme l'ombre de son grand ami Louis d'Orléans, qui, devenu roi, lui a donné d'accéder à la fonction de premier conseiller à ses côtés, ainsi qu'aux fonctions de cardinal puis de légat. Ayant cumulé au plus haut niveau ces pouvoirs temporel et spirituel, il a été doté de moyens exceptionnels, grâce auxquels il a fait construire un château princier à Gaillon. Les quelques ruines, ou éléments de décor, qui nous sont parvenus, ont incité les historiens de l'art à se pencher nombreux sur cette œuvre. Ce palais, résidence de loisir des archevêques de Rouen, est en effet un modèle de l'arrivée en France du style de la péninsule italienne. Son commanditaire en a donc été grandement loué. Lorsqu'il eut atteint le faîte de sa gloire, en réunissant les fonctions apostolique, de légat en France et en Avignon, et politique, de premier conseiller du roi, le cardinal Georges I^{er} d'Amboise fit en effet construire à Gaillon un splendide palais privé, au sein duquel il fit édifier plusieurs chapelles. Les stalles étudiées avaient été conçues à l'origine pour la chapelle haute de ce château. Elles avaient été créées en 1509 et montées pour la première fois en 1518, pour une chapelle qui aurait tenu tout entière dans le chœur de la basilique qui les accueille maintenant. En effet, à la Révolution, le château fut en partie détruit et les stalles furent déplacées, pour finalement être montées, en 1880, dans la basilique Saint-Denis, selon une commande de l'architecte Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Bien que discrètes et peu imposantes, ces stalles méritaient d'être mises en valeur dans ce superbe écrin. Leurs multiples facettes et leur originalité attirent le regard. Elles font preuve d'une immense créativité et recèlent le travail d'artisans experts et maîtres de leur art. Malgré tout, après presque trois cents ans durant lesquels cette œuvre était restée dans le domaine privé, depuis les cent cinquante ans environ au cours desquels elle put être admirée par le public, les historiens de l'art ne se sont que partiellement intéressés à ces stalles. Jusqu'à présent, aucune monographie n'a été consacrée à cette œuvre dont l'iconographie restait mystérieuse. Le travail présenté ici a relevé le défi.

Les stalles de la chapelle du château de Gaillon, conservées dans la basilique Saint-Denis, sont la seule œuvre, parmi celles que le cardinal a commandées, qui nous soit parvenue dans une intégrité pratiquement totale. Peut-on parler de l'humour de l'histoire ? Le cardinal

de Richelieu avait fait placer dans sa galerie des portraits de Suger et de Georges d'Amboise en tant « [qu'] hommes d'Église qui justifiaient leur autorité par le poids institutionnel qu'ils représentaient »¹. Aujourd'hui, les stalles, que le cardinal d'Amboise a conçues pour la chapelle du château de Gaillon, se retrouvent dans la basilique Saint-Denis que Suger a lui-même commandée. Qu'il soit touriste ou fidèle, celui qui entre dans cet édifice est porté par un élan d'émotion et de grâce, devant l'harmonie et l'élévation de sa nef qui mène à un chœur de lumière. Subjugué, il avance petit à petit pour s'imprégner de cette atmosphère qui élève l'âme. Rien ne fait obstacle, ne disperse l'attention, tout le porte vers ces baies lumineuses qui ouvrent les portes des cieux. Un peu plus loin dans la nef, au début du transept, si, malgré tout, le visiteur abaisse son regard, celui-ci se porte sur un mobilier qui semble perdu, mal adapté à cet immense vaisseau. Ce sont les stalles du château de Gaillon. Ces stalles n'ont pas été taillées pour ce monument, elles ont été construites au début du XVI^e siècle, dans la résidence que le cardinal d'Amboise transformait en palais. Un simple regard ne permet cependant pas d'appréhender toute la complexité de ce chef d'œuvre. C'est donc à l'exploration détaillée de son cœur que vous êtes invités maintenant. La découverte de l'histoire des stalles, ainsi que celle de l'environnement dans lequel elles ont été créées, mènera à leur compréhension. Il y a peu de sources pour appréhender la conception et la réalisation de ce mobilier. L'analyse de ce dernier permettra de confirmer que le légat est l'auteur de leur programme iconographique. L'œuvre est inséparable de son inspirateur, ainsi, l'iconographie des stalles une fois reconnue, la dimension humaniste de leur commanditaire se renforce à nos yeux². C'est, en effet, en découvrant cette œuvre exceptionnelle, commandée par Georges I^{er} d'Amboise, que nous aborderons la dimension humaniste de ce grand personnage quelque peu oublié. Une nouvelle approche du cardinal se fera donc à l'éclairage du programme iconographique des stalles du château de Gaillon. De sorte que son esprit humaniste sera mis en lumière.

La première partie de cette thèse est consacrée à un bref rappel de la biographie du cardinal. Le contexte artistique est également revu dans cette partie. Sans oublier l'environnement humain du légat, les hommes sur lesquels il s'appuyait pour exercer ses fonctions ecclésiastiques, diplomatiques et de commanditaire. Ses relations avec les grands humanistes de son époque seront, quant à elles, évoquées dans la cinquième partie. La seconde partie évoque l'histoire des stalles, présente une critique d'authenticité, et replace les stalles dans la chapelle de Gaillon³. Dans la troisième partie, leur iconographie est détaillée, alors que les artisans qui les ont créées et conçues sont présentés dans la quatrième partie. Enfin la cinquième partie s'attache à présenter l'humanisme du cardinal, mis en lumière par le programme iconographique des stalles qu'il a conçues.

¹ HILDESHEIMER F., *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004, p. 487.

² KRISTELLER P.O., *Huit philosophes de la Renaissance italienne*, traduit par Anne DENIS, Genève, Droz, 1975, p. 145. En reprenant la définition de cet auteur, l'humaniste sera l'érudit qui a fait ses humanités. Dans le cas de Georges d'Amboise, il sera celui qui montre l'importance de la culture et la nécessité d'avoir recours aux textes des anciens pour approfondir sa foi en Dieu. Laquelle foi doit se manifester par une vie vertueuse plus que par la pratique des sacrements.

³ Les boiseries de la chapelle, qui leur sont souvent associées par les historiens, ne font pas partie du corpus de cette thèse.

Présentation des stalles du château de Gaillon

Les stalles sont les sièges des chanoines dans les collégiales, ou les cathédrales, ainsi que ceux des moines dans les abbayes⁴. Elles ont été créées pour le confort de ces communautés qui devaient réciter l'Office divin, ou liturgie des Heures, et qui, selon la règle de saint Benoît, se renouvelle huit fois par jour⁵. Durant cette liturgie, les célébrants des communautés se répondent ; ils occupent donc des stalles qui, situées en vis-à-vis, forment le chœur liturgique⁶. Les assises des clercs étaient de simples bancs de pierre à l'origine, elles sont aujourd'hui le plus souvent en bois.

Les stalles provenant du château de Gaillon sont conservées dans la basilique Saint-Denis⁷. Situées au début du transept de la basilique (côté nef), elles sont au nombre de douze. Nous les voyons distribuées en un ensemble de six stalles côté nord et en un autre ensemble, côté sud, composé d'une rangée de cinq chaires, complétée par une sixième isolée (figures 1 et 2). S'offre ainsi, à nos regards, un ensemble de douze stalles, en chêne, richement ornées sur leur face avers. Le revers des chaires n'est pas visible, car il est coffré. La description suivante se réfère à un vocabulaire qui est explicité et détaillé en annexe, il est également appuyé par une visualisation⁸. Chaque stalle est constituée d'un siège qui est surmonté d'un dorsal formé de deux panneaux galbés superposés, lui-même couvert d'un dais. L'un de ces panneaux est un bas-relief, l'autre une marqueterie. Le siège est composé d'un abattant auquel est associée une miséricorde. Son dossier est galbé et son soubassement, plat, repose sur le plancher. Une plinthe le protège. Les interdorsaux forment la liaison entre les hauts des chaires, alors que les parcloses, dont les pieds reposent sur le sol, séparent les sièges. Les accoudoirs permettent un support dans la position debout, alors que les appuis-main peuvent être utilisés en position assise. Deux jouées encadrent chaque ensemble, ainsi que la chaire isolée. Cependant ces jouées ne présentent pas toutes la même structure. La rangée nord, composée de six stalles, est délimitée par une jouée haute côté nef et une jouée basse côté autel. L'ensemble composé de cinq chaires est borné côté nef par une jouée haute, à l'autre extrémité se trouve une jouée basse. La stalle isolée est composée de deux jouées hautes. Sur les six jouées il y a donc quatre jouées hautes et deux jouées basses. La chaire isolée de l'ensemble étudié est couronnée d'un dais qui couvre l'abattant lorsque celui-ci est baissé. La chaire de la rangée nord située côté autel possède, quant à elle, un baldaquin de même dimension. Les autres stalles sont couvertes d'une voussure simple, de petite largeur, bornée par un entablement.

Ces stalles ont une hauteur de 283 cm. La rangée nord s'étend sur 467 cm. Côté sud, la rangée de cinq stalles mesure 380 cm de long et la chaire, qui lui fait suite, mesure 105 cm de

⁴ LANGLOIS E.-H., *Stalles de la cathédrale de Rouen, ornée de treize planches gravées.*, Rouen, N. Periaux : E. Legrand, 1838, p. 95.

⁵ Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies, selon la règle de saint Benoît. Peuvent être ajoutés Vigiles, la *lectio divina*...

⁶ Cette liturgie est transcrite dans les bréviaires pour les prêtres ou les livres d'*Heures* pour les laïcs.

⁷ Objet classé en 1906, référence PM93000197. Les références aux stalles de Gaillon, sur les sites du gouvernement, sont fournies dans la bibliographie. Dans le chapitre citations des stalles de Gaillon, en fin de bibliographie p.457, les citations des stalles sur les sites internet du ministère de la culture et la base Palissy sont indiquées.

⁸ Tous les éléments composant les stalles de Gaillon, et leur vocabulaire, sont cités et détaillés dans l'annexe 1 p.487 et présentés figure 3.

large. Il est à remarquer que les largeurs des stalles présentent des différences. Leur dimension varie de plus de dix centimètres. Les largeurs des dorsaux, entre les interdorsaux, mesurent, dans la rangée nord entre 64 et 80 cm, et dans la rangée sud entre 63,5 et 80 cm⁹. Les hauteurs des panneaux des dorsaux sont par contre toutes les mêmes, à la fois pour les bas-reliefs et pour les marqueteries (56 cm). Pour s'adapter aux variations de largeur, non seulement certains panneaux de marqueterie ont été rectifiés, mais des abattants ont été élargis. Par exemple, le cinquième de la rangée nord, depuis la nef, a été agrandi par l'ajout de deux alaises latérales de quelques centimètres de large. Il est à souligner qu'une caractéristique, propre à cet ensemble, est la forme des dossiers et des dorsaux. Les panneaux qui les composent présentent une courbure inédite. Ils sont galbés de forme concave. Alors que l'entablement, commun à toutes les stalles, et qui borne les dais, est rectiligne, le dais de chaque chaire a sa propre voussure. De forme concave d'axe horizontal chacune est ajustée à la forme concave d'axe vertical des panneaux des dorsaux.

Les dorsaux accueillent donc deux types de panneaux. Une série de bas-reliefs est positionnée sur le second registre, alors que le premier présente des tableaux de marqueterie. Des marqueteries se retrouvent sur les quadrants des parclozes (quart de cercle de pivotement), les dessus d'abattant, les sellettes (assises des miséricordes) ainsi que sur les soubassements latéraux. Les interdorsaux, les écoinçons des parclozes (sous l'accotoir), les jouées, les miséricordes, ou les soubassements centraux, sont constitués de panneaux de bas-relief ou de sculptures en ronde-bosse. Les voussures des dais, les dossiers et les dessous d'abattant sont sculptés en faible relief. Les seuls éléments qui ne sont ni sculptés ni marquetés sont les accoudoirs et leur prolongement, les accotoirs ou les museaux (pendants sur les jouées basses des précédents) ainsi que la corniche des dais et les plinthes. Ce qui frappe donc à première vue est l'abondance de sculptures et de marqueteries. Il n'est pas un élément qui ne soit orné. Sur les dorsaux, les scènes de vie de saints côtoient des figures de sibylles ou d'allégories des vertus, qui elles-mêmes sont encadrées de statuette de saints ou Pères de l'Église. De même, miséricordes, jouées ou appuis-main, offrent, aux yeux émerveillés du visiteur, une abondance de scènes de genre, personnages de la Bible, ou artisans au travail. Enfin, pour compléter ce riche festival, des diables et des allégories des planètes encadrent les sièges, sur les quadrants des parclozes. Les soubassements et autres éléments ne sont pas figuratifs. Ce mobilier fourmille d'ornements en tous genres. Tous les éléments, de sculpture ou de marqueterie, des stalles étudiées, sont soit d'origine, soit restaurés, ou bien même ont été réalisés au XIX^e siècle, comme il sera précisé plus loin. Globalement, toutes ces boiseries sont en très bon état, excepté certaines miséricordes, dont de nombreuses sculptures en saillie ont disparu.

Le visiteur se laisse également surprendre par la variété des styles que cet ensemble arbore. La structure verticale est résolument gothique, avec ornements de cette époque, les divers éléments qui la composent contribuent à le souligner. De premier abord, ce sont les jouées hautes, qui présentent des fenestrages à remplages ajourés en mouchettes, empruntés au gothique flamboyant, qui affichent cet aspect. Puis, se distinguent les groupes en ronde-bosse qui les décorent et qui sont montés sur des frises de quadrilobes. De même, les bas-reliefs des jouées sont insérés dans des arcs en plein cintre, ornés de motifs trilobés à fleurons. Plus haut enfin, le dais profond de la rangée nord leur fait écho par les clefs pendantes à motifs sculptés de sa façade. Par ailleurs, notre regard est attiré par des statuette qui, à mi-

⁹ Rangée nord de la nef vers l'autel : 690, 660, 640, 700, 760, et 800 mm de large. Rangée sud de la nef vers l'autel : 680, 660, 635, 700, 755, et 800 mm.

hauteur, sont disposées dans des niches à dais, ornées de gâbles et de pinacles, insérées sur les interdorsaux ou les pieds¹⁰. En revanche, une fort jolie transition entre gothique et renaissance se fait jour sur les chants médians des parcloles. Leur pied, d'un style gothique sévère et rectiligne, est avalé par un animal, dont le museau est coiffé d'une crinière qui se déploie en un souple enroulement de feuillages d'acanthé. Ces derniers englobent les artisans qui sont figurés sur les appuis-main. Les dorsaux présentent eux-mêmes une mixité de style. Le registre supérieur est composé de bas-reliefs représentant des scènes de vie de saints. Le registre inférieur, quant à lui, présente des panneaux de marqueterie de bois, sur lesquels figurent des vertus et des sibylles. Ces derniers, pour les architectures qui encadrent les figures, s'annoncent comme italiens, alors que les scènes hagiographiques des premiers sont de style septentrional. En effet les costumes et les attributs des figurants, de même que les scénographies, font appel au vocabulaire de la région qui les a vues naître. Les panneaux de bas-relief sont insérés dans des moulures en rinceaux composites, parmi lesquels oiseaux et mammifères viennent grignoter glands ou grappes de raisin, selon le vocabulaire gothique, ce qui renforce leur caractéristique culturelle. Les architectures qui encadrent les figures, ou les scènes des cycles de vie des saints, font appel à l'antique ou au vocabulaire artistique italien. Leurs motifs présentent une agréable combinaison et un balancement entre les deux formes. Les faibles reliefs d'ornements de rinceaux de fleurs, et de feuillages, habités de personnages ou d'animaux mythologiques, qui sont sculptés sur les dossiers galbés et les dessous d'abattants, présentent de grandes délicatesse et souplesse. Ces ornements sont dits de la Renaissance, bien qu'ils ne soient pas totalement inconnus de ceux qui ont admiré les marges de certains manuscrits, tel celui des *Très riches heures* du duc de Berry, qui présentent la même finesse, mais selon une organisation différente. L'ornement des voussures et de l'entablement du dais leur fait écho. L'ornementation complémentaire est à la fois gothique et renaissance. Une certaine harmonie surgit malgré tout de cet ensemble si composite, du fait des architectures à l'antique qui encadrent les figures et qui répondent, par leur rectitude, à la rigidité des pieds et interdorsaux de style gothique.

Malgré la richesse de cette œuvre, il n'y a pas eu jusqu'à présent de monographie complète rédigée sur les stalles de Gaillon. Cependant quelques auteurs s'y sont intéressés. Une synthèse de leurs écrits est présentée, non pas selon un ordre chronologique, mais selon les questions que posent ces stalles.

¹⁰ Les statuettes mesurent environ 20 cm.

Historiographie

La principale source de connaissance sur les stalles du cardinal est constituée par les comptes du château de Gaillon, tenus en 1508 et 1509. Un complément est donné partiellement dans les comptes de l'archevêque de Rouen dans les années 1515 à 1518.

Les documents d'époque, dont Marc H. Smith a fait la synthèse, et qui font état du château de Gaillon, sont des observations d'illustres italiens venus le visiter¹¹. Ces hommes, s'ils ont tous été très admiratifs des œuvres que recelait le château, n'en ont fait que l'éloge et tout au plus une très vague description. Seul, dans sa lettre, éditée par Roberto Weiss, Jacopo Probo d'Atri, secrétaire du marquis de Mantoue, cite rapidement des stalles. En effet, il a décrit en détail, en 1510, à Isabelle d'Este, l'ensemble des bâtiments et parcs du château. En revanche, à propos du chœur de la chapelle haute, il n'a fait que mentionner des ornements de petites figures et de feuillages : « *et lo choro de legno, lavorato de picole figure et fogliame* »¹².

Il faut attendre 1678 pour avoir de nouveau un écrit sur les stalles, il est rédigé dans un Procès-verbal de l'Académie royale d'architecture¹³. Texte qu'Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière reprend dans l'édition de 1739 de son dictionnaire. Il mentionne que : « Les chaises de chœur sont d'un bois rare, avec des pièces rapportées »¹⁴. Ce sont les seuls documents textuels qui nous soient parvenus à propos des stalles avant qu'elles ne soient déplacées. Par ailleurs, un document graphique, représentant quelques schémas de stalles a été retrouvé. Daté des environs 1500, Élisabeth Chirol l'a considéré comme étant une première esquisse de cette œuvre¹⁵.

Puis les stalles de Gaillon ont été décrites très succinctement par Alexandre Lenoir lorsqu'il les a fait porter dans son musée des Monuments français. Cinquante ans plus tard, Achille Deville a fait faire un dessin du mobilier monté par François Debret en 1850. Il était composé de quelques éléments de ces stalles. Deville a publié ce dessin dans l'Atlas associé à son édition des comptes du château de Gaillon¹⁶. Il a publié ces derniers, en 1850, dans un

¹¹ SMITH M.H., « Rouen - Gaillon : témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise », *L'architecture de la Renaissance en Normandie I : Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 46.

¹² WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *Journal of the warburg and Courtauld institute*, 1953, vol. 16, 1/2, p. 8.

¹³ MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1927, p. 9.

¹⁴ BRUZEN DE LA MARTINIÈRE A.-A., *Le grand dictionnaire géographique historique et critique*, Paris, Libraires associés, 1768, vol. 6/, p. 3, G- L.

¹⁵ CHIROL É., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1958, p. 55- 59.

¹⁶ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon: atlas*, Paris, Impr. nationale, 1851.

ouvrage qu'il introduisit par l'histoire du château, monument qu'il décrivit par la suite¹⁷. Il consacre cinquante-six pages à la revue des artistes, selon leurs citations dans les comptes. Lesquels sont retranscrits sur quatre cent quarante-quatre pages, numérotées indépendamment. En conclusion, l'auteur a fait le bilan financier de la construction du château de Gaillon et tracé la table des noms des contributeurs, avant de présenter un certain nombre de pièces, dont les inventaires. Ce bilan n'est probablement pas tout à fait exact, attendu qu'un certain nombre de passages des manuscrits sont détériorés ou illisibles. Cependant, il donne très certainement un bon ordre de grandeur et fournit des informations très significatives. Nulle part, dans cet ouvrage, Deville ne mentionne quelles archives il a publiées. De la lecture de l'inventaire sommaire des archives de la Seine-Maritime, datées avant 1790, réalisé par Robillard, j'ai pu déduire qu'il n'a pas publié les archives G 85 à 95 qui recèlent des folios concernant la construction de Gaillon entre les années 1498 et 1509, mais qu'il en a tenu compte dans son relevé général des dépenses¹⁸. Il les a citées dans un premier solde qu'il a calculé, le second solde se référant aux comptes qu'il a publiés¹⁹. Ces derniers sont tirés des volumes G615 à G632 des archives de la Seine-Maritime²⁰.

Enfin, alors que les stalles avaient été montées en 1880, par Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, avec tous les éléments en sa possession, Paul Vitry et Gaston Brière les ont décrites ainsi en 1908 : « quant aux deux rangées à dossier [...] ce sont des monuments très importants et exceptionnels dont l'exécution est, du moins en partie, italienne. Des panneaux de marqueterie de couleur, ou *tarsia*, travail très certainement italien, [...] une série de bas-reliefs en bois [...] rappellent l'art des tailleurs de bois français ou flamands. Les parties de sculpture ajourées, et elles sont assez nombreuses, notamment les statuette et les grands groupes en ronde-bosse qui décorent les extrémités, ont été exécutés par Villemillot »²¹. Depuis cette publication, il était considéré que les parties de style gothique des montants, étaient du néo-gothique du XIX^e siècle.

Force est de constater que tous ces documents ne permettent pas de connaître la composition des stalles en 1518. Leur date d'exécution est elle-même incomplètement connue. Ces données et d'autres témoignages ont été analysés par quelques auteurs. La synthèse suivante qui en est faite est présentée en tenant compte de plusieurs questionnements qui se font jour à leur propos. Ainsi sera tout d'abord prise en considération la controverse sur leurs dates d'exécution. Puis les travaux d'authentification seront revus. À la suite seront présentés les débats surgis à propos du nombre initial de chaires, et de leur iconographie. Puis les avis divergents sur l'identité des artisans qui ont exécuté les stalles et sur celle de l'auteur de leur programme seront évoqués. Enfin les colloques organisés à la mémoire du cardinal seront cités.

¹⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Collection des documents inédits sur l'histoire de France. Troisième série. Archéologie », 1850, vol. 1/.

¹⁸ ROBILLARD DE BEAUREPAIRE C. de (dir.), *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790: Seine-inférieure*, Paris, Dupont, 1868. Le registre G94 concerne des dépenses pour Gaillon et autres sur l'année 1508-1509 (saint Michel à saint Michel). Il se poursuit, après le décès de Georges I^{er} par les registres G95 (10/1513) à G98 (10/1518) dans lesquels sont portées des dépenses pour le château de Gaillon. Les registres suivants ne concernent plus le château.

¹⁹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 445.

²⁰ Les comptes sont établis chaque année à la saint Michel et ne courent donc pas sur une année calendaire actuelle. Par ailleurs avant 1567 le premier jour de l'année était le jour de Pâques.

²¹ VITRY P. et G. BRIÈRE, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux: notice historique et archéologique*, Paris, France, D.-A. Longuet, 1908, p. 87,88.

Date d'exécution des stalles

Les comptes du château de Gaillon, publiés par Deville, datés jusqu'en septembre 1509, font état d'exécution des stalles entre décembre 1508 et fin septembre 1509²². En 1952, Élisabeth Chirol avait indiqué que Nicolas Castille avait obtenu, en 1515, un contrat pour parfaire les chaires de la chapelle²³. Elle avait donc montré que la construction des stalles avait été poursuivie après 1509. Seule Agnès Bos, en 2007, a repris cette précision²⁴. Aux comptes publiés par Deville doivent en effet être ajoutés ceux de Gilles de Tilques conservés aux archives de Seine-Maritime. Ces comptes font mention d'un contrat pour finir les stalles. Il a été établi, en 1515, entre Georges II d'Amboise, qui a succédé à son oncle, et Nicolas Castille. Le document ne présente pas le contrat, mais précise que ce dernier s'élevait à 1200 livres. Mais les auteurs n'ont pas précisé quelles sont les factures qui ont été honorées par Georges II d'Amboise. Ils n'ont pas plus proposé de date de montage de l'ensemble.

Authentification du mobilier remonté mal définie

Ces stalles ont été démontées, transportées dans différents sites et, au cours de ces déplacements, des parties ont été dispersées ou créées. Si bien que ce meuble, qui est aujourd'hui dans la basilique Saint-Denis, est composé d'éléments provenant de diverses origines, ce que quelques historiens ont rapporté. Notamment, dans l'inventaire détaillé qu'il a fait des boiseries provenant du château de Gaillon, lorsqu'il a intégré celles-ci au musée de Cluny, Jean-Jacques Marquet de Vasselot a procédé à un historique des stalles²⁵. Il a précisé qu'il a obtenu des informations sur leurs restaurations de la part de son ami Gaston Brière. Marquet de Vasselot n'a pas consulté les archives de Viollet-le-Duc qui sont accessibles au public. Malgré tout, grâce aux communications de monsieur Brière, il était en mesure de dire que les panneaux de bas-relief, représentant la décollation de saint Jean et le martyr de saint Étienne, avaient été créés par le sculpteur Villemillot. Lors du montage des stalles à Saint-Denis des parties ont donc été restaurées et d'autres créées.

Dans sa monographie sur leur histoire, Marquet de Vasselot complète cette note et précise, selon les données que lui avait communiquées Brière, que les menuisiers auraient réalisé plusieurs figures, des groupes ajourés et des bas-reliefs²⁶. Il indique que Debret avait fait réaliser des bas-reliefs en carton-pierre, copie de deux d'entre ceux qu'il avait trouvés,

²² DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 391- 395.

²³ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France: le château de Gaillon*, Rouen, M. Lecerf, 1952, p. 62.

²⁴ BOS A. et J. DUBOIS, « Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon », *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Musée national de la Renaissance Réunion des musées nationaux, 2007, p. 92.

²⁵ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, op. cit., p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 19. « sept figures neuves, quatre groupes ajourés et deux bas-reliefs pour les dossiers, représentant les martyres de Saint Jean et de Saint Etienne ».

pour remplacer des panneaux manquants. Il précise également que c'est Viollet-le-Duc qui a fait réaliser les deux nouveaux bas-reliefs en bois.

En 2006, le cabinet Yves Gilbert a été chargé, par la DRAC Île-de-France, de procéder à une analyse des stalles en vue d'une restauration. L'étude elle-même n'a pas été publiée, mais une synthèse en a été rédigée par Alexandra Gérard et Serge Pitiot²⁷. Ces auteurs précisent que les experts ont pu départager les bois anciens des bois de 1880, par leur grain et leur couleur. Sans donner de détails, ils ont présenté une figure de la rangée nord, sur laquelle ils ont indiqué qu'en plus du panneau de bas-relief des dorsaux, les plinthes, quatre panneaux de soubassement et un dossier ont été créés au XIX^e siècle. De même, selon eux, les pieds et une partie du dais de la chaire du côté nef avaient été restaurés.

Les experts du cabinet Gilbert ont malgré tout indiqué que, sur les deux panneaux réalisés par Villeminot, le sculpteur a remarquablement su reprendre les ambiances et postures des personnages d'autres scènes qu'il avait sous les yeux. Ils en ont conclu que les œuvres créées s'intègrent parfaitement à l'ensemble d'origine. C'est sur ce mode, constatent-ils, que Villeminot a procédé à toutes ses restaurations. Aucune autre publication ne complète cette première critique d'authenticité.

Dispersion des stalles et des boiseries de la chapelle haute de Gaillon

Parmi tous les auteurs qui ont étudié les stalles entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, seul Marquet de Vasselot s'est attaché à rechercher les éléments qui manquaient et l'origine de tous ceux qui les composent. L'auteur précise qu'il n'a pas pu retrouver tous les éléments dispersés²⁸.

En 2007, pour la première fois après cet éminent conservateur, Agnès Bos a procédé à un recensement des boiseries provenant de la chapelle de Gaillon²⁹. Les trois panneaux de bas-relief, que le conservateur avait introduits au musée de Cluny, sont maintenant au musée de la Renaissance d'Écouen³⁰. Les panneaux de dossier, qu'il avait retrouvés dans la collection Blumenthal, sont maintenant au musée Metropolitan Museum of Art de New-York. En synthèse Agnès Bos montre que l'ensemble des boiseries, de la chapelle haute du château de Gaillon, parvenu jusqu'à nous, est constitué : des stalles et de la porte de la chapelle placées dans la basilique Saint-Denis, d'un bas-relief qui était en principe au Staatliche Museum de Berlin, de quelques boiseries, qui avaient composé plusieurs clôtures, et de deux panneaux des stalles, assemblés à des éléments de boiserie, qui sont au Metropolitan Museum of Art de New-York³¹. Par ailleurs, encore en France, quelques petits panneaux de boiserie et deux panneaux de soubassement de stalles sont au musée Vivenel de Compiègne. Enfin le reste des éléments, qui sont dans le domaine public, est au musée de la Renaissance d'Écouen,

²⁷ GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *Bulletin des Monuments Nationaux: Monumental*, me semestre 2008, p. 66.

²⁸ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 24, 26. « d'autres encore ont disparu, dont le nombre ne saurait être fixé, car je ne me flatte pas de les avoir retrouvés tous ».

²⁹ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 96.

³¹ Agnès Bos a pu voir les boiseries à New York, mais n'a pas trouvé le bas-relief conservé en principe à Berlin.

notamment trois bas-reliefs du style de ceux des dorsaux qui ont été remontés et une rangée de prie-Dieu. Seront ici étudiés, uniquement les stalles conservées dans la basilique Saint-Denis et les quatre panneaux des dorsaux qui sont conservés dans des musées.

Nombre de chaires questionné

Lorsqu'Alexandre Lenoir a rassemblé les stalles en 1802, il en a donné une première description. Il n'a pas détaillé l'iconographie des panneaux, mais il a décrit succinctement le mobilier³². Selon ce texte, il a récupéré onze stalles, qui étaient constituées de quatorze panneaux de bas-relief et seulement treize panneaux de marqueterie représentant des sujets allégoriques. Pour ces derniers il s'agit vraisemblablement des grands panneaux de marqueterie des dorsaux qui représentent des sibylles et des vertus. D'après sa description, l'ensemble de ces vingt-sept panneaux devait être monté pour une part en plusieurs registres sur les onze dorsaux. Il y a tout lieu de penser que les panneaux arabesques mentionnés composaient les dossiers et autres parties comme de nos jours.

Depuis, le nombre de stalles a été questionné. Étaient-elles à l'origine au nombre de douze, comme montées aujourd'hui? De fait à la Révolution douze chaires avaient été léguées à l'église du village de Gaillon³³. Cependant, elles pouvaient être plus nombreuses, puisque le nombre de bas-reliefs permettait d'en réaliser quatorze. Les auteurs, qui ont synthétisé les connaissances sur ces stalles, ont pensé, qu'en effet, il pouvait y en avoir quatorze mais sans réellement argumenter leur propos³⁴. Quant à l'iconographie des stalles, plusieurs auteurs s'y sont intéressés et ne sont pas toujours arrivés aux mêmes conclusions, ou même n'ont pas conclu. Celles-ci sont déclinées maintenant.

Iconographie controversée

La présentation suivante suit l'ordre chronologique de parution des publications traitant de l'iconographie des stalles. Les propositions des différents auteurs sont récapitulées dans les tableaux 1.1 à 1.5 (page 463 à 469).

Achille Deville : une première identification

En 1850, un demi-siècle après l'acquisition des stalles par l'État, Achille Deville, dans l'introduction de son ouvrage dans lequel il a publié les comptes du château de Gaillon, a listé

³² LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième*, Paris, Impr. Guillemimet ; Hacquart, 1802, p. 20.

« Cette boiserie magnifique est composée de trente-trois panneaux arabesques, plus légers et plus fins les uns que les autres ; de quatorze bas-reliefs enchâssés dans de petites colonnes aussi arabesques, et représentant des sujets du Nouveau Testament, au-dessous desquels on voit treize tableaux de marqueterie, formés avec des bois de couleur incrustés, représentant divers sujets allégoriques ; le tout formant onze sièges ou stalles mouvantes, chargées d'arabesques et d'instruments du dessin le plus léger et d'une exécution parfaite »

³³ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon.*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 120.

³⁴ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 90.

tous les panneaux de bas-relief, ainsi que les panneaux de marqueterie accessibles au public³⁵. Avant les restaurations ordonnées par Viollet-le-Duc, quelques panneaux étaient situés dans la chapelle d'hiver de la basilique Saint-Denis. Ils étaient visibles sur les douze stalles placées par l'architecte Debret, alors qu'il en était le conservateur. Deville a fait dessiner par Lemaitre deux planches qui représentent ces panneaux, montés en association avec des éléments d'autre provenance (figures 4 et 5)³⁶.

Deville s'est dit ébloui par les dorsaux des stalles, mais il n'a pas recherché les panneaux qui étaient assurément manquants, ou du moins n'en a pas parlé. Les bas-reliefs, ainsi que les panneaux marquetés qu'il a énumérés, sont ceux dont il a fait publier les représentations. Des panneaux marquetés, il n'a cité que les figures qui sont associées à un phylactère ou un texte qui les identifie : Foy, Hellespontica, sibilla, Justice, Prudence, Persica, Force, Tiburtina, Tempérance, Charité et Delphique.

Il a précisé que les sujets en relief sont empruntés aux Ancien et Nouveau Testaments. Parmi les bas-reliefs il a trouvé : « Saint Jean prêchant dans le désert ; Relevailles de la Sainte Vierge ; La Vierge et saint Joseph ; Naissance de saint Jean ; Baptême du Christ ; Emprisonnement de saint Jean ; Le miracle de l'idole ; Saint Jean-Baptiste conduit en prison (sujet répété) ; Mise en croix (de saint André?) ; Décollation de saint Jean ; L'âme du mauvais riche ballottée par les démons ; Relevailles de la Vierge (sujet répété) »³⁷.

Achille Deville a donc identifié uniquement des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de celle de la Vierge Marie.

Émile Mâle : iconographie de marqueteries

Quelques décennies plus tard, en 1908, Émile Mâle, a publié un ouvrage sur l'art religieux en France. Il y soulignait que les sibylles des stalles de Gaillon présentaient la même iconographie que bien des sibylles françaises de cette époque. Mais il n'a pas cherché à mieux identifier les sibylles des stalles³⁸. Il y montrait également que le *Calendrier des bergers* était illustré dans ce mobilier³⁹.

Marquet de Vasselot : recherche des panneaux de bas-relief dispersés, nouvelle iconographie

Debret et Viollet-le-Duc avaient gardé des éléments des stalles de Gaillon dans les réserves, mais n'avaient pas cherché à rassembler ceux qui manquaient. Par contre, lors de la constitution du musée de Cluny en 1927, Marquet de Vasselot a procédé à un inventaire exhaustif des boiseries provenant du château de Gaillon, dont les panneaux manquants des stalles. Il s'est notamment attaché à rechercher et à reconstituer l'histoire de plusieurs

³⁵ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. LXXV.

³⁶ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.* planches XII et XIII

³⁷ Voir tableaux 1.1 et 1.2 p. 463 et 464.

³⁸ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1908, p. 291.

³⁹ *Ibid.*, p. 518.

panneaux de bas-relief qui provenaient de collections particulières⁴⁰. Il a ainsi retrouvé les quatre panneaux de bas-relief manquants.

Il a récupéré en particulier le panneau *Saint Georges combattant le dragon* à propos de l'authenticité duquel il a lancé une discussion. Il a rectifié le titre d'un autre panneau provenant d'une collection particulière. En effet il a identifié comme *Saint Georges refusant l'or du roi* le panneau qui avait été vendu comme illustrant *Ésaï vendant son droit d'ainesse*. Les deux autres panneaux retrouvés illustrent quant à eux deux scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Ce sont le *Festin d'Hérode*, toujours conservé au Staatliche Museum de Berlin, et *Salomé recevant du bourreau la tête de saint Jean-Baptiste*, revenu à l'État comme les deux premiers.

Marquet de Vasselot a donc pu introduire trois panneaux de bas-relief dans les collections du musée de Cluny, il n'a pas racheté celui de Berlin. Ainsi le créateur du musée de Cluny n'a pas détaillé les stalles conservées à Saint-Denis, mais il a identifié deux bas-reliefs récupérés comme représentant des scènes de la vie de saint Georges.

Élisabeth Chirol : histoire du château de Gaillon, rapide description des stalles

Il fallut attendre 1952, pour que le château de Gaillon soit minutieusement inventorié dans son ensemble, et ceci par Élisabeth Chirol. Cette auteure ne s'est cependant pas attachée à la description des éléments des stalles, si ce n'est pour argumenter leur aspect italianisant. Elle a malgré tout précisé que les figures des panneaux de marqueterie des dorsaux sont entourées d'une architecture dont l'effet de perspective est particulièrement étudié⁴¹.

Jusqu'à-là, cette œuvre, les stalles de la chapelle haute du château, n'avait donc pas été analysée en profondeur. Les auteurs qui en avaient parlé n'avaient fait que reprendre la description qu'en avait faite Deville. Enfin, un regain d'intérêt a vu le jour à la fin du XX^e siècle, lorsque l'analyse des stalles parvenues jusqu'à nous est devenue un sujet d'étude pour les historiens de l'art.

Alain Mousny, Elaine Liou : controverse sur l'iconographie

Dans la fin des années quatre-vingt-dix, Alain Mousny (1997) et Elaine Liou (1999) ont étudié ou décrit les stalles. Cette dernière n'a pas cité Alain Mousny, qui n'est pas publié. Connaissait-elle son travail, nous ne le savons pas, mais leurs propositions sont assez proches. Ils ont décrit ces stalles de manière très détaillée et précise, respectivement dans un mémoire de master, soutenu à Paris Sorbonne, consacré uniquement aux stalles et dans une thèse, soutenue à l'université de Pensylvanie, consacrée au château de Gaillon⁴². Ils sont les premiers à avoir reconsidéré les identifications des scènes faites par Deville.

⁴⁰ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, op. cit., p. 20-24.

⁴¹ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 113. « Panneaux rectangulaires couverts d'arabesques [...] rangées de Sibylles et de Vertus doctement assises dans leur architecture classique, dont l'effet de perspective est renforcé par les couleurs variées de la marqueterie [...] et différentes scènes de martyre entourées elles aussi dans un encadrement entièrement italien ».

⁴² MOUSNY A., *L'iconographie des stalles de Gaillon*, Paris, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1997 ; LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance: a thesis in art history*, Thesis Ph. D., Pennsylvania State University, 1999, p. 299-303.

Ils ont complété la liste des figures de marqueterie. Alain Mousny fut le seul à reconnaître la sibylle qui n'est pas nommée. C'était d'après lui Agrippa. Par contre, ainsi qu'Elaine Liou, il a trouvé une vertu dans l'autre figure non identifiée. Mais, si pour Alain Mousny il s'agissait de la Virginité, pour Elaine Liou il s'agissait de l'Espérance⁴³.

Enfin, ces auteurs s'accordent avec Deville pour un certain nombre de bas-reliefs, excepté pour quatre d'entre eux. La découverte du *Combat de saint Georges contre le dragon*, ainsi que la reconnaissance d'autres épisodes de la vie de saint Georges par Marquet de Vasselot, a provoqué une ouverture qui a incité à rechercher d'autres scènes de la vie de ce saint dans les panneaux des stalles. Ainsi, la scène identifiée comme représentant Jean-Baptiste conduit en prison, Mousny et Liou l'ont interprétée comme étant la *Conduite de saint Georges en prison*. Cependant Elaine Liou s'accorde avec Deville pour le martyre de saint André alors que Mousny attribue cette scène au martyre de saint Georges (*Supplice du chevalier*). Par ailleurs Elaine Liou attribue à saint Paul la scène de la décollation alors que Mousny l'attribue à saint Georges. Donc, d'après ces auteurs, un grand nombre de panneaux illustrent la vie de saint Georges, alors que Deville n'en trouvait aucun. Ces deux auteurs ont par ailleurs identifié des scènes de vie d'autres saints. Le panneau illustrant l'âme du mauvais riche portée aux enfers selon Deville, est devenue pour eux la tentation de saint Antoine⁴⁴. Ils ont tous deux attribué celui des relevailles de la Vierge à la scène d'*Anne et Joachim rejetés du temple*. Enfin ils ont identifié le couple de Marie et Joseph comme la *Rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée*.

À ceci Mousny ajouta une identification des appuis-main et des statuette tandis qu'Elaine Liou a fait un inventaire très exhaustif de toutes les parties sculptées. Dans les appuis-main Alain Mousny a trouvé les métiers suivants : Bouffon triste, Sculpteur, non identifié, Architecte, Parcheminier, Tonnelier, Vannier, Menuisier ou charpentier, non identifié, Fauconnier, Barattage, Luthier ou musicien, Tailleur de vigne, Bouffon joyeux, Armurier, et non identifié⁴⁵. Quant à Elaine Liou elle a identifié les personnages suivants : Clown, Sculpteur, Forgeron de bouclier, Miniaturiste ou graveur, Scribe, Tonnelier, Tonnelier, Tonnelier de foudre, Soldat, Fauconnier, Potier, Souffleur de verre, Menuisier, Clown, Soldat enfin Armurier. Ces résultats sont donc assez différents et les auteurs n'ont pas justifié leurs choix. Ces différences sont, malgré tout, compréhensibles, parce que les caractéristiques ne sont pas aisées à mettre en évidence. De fait, les artisans sculptés ont parfois été très détériorés, et les éléments différenciant ne sont pas toujours très clairs.

Ces auteurs ont eu les mêmes difficultés pour l'identification des statuette placées sur les interdorsaux. Ils s'accordent sur quatre saints : André, Paul, Pierre et Thomas, dont les attributs sont bien évidents⁴⁶. Par contre Alain Mousny n'a pas reconnu saint Jean, qui pourtant porte la coupe, ce qu'Elaine Liou a compris. Cette dernière a de plus proposé que le saint qui porte un rouleau soit saint Jacques le Majeur. Par ailleurs, elle seule a trouvé saint Luc et saint Matthieu parmi les statuette. Enfin, elle a identifié saint Jude là où Mousny a trouvé Simon le Zélote. De plus, ce dernier vit saint Jean dans une statuette que Liou n'a pas pu identifier.

⁴³ Voir tableau 1.2 p. 464.

⁴⁴ Voir tableau 1.1 p. 463.

⁴⁵ Voir tableau 1.3 p. 465.

⁴⁶ Voir tableau 1.4 p. 466.

Elaine Block : les miséricordes

Par la suite, ces auteurs ont également décrit les miséricordes, comme a pu le faire Elaine Block, mais sans identifier les scènes⁴⁷. À la même époque en effet, Elaine Block, spécialiste des miséricordes, a fait un inventaire des stalles de Gaillon qui est présenté en photo sur le site internet de l'université de Princeton⁴⁸. Cette base de données fournit un ensemble de prises de vues des stalles et quelques identifications de scènes. L'auteure a procuré plus de détails, sur la description des miséricordes, dans le corpus des miséricordes de l'époque médiévale en France qu'elle a publié⁴⁹. Cependant, comme sur le site de Princeton, elle les a décrites, mais n'a pas identifié l'ensemble des scènes. Cette auteure a trouvé que, parmi les miséricordes, l'une d'entre elles, celle sur laquelle est représenté un satyre, est une allusion à l'enfer⁵⁰. De même elle a nommé une scène de miséricorde : *Eustache of Rome : Vision*. Plusieurs miséricordes peuvent, à ses yeux, être associées à des vices et des vertus, comme il en est sur les quadrants des parclozes⁵¹.

Spécialiste des miséricordes, elle a malgré tout cherché un sens à cet ensemble et a trouvé que certaines scènes pouvaient retracer les spectacles donnés dans la partie du parc du château de Gaillon nommée le Lydieu⁵². Dans sa publication, elle a détaillé en effet chaque miséricorde et a trouvé, à la fois pour les scènes de genre et pour les rondes, une explication dans les fêtes que pouvait donner le cardinal dans son château. Mais elle n'a pas présenté de documentation sur les dites fêtes, ce qui est concevable car nous verrons plus loin que le cardinal avait d'autres préoccupations. Enfin, elle s'est intéressée à extraire l'italianisme dans cette œuvre, départageant les miséricordes entre une série à l'iconographie gothique et l'autre apparentée à l'iconographie italienne, comme par exemple les gravures de da Brescia⁵³. Par ailleurs, dans ce texte, elle est seule à proposer que les artistes italiens Andrea Zoan et da Brescia aient travaillé à Gaillon, mais n'apporte aucune preuve⁵⁴.

Quant aux les bas-reliefs elle en nomme quelques-uns, sans liens : *Saint : Martyrdom ; Scene, Martyrdom ; John Baptist : Beheading ; Stephen Protomartyr : Stoning ; Personification : Vice ; Saint : Scene, Martyrdom ; Apostle, Andrew : Crucifixion ; Saint : Scene, led to Prison ; Saint : Scene, destroying Idols*⁵⁵. Elle a donc apporté moins de précision que les auteurs précédents sur l'identité des scènes.

La figure marquée, qui n'a pas de phylactère pour la nommer, a été identifiée par Elaine Block comme étant l'Espérance. Enfin, elle a donné des descriptions vagues des

⁴⁷ Voir tableau 1.5 p. 467.

⁴⁸ Princeton University, <https://www.princeton.edu/node/141>, consulté le 14 juin 2019.
<http://ica.princeton.edu/index.php>

⁴⁹ BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France: XIII-XVI century*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 143-147.

⁵⁰ BLOCK E., « Visions of Hell on the choir stalls from the Château of Gaillon », *Arts profanes/Profane Arts*, 1996, p. 212.

⁵¹ BLOCK E., « La chapelle et les stalles du château de Gaillon : leur secret », *Château et société castrale au Moyen âge*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll.« Publications de l'Université de Rouen, ISSN 0244-5603 », 1998, p. 114.

⁵² *Ibid.*, p. 110.

⁵³ BLOCK E., « L'influence italienne sur les stalles de chœur du château de Gaillon », *Léonard de Vinci entre France et Italie, « miroir profond et sombre »*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 118.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁵ Voir tableau 1.1 p.463.

métiers des personnages des appuis-main, ou des autres scènes sculptées ou marquetées⁵⁶. Par ailleurs, à la suite d'Émile Mâle, cette auteure a décrit les vices illustrés sur les parclozes⁵⁷.

Éléments d'analyse ou de synthèse

Irène Gnarra, en 2004 s'est attachée à une seule figure. Dans une étude générale sur les sibylles, elle a considéré la sibylle sur le phylactère de laquelle seul le mot *sibilla* est écrit. Elle l'a reconnue comme étant la sibylle Cumaine. Elle a interprété son attribut comme étant un sceptre et a pris en considération son vêtement et ses atours pour arriver à ce résultat⁵⁸.

En 2007, deux expositions ont été consacrées aux œuvres du cardinal⁵⁹. Celle de la région parisienne a été répartie dans les musées de Cluny et d'Écouen. Pour cette dernière, intitulée *L'Art des frères d'Amboise, les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, dont elle a été commissaire, Agnès Bos s'est basée sur le travail d'Elaine Liou⁶⁰. Un peu plus tard, en 2015, Marielena Bugini a fait de même.

Alors qu'aucun des auteurs précédents n'avait pu préciser quelles étaient les scènes figurées sur les miséricordes, en 2012, Frédéric Billiet a analysé très en détail la miséricorde qui était identifiée jusque-là comme une scène de concert, et a montré qu'il s'agissait d'une allégorie de la Musique⁶¹. Il a en effet trouvé, dans une édition de la *Margareta Philosophica* de Gregory Reisch, une gravure sur laquelle on peut reconnaître, et selon la même scénographie, tous les personnages qui sont représentés sur la miséricorde, bien que ces derniers soient parfois très mutilés.

Cette synthèse montre que l'iconographie de ces stalles n'était pas encore totalement élucidée en 2014, date à laquelle j'ai apporté quelques compléments lors d'un travail de master. Celui-ci sera décrit plus loin. Enfin de nombreux éléments ont été dispersés, tous n'ont pas été retrouvés. Les avis sur les artistes qui ont créé les stalles ainsi que sur les auteurs des cartons sont également partagés.

⁵⁶ Voir tableaux 1.2 et 1.3 p.464, 465.

⁵⁷ BLOCK E., « Visions of Hell on the choir stalls from the Château of Gaillon », *op. cit.*

⁵⁸ GNARRA I., « Sibyls in Anjou », P. BARBIER et F. BILLIET (dir.), *Bible de bois du Moyen Age: Bible et liturgie dans les stalles médiévales*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 227.

⁵⁹ Autour des œuvres des frères d'Amboise une exposition a été montée en région parisienne par Agnès Bos. Elle est intitulée *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon* (2/10/2007 - 4/02/2008). Elle fut prolongée par une exposition à Rouen du 27/02 au 12/05/2008 au musée départemental des Antiquités, intitulée *Le château de Gaillon, fastes de la Renaissance en Normandie* dont Nathalie Roy et Salima Hellal ont été les commissaires.

⁶⁰ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95 ; BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, Thèse de doctorat, University of Geneva, Genève, 2015, p. 63.

⁶¹ BILLIET F., « Choir-Stall Carvings: A Major Source for the Study of Medieval Musical Iconography », *From Minor to Major The Minor Arts in Medieval Art History*, Colum Hourihane, 2012, p. 292.

Artistes créateurs des stalles non clairement identifiés

Un auteur pour des cartons

En histoire de l'art italien, il a souvent été montré qu'un peintre a été auteur des cartons des panneaux de marqueterie. Il est donc d'usage de rechercher l'artisan qui a dessiné les stalles et les motifs des panneaux de boiserie, dont les marqueteries.

Cette prospection est d'autant plus justifiée dans le cas présent que, dans les comptes du château, il est transcrit que Thibault Roze a été payé pour avoir livré des parchemins pour des dessins de stalles. L'un de ces parchemins semble avoir été retrouvé dans les archives de la Vienne par monsieur Crozet, cité par Élisabeth Chirol⁶². Ce dessin présente deux stalles dont les sièges, de style renaissance, très ornements, sont couronnés de dais de style gothique flamboyant. Élisabeth Chirol a supposé que ce dessin a servi de premier modèle pour les stalles de Gaillon (figure 6). Mariaelena Bugini a, quant à elle, supposé qu'il y aurait eu un ou plusieurs auteurs de cartons pour les panneaux de marqueterie⁶³. À la suite d'Élisabeth Chirol elle a proposé, de manière surprenante, et sans plus argumenter, que ce Thibault Roze, qui a livré les parchemins, ait été l'auteur des dessins. Aucune autre hypothèse n'a été soutenue.

Ainsi l'auteur du dessin des stalles, s'il y en a eu un, était inconnu, tout comme les réalisateurs. En effet, les comptes du château mentionnent des artisans rétribués pour avoir œuvré aux menuiseries des stalles, mais ne citent pas de noms.

Identité des auteurs des stalles controversée

Achille Deville, en faisant l'inventaire des artisans qui ont travaillé au château de Gaillon, a constaté que les étrangers sont une petite poignée. Il en a donc conclu que cet immense chantier avait été réalisé par des Français. Quant aux menuisiers qui ont construit les stalles, il a abouti à l'idée qu'ils étaient rouennais, ou tout au moins français⁶⁴. À sa suite J. J. Marquet de Vasselot en a convenu⁶⁵. Dans la liste des menuisiers ébénistes français qui ont travaillé pour Gaillon, Michellet Guesnon et Nicolas Castille ont retenu l'attention de Deville. Le second, car il a été le menuisier qui a le plus travaillé pour le compte du cardinal, le premier, pour sa qualité marqueteur. Cet artisan est en effet le seul du chantier de Gaillon qui soit qualifié de marqueteur. Pierre Ramond proposa, à la suite de Deville, qu'il ait réalisé les panneaux marquetés des stalles⁶⁶.

L'identité et les ateliers des artisans marqueteurs ayant travaillé sur les stalles ont cependant fait l'objet de controverses. À première vue, d'une part parce qu'il s'agit de marqueterie, d'autre part parce qu'ils s'inscrivent dans la lignée des œuvres en *tarsia geometrica* ou *intarsia a prospettiva*, les panneaux des dorsaux ont semblé être italiens à nombre d'auteurs. André Chastel affirma même qu'ils ont été importés⁶⁷. Parmi les auteurs qui ont été sensibles à cet aspect italianisant des panneaux, et sachant qu'il n'était pas rare que

⁶² CHIROL É., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *op. cit.*, p. 58.

⁶³ BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁴ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. LXXV.

⁶⁵ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁶ RAMOND P., *La marqueterie*, Dourdan, H. Vial, 1978.

⁶⁷ CHASTEL A., *L'art français temps modernes 1430 – 1620*, Paris, Flammarion, 1994.

des artisans francisent leur nom, certains ont pensé à un supposé italien. Notamment Yves Bottineau-Fuchs et Agnès Bos, ont estimé que l'artiste aurait pu être Richard Guerpe ou Carpe, dont le nom original aurait été Riccardo da Carpi, c'est-à-dire venant de Carpi, petit village situé près de Modène⁶⁸. Malheureusement ils n'ont donné aucun argument, ils ont simplement cité les auteurs qui les ont précédés, en mentionnant que ceux-là mêmes n'avaient pas de preuve. Florence Girard-Pipau avait même déclaré sans ambages que cet artisan avait été envoyé par Charles I^{er} d'Amboise, mais toujours sans preuve⁶⁹. En 1918, Arthur Tilley avait lui-même précisé que rien ne permettait de confirmer l'hypothèse que cet artisan avait pu être italien⁷⁰. Quant aux marqueteurs, Mariaelena Bugini a affirmé leur peu de qualification. Cette auteure a relevé les maladroitures des marqueteurs de manière bien sévère. Elle n'a pu contrôler une impression de dégoût en voyant le visage de l'allégorie de la Charité : « laide [...] la charité [...] strabique »⁷¹. Mais elle n'a pas évoqué de pistes pour trouver leur identité.

Achille Deville a considéré que Nicolas Castille a été le maître d'œuvre du chantier des stalles. Il a été suivi par de nombreux auteurs. Il s'agissait cependant d'une simple supposition qui n'était appuyée sur aucun argument.

Il y a donc eu un consensus partiel dans le choix de quelques menuisiers comme auteurs de ces stalles, mais l'argumentation est faible, pour ne pas dire qu'elle est inexistante. Il en est de même quant à l'auteur de leur programme.

Identité de l'auteur du programme non établie

Celui qui aurait conçu le programme de ce chef-d'œuvre n'a pas fait l'objet de grandes considérations. Programme qu'Agnès Bos a, de manière surprenante, considéré comme sans originalité pour l'époque⁷².

Artus Fillon a été cité par Elaine Liou comme pouvant être l'auteur du programme des stalles. Celle-ci le cite simplement parce qu'il serait, selon Élisabeth Chirol, l'auteur également du programme du tombeau des cardinaux d'Amboise, mais ne propose aucun argument complémentaire⁷³.

⁶⁸ BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges Ier d'Amboise (1460-1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, PTC, 2005, p. 137 ; BOTTINEAU-FUCHS Y., « Georges Ier d'Amboise et les artistes italiens », *Cahier des Annales de Normandie*, 2000, vol. 29, n° 1, p. 156 ; BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95.

⁶⁹ GIRARD-PIPAU F., « Le mécénat de Charles d'Amboise (1500 – 1511) », *L'information d'histoire de l'art*, 1972, p. 180, note 33.

⁷⁰ TILLEY A.A., *The dawn of the French renaissance*, Cambridge, University Press, 1918, p. 521.

⁷¹ BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 25.

⁷² BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95.

⁷³ LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, *op. cit.*, p. 223.

Force est de constater, qu'ainsi que le soulignait Agnès Bos dans son article de synthèse, de nombreuses questions à propos des stalles restaient non résolues⁷⁴. Quant à la chapelle haute elle interrogeait également.

Chapelle haute

La chapelle haute est aujourd'hui détruite, seule la chapelle basse, qui lui servait de socle, est en état. Or les stalles ont été construites pour le collège de chanoines qui était attaché à la chapelle haute. La structure et l'ornementation de cette dernière se doivent donc d'être connues afin de comprendre dans quel cadre les chaires étaient intégrées. Deux propositions ont été formulées quant à la disposition de son abside.

Abside recouvrant la galerie entourant la chapelle basse

Georges Huard a proposé, selon l'analyse qu'il a faite de la clé de voûte parvenue jusqu'à nous, que la chapelle haute s'étende sur la chapelle basse et la large galerie qui l'entoure, comme pouvaient le laisser pressentir les dessins et gravures de l'époque⁷⁵. En effet, Flaminia Bardati a commenté ces gravures ou dessins, en soulignant que ceux-ci montrent une grande continuité entre les contreforts du talus qui supportent les chapelles et les piliers de la chapelle haute⁷⁶. Cette auteure a de ce fait proposé un espace sur lequel pouvait être implanté cette chapelle. Si celle-ci occupait tout l'espace, elle peut se décrire de la manière suivante par rapport au niveau inférieur relevé par Androuet du Cerceau. L'abside de la chapelle haute recouvre la galerie qui cerne le chevet de la chapelle basse. Un transept s'étend au dessus de la terrasse au nord, tandis qu'au sud, il recouvre un petit escalier hélicoïdal et est situé au dessus de la sacristie de la chapelle basse. La nef est positionnée au dessus du vestibule et de la garde-robe du niveau inférieur.

Abside superposée à celle de la chapelle basse

Xavier Pagazani, à l'instar de l'abbé Blanquart, et à l'encontre de G. Huard, avait proposé que l'abside de la chapelle haute coïncide avec celle de la chapelle basse⁷⁷. À son avis la galerie existante, qui longe la chapelle basse, n'aurait pas pu supporter les piliers de la chapelle haute⁷⁸. Mais il faudrait, précise-t-il, procéder à des fouilles archéologiques pour mieux comprendre la structure des fondations du bâtiment. En complément, cet auteur pense que le plan d'Androuet du Cerceau, sur lequel les absides des deux chapelles ne semblent pas coïncider, n'est que la reproduction d'un plan qui n'a pas été complètement suivi lors de la construction du château.

⁷⁴ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 94-97. p. 94 - 97

⁷⁵ HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1926, p. 24. p.24

⁷⁶ BARDATI F., « *Il bel palatio in forma di castello* »: *Gaillon tra « Flamboyant » e Rinascimento*, Roma, Campisano, coll.« Saggi di storia dell'arte », 2009, p. figure 25.

⁷⁷ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », A. BOS et J. DUBOIS (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 79 ; BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, Evreux, C. Hérissé, 1899, p. 37.

⁷⁸ Merci à l'auteur pour ses explications.

Sur le plan qu'il propose, Xavier Pagazani présente une nef sans transept. La largeur de celle-ci comprend celle de la chapelle basse et celle de la galerie de part et d'autre de l'abside. Son corps, depuis la partie hors œuvre qui jouxte l'abside, se prolonge sur la profondeur de la *grant maison*. La nef repose au dessus de la garde-robe et du vestibule du niveau inférieur. L'auteur situe un oratoire au nord et une tribune au sud. Tous deux couvrant la partie hors œuvre et se prolongeant sur la largeur de la terrasse. Sur ce plan, une toute petite sacristie est située au sud, en partie au-dessus de la sacristie de la chapelle basse et couvrant une montée d'escalier. Le chœur, formé de l'abside et d'une première partie de la nef, couvre la surface de la chapelle basse. Il accueille les stalles. Il a imaginé que des baies auraient ceint plus des trois quarts de l'édifice⁷⁹.

Ces hypothèses restent à discuter. L'espace défini par Flaminia Bardati est tel que les dimensions indiquées dans le procès verbal de vente du château après la Révolution ne sont pas respectées (figure 7)⁸⁰. Sur le plan de Xavier Pagazani la longueur et la largeur indiquées sur le procès verbal de vente sont respectées, mais il n'y a pas de transept et les largeurs des baies ne peuvent accueillir deux lancettes. Pour comprendre la structure de la chapelle, ces auteurs ont choisi les élévations des gravures d'Androuet du Cerceau, du dessin de Stockholm et d'une gravure d'Israël Silvestre (figure 8). Elles ont en effet été dessinées à une date relativement proche de celle de la construction du vaisseau, alors que le château vivait encore ses heures de gloire. D'autres documents étaient donc à rechercher pour comprendre cette structure.

Quant aux éléments de décoration de la chapelle, le peu de témoignages laisse place à bien des controverses que nous aborderons plus loin.

Georges I^{er} d'Amboise

Parmi les études récentes, en 1996 madame Janin a soutenu une thèse, dans le cadre de l'école des Chartes, intitulée *Georges d'Amboise, archevêque de Rouen et légat a latere (1493-1510)*, mais n'a pas encore autorisé la lecture de son texte. Puis, en 2010, à l'occasion du cinquième centenaire de la mort du cardinal deux colloques ont mis en lumière ses dimensions d'homme d'Église et d'État. Ils ont également donné une large part à ses actions de bâtisseur. Ces colloques ont été complétés par une exposition en 2017 qui valorisait le bibliophile et mécène.

Le colloque de Rouen s'est déroulé en octobre 2010, il était intitulé : *Au seuil de la Renaissance : le Cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*⁸¹. En guise d'introduction des actes, pour présenter le cardinal, Marc Venard a repris l'épithète qu'il avait demandée sur son tombeau. Sur celle-ci, sa dimension politique est évoquée par la mention de ses relations privilégiées avec le roi de France et le pape, malheureusement en des termes qui prêtent à controverse. Cette inscription se termine par cette phrase : « *virtus mortis nescia morte*

⁷⁹ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 79 figure 47b.

⁸⁰ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, *op. cit.*, p. 120.

⁸¹ CHALINE J.-P. (dir.), *Au seuil de la renaissance le cardinal Georges d'Amboise (1460 – 1510)*, Société de l'histoire de Normandie., société de l'histoire de Normandie, coll.« actes du colloque "Georges d'Amboise l'homme et son œuvre" Rouen 10/2010 », 2012.

viret.»⁸² Cependant, l'építaphe commence en ces termes : « *Pastor eram cleri. Populi pater.* » Le prélat s'est prioritairement présenté comme pasteur attentif à son peuple. Les vertus de l'homme de pouvoir spirituel et temporel sont soulignées.

Quant au colloque qui s'est tenu à Liège en décembre 2010, les actes sont intitulés : *Georges I^{er} d'Amboise 1460 - 1510. Une figure plurielle de la Renaissance*⁸³. De nouveau le château est largement étudié, six interventions sont consacrées à son architecture et les œuvres qu'il recelait. Deux présentations traitent des funérailles du cardinal. Quant aux six exposés afférents à sa politique, ils interrogent ses actions en France et en Italie. Enfin un dernier revisite ses portraits satiriques.

L'exposition d'Évreux est intitulée : *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*. Elle a été ouverte au public entre juillet et octobre 2017⁸⁴. Le musée d'Art, Histoire et Archéologie a accueilli à cette occasion un ensemble exceptionnel de manuscrits. Le catalogue fait bien entendu état du château de Gaillon pour lequel le cardinal avait monté une somptueuse bibliothèque. L'histoire, la composition et les divers apports de cette dernière y sont présentés.

Dernièrement, en 2019, un ouvrage sur la Renaissance à Rouen, intitulé : *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, complète et approfondit ces travaux en publiant les recherches de plusieurs auteurs sur la personnalité et les commandes de Georges d'Amboise⁸⁵.

Ces manifestations fournissent une bibliographie exhaustive, ainsi qu'une analyse de celle-ci sur laquelle se base la présentation de la biographie du cardinal résumée dans cette thèse. Ce grand personnage a été célébré comme grand commanditaire. L'introduction, en France, des ornements à la mode italienne qui lui est attribuée, n'a jamais été mise en question. Cependant, s'ils lui ont attribué la commande des stalles, aucun historien n'a proposé que le cardinal d'Amboise soit l'auteur de leur programme iconographique. Ceci surprend attendu l'importante charge ecclésiastique qu'il assumait. En outre, bien que présentant le légat comme un homme d'état s'intéressant aux arts, aucun de ces travaux d'historiens n'argumente à propos de l'esprit humaniste qui animait le cardinal. C'est donc le propos de cette thèse, il se basera notamment sur l'analyse du programme iconographique des stalles, après avoir montré que le cardinal en a été l'auteur.

⁸² La mort fleurit la vertu qui ne connaît pas la mort.

⁸³ DUMONT J. et L. FAGNART (dir.), *Georges I^{er} d'Amboise: 1460-1510 : une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« actes du colloque colloque international université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 », 2013.

⁸⁴ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie: le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène* :, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017.

⁸⁵ PROVINI S., X. BONNIER, et G. MILHE POUTINGON, *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019.

Conclusion

Depuis 1880, les stalles destinées au château de Gaillon peuvent être admirées dans la basilique Saint-Denis, où elles ont été remontées après plusieurs étapes. Ce splendide mobilier n'a pas manqué d'attirer l'attention de nombreux historiens de l'art, mais il n'a jamais fait l'objet d'une monographie. D'une grande richesse ornementale et figurative, les stalles présentent maintes caractéristiques particulières qui méritaient donc une analyse détaillée. Force est de constater que les différents auteurs, qui en ont fait une analyse iconographique, ont procédé indépendamment de la compréhension globale de l'œuvre. De ce fait, ainsi que le soulignait Agnès Bos dans son article de synthèse, de nombreuses questions restaient non résolues. Quelles sont précisément les parties restaurées, combien de stalles ont été créées, qui en étaient les auteurs, avaient-ils un chef d'équipe? Quand ont-elles été réalisées? Les auteurs ont-ils travaillé à partir d'un dessin? Comment était le dais des stalles solidaires?... Ce travail s'est penché sur ces interrogations.

Pour répondre à plusieurs questionnements, les archives devaient être explorées plus en détails et d'autres sources devaient être trouvées. Pour ce faire, les comptes de Gilles de Tilques, conservés aux archives de Seine-Maritime, ont été étudiés. Ces comptes font en effet mention d'un contrat pour finir les stalles. Il a été établi, en 1515, entre Georges II d'Amboise, qui a succédé à son oncle, et Nicolas Castille. Ces documents nous ont permis de préciser la date de montage et de mise en place des stalles dans la chapelle. Par ailleurs il n'y a pas de dessin ou de description détaillée des stalles avant le démantèlement du château. Une critique d'authenticité du mobilier a été menée en 2006. Cependant, les experts n'ont pas consulté les archives de Viollet-le-Duc, pour confronter leurs observations aux données qui peuvent être déduites des factures des artisans qui ont travaillé sur ces stalles. Alors que celles-ci sont archivées sur la durée de leur chantier, de 1875 à 1880. Nous avons donc repris et exploité les archives de l'architecte afin de renouveler la critique d'authenticité.

De plus une œuvre se comprend en partie à l'aune de l'édifice dans lequel elle a été placée et du décor de ce dernier. Or la chapelle haute du château de Gaillon a été détruite et son ameublement dispersé. La structure de la chapelle haute et son ornementation font donc l'objet de questionnements. Les témoignages graphiques ne sont pas toujours clairs et il y avait controverse sur la dimension de son abside. Aucun des plans proposés par les historiens ne satisfait tout à fait les données des témoignages écrits ou graphiques. Il était donc nécessaire de trouver des données complémentaires pour élucider cette question. Par ailleurs, quelques documents mentionnent en partie le décor de la chapelle haute. Son aménagement intérieur était très riche, mais les témoignages ont semblé contradictoires jusqu'à présent. Un autel de marbre sculpté et des stalles sont mentionnés. Mais, d'une part sont questionnés le motif des fresques et les figurations des statues ; d'autre part, le positionnement des stalles dans la chapelle haute et leur intégration à son décor n'ont pas été fournis par les différents auteurs. Il était donc nécessaire de procéder à une relecture attentive des documents pour comprendre le décor et l'organisation de cette chapelle.

Onze stalles ont été récupérées par Alexandre Lenoir, douze ont été montées dans la basilique. Quatorze panneaux de bas-relief attribuables aux dorsaux sont parvenus jusqu'à nous. Les avis des auteurs restent partagés quant au nombre de stalles créées à l'origine. Par ailleurs, l'organisation des éléments qui composent ces stalles n'a pas été questionnée. Aucun

auteur n'a souligné que les architectures qui encadrent les sibylles et les vertus ne sont pas toutes semblables, mais qu'il n'y en a que six qui soient différentes pour douze figures. Personne n'a relevé le galbe et les différences de largeur des panneaux des dorsaux. Y avait-il douze ou quatorze stalles en 1518, la question restait posée, c'est une analyse de l'iconographie qui devait permettre de trancher. Par ailleurs les scénographies sont inédites et quant à celles qui semblaient complexes elles ont été classées comme faisant partie d'hagiographies, de figures antiques ou de scènes de genres. Non seulement il y a un manque de précision, mais certaines identifications sont également contestées. L'iconographie elle-même n'était donc pas complètement élucidée ou bien même était controversée. Si bien que le programme et son auteur n'ont pas été compris. Ainsi donc l'iconographie des stalles se devait d'être analysée en profondeur, de même que les formes et techniques choisies par les auteurs des stalles, pour trancher sur ces derniers questionnements.

Quant à l'identité des auteurs des cartons et de la réalisation des stalles, plusieurs avis ont été émis, mais aucun d'entre eux n'est très argumenté. Dans les archives conservées aucun nom d'artisan n'est mentionné. Le nom de l'auteur du programme lui-même est contesté. C'est donc une analyse détaillée de l'iconographie, des formes et des styles qui pouvait mener sur leur piste. Ces formes et styles ont été confrontés non seulement à ceux qui s'épanouissaient dans nos régions, mais également en Italie. En effet, le style de la péninsule avait été relevé, mais aucun lien avec des artistes italiens n'avait été mentionné.

Le nombre de débats et de questions restées en suspens montre qu'une étude fouillée était nécessaire pour arriver à comprendre cette œuvre très complexe. C'est ainsi que nous avons commencé par lever ces interrogations afin de pouvoir nous baser sur les éléments authentiques pour déterminer le programme iconographique, son auteur, et en déduire l'esprit d'humaniste qui l'animait.

L'analyse des stalles a été menée à la lumière de leur contexte de réalisation et de la personnalité de leur commanditaire qui est hors du commun. Cette œuvre d'exception est née dans un environnement unique. Ces caractéristiques inédites méritent que l'on s'attarde sur le contexte humain et culturel au sein duquel elles ont été conçues. La personnalité du commanditaire et la manière dont il gérait ses chantiers, notamment ceux du château de Gaillon et de la chapelle haute, seront évoquées. Une relecture de l'environnement du cardinal et de ses déplacements permettra de saisir quelles ont pu être ses influences en termes de commanditaire ou d'ami des arts. La construction du château, qui se terminait alors que celle des stalles commençait, et les artisans qui travaillaient sur les lieux seront présentés, afin de mieux cerner les goûts du cardinal et qui il choisissait pour leur donner vie. Cette partie d'étude du contexte de réalisation des stalles se terminera par une revue des stalles contemporaines, afin de percevoir la manière dont elles ont pu être source d'inspiration. La façon dont les stalles de Gaillon s'en sont démarquées sera soulignée. Notamment ces dernières comportent des éléments de marqueterie, ce qui est inédit en France à cette époque. Une revue des techniques de marqueterie, ainsi que des stalles italiennes entièrement marquetées, et de leurs maîtres, sera présentée, en vue de trouver les analogies avec les marqueteries des stalles.

Cette première partie aura décrit les contextes historique et culturel dans lesquels ce chef-d'œuvre a été réalisé, elle sera suivie d'un retour sur son histoire en une seconde partie. Ces stalles ne sont pas restées dans la chapelle haute du château de Gaillon car celle-ci a été détruite lors de la Révolution. Elles ont été démontées, transportées dans divers lieux et une

partie de leurs éléments constitutifs a été dispersée. Il n'y a ni dessin, ni description exhaustifs des stalles qui soient datés avant la Révolution. La connaissance de leur histoire et une critique d'authenticité, soutenue par la reprise des archives de Viollet-le-Duc, permettront donc de déduire la composition des stalles au XVI^e siècle. Notamment le nombre de stalles, qui ont été créées à l'origine, sera recherché. L'iconographie sera éclaircie, les scènes historiées non comprises jusqu'à maintenant seront identifiées. Attendu que ce ne sont pas des thèmes bibliques qui ont été choisis, une recherche de la littérature manuscrite ou imprimée sera nécessaire pour aboutir. De sorte que le programme iconographique, sur lequel se basait cette réalisation, commencera à se dévoiler. Par ailleurs, tenant compte des particularités de dimensions, l'organisation des stalles sera appréhendée. De plus, l'exploitation de dessins jusqu'à présent non relevés, et l'analyse précise des documents de la Révolution, permettront de proposer un plan de la chapelle haute et de comprendre son ornementation. Au regard du galbe inédit des dossiers et des dorsaux, le positionnement des stalles dans l'édifice sera précisé. Les stalles seront ainsi replacées dans leur cadre d'origine. Ceci marquera la fin de la seconde partie.

À ce stade nous ne serons pas au bout de nos peines. En effet les auteurs de ce chef-d'œuvre ne se seront toujours pas dévoilés. Attendu que les techniques et l'iconographie de ces stalles ne suivent pas les seuls canons de la région. Leurs auteurs ne sont donc pas à rechercher uniquement dans ce milieu. Il faudra, pour mieux les connaître, observer dans ses moindres détails, chaque tableau de marqueterie, chaque bas-relief ou chaque sculpture. Iconographie, formes et techniques employées seront donc interrogées. Une description détaillée des composants d'origine du mobilier pourra ainsi être exposée. Elle sera confrontée à l'iconographie des œuvres graphiques ou sculptées de la fin du XV^e siècle et fera l'objet d'une troisième partie. Cette analyse fine des formes, mais également des techniques employées par les artisans permettra de cheminer quelque peu sur leur piste. Quelques clés permettant de connaître leurs origines seront recherchées. Ceci sera traité dans la quatrième partie, au terme de laquelle, les questions à propos de ce chef-d'œuvre que sont les stalles du château de Gaillon trouveront des réponses.

La découverte du programme iconographique à l'origine de la conception de ces stalles a, de plus, ouvert de nouvelles pistes de réflexion. Les trois manifestations de cette décennie ont réservé une large part au château de Gaillon qui fut sans doute le plus remarqué et loué des châteaux construits en 1500. Quant à son commanditaire, si tous les auteurs lui reconnaissent une place importante dans ses fonctions ecclésiastique et politique auprès du roi, ils ont souligné le manque de documents sur lesquels s'appuyer. Les comportements de mécène et d'homme d'État du cardinal, manifestent que ce grand homme peut être considéré comme un humaniste. Cependant, attendu qu'il n'était pas un grand lettré, l'esprit humaniste qui animait le prélat n'a nullement été relevé. La compréhension du programme des stalles qu'il a commandées permettra de le dévoiler. Notamment un dialogue entre des sibylles et des vertus est clairement marqué par la mise en concordance des prophétesses et des allégories. Il est l'illustration des *Institutions divines* de Lactance. Leur analyse, à l'aune de l'humanisme en France au XV^e siècle, ouvrira à la compréhension de la conscience humaniste du cardinal Georges I^{er} d'Amboise qui fera l'objet de la cinquième partie. Grand diplomate, mécène et ami des arts, tel est le cardinal Georges I^{er} d'Amboise au regard de la biographie qui nous est parvenue. Cette thèse apporte un complément en montrant, par la littérature antique sur laquelle il s'appuyait, quel esprit humaniste l'animait.

Partie I

Contexte de réalisation des stalles de Gaillon : Georges I^{er} d'Amboise, construction du château de Gaillon, les stalles en 1500

L'ensemble de stalles, qui est étudié ici, a vécu une histoire mouvementée et son origine sort tout à fait de l'ordinaire. Ce n'est pas un collège de chanoines, ni une communauté monastique, qui sont à l'initiative de cette réalisation, mais c'est un homme, le cardinal d'Amboise. Le commanditaire des stalles est le cardinal légat *a latere* Georges d'Amboise. Il les a commandées pour la chapelle haute du château de Gaillon qu'il faisait construire. Une synthèse de sa biographie, un regard porté sur son entourage et la manière dont il pilotait ses chantiers, permettront de mieux cerner ce grand personnage.

En 1493, Georges d'Amboise avait été nommé archevêque de Rouen. Assez vite, il s'était intéressé à la résidence de Gaillon qui faisait partie des biens de l'évêché. Assis sur un promontoire qui domine le val de Seine, le château des archevêques de Rouen domine toute la vallée, et le cardinal a vite pressenti que, s'il l'agrandissait et le transformait en palais, celui-ci pourrait magnifier l'importance de son propriétaire. La chapelle de ce château était une collégiale. Or il était de tradition de fournir des stalles au collège de chanoines qui y récitait la liturgie des heures. Des stalles ont donc été commandées. Celles-ci ont commencé d'être construites fin 1508, un peu plus d'un an avant le décès du cardinal. Leur exécution se déroula alors que la construction du château de Gaillon était en pleine effervescence. Ainsi leur étude ne peut être dissociée du contexte dans lequel elles ont été réalisées et, donc, d'une présentation des constructions du château de Gaillon, dont le caractère exceptionnel a fait l'objet de plusieurs expositions. Parmi les artisans qui ont œuvré pour le château, ceux qui ont orné la chapelle, et les artistes qui venaient d'Italie, seront plus particulièrement évoqués. Par ailleurs, bien que le château soit en grande partie détruit, quelques documents textuels ou graphiques nous donnent un aperçu de ce qu'il était. Son ornementation éclaire sur les goûts artistiques du cardinal, elle sera donc revue. La chapelle qui a accueilli les stalles est à ce jour détruite et les quelques témoignages textuels, étudiés jusqu'à présent, laissent planer des doutes sur sa structure. La consultation d'autres gravures et dessins permettra de lever les incertitudes. Les différentes approches qui ont mené à comprendre l'environnement des stalles dans le château de Gaillon seront ainsi décrites.

Le contexte de la réalisation des stalles est donc exposé dans cette partie. Commençons par découvrir les différentes facettes du premier conseiller du roi Louis XII, vice-roi de Milan. C'est en effet grâce à cette fonction qu'il a eu les moyens financiers pour réaliser des œuvres grandioses.

Chapitre I.1 Georges I^{er} d'Amboise

Homme à la fois d'Église (cardinal, légat du pape) et de pouvoir temporel (premier conseiller de Louis XII, vice-roi de Milan), Georges I^{er} d'Amboise fut également grand bâtisseur et commanditaire d'œuvres d'art. Malheureusement aucune biographie, ni aucun portrait contemporains, ne nous sont parvenus. Il ne reste que peu de témoignages scripturaires de son époque, parmi eux la Chronique de Jean d'Auton a été analysée par Jonathan Dumont⁸⁶. De plus, du cardinal d'Amboise lui-même n'ont été conservés, comme traces écrites, que quelques courriers échangés avec le roi. Enfin, peu de biographies ont été rédigées ultérieurement à propos du cardinal. Celles qui ont été reconstituées sont par ailleurs très contrastées. Seuls, quelques gravures anonymes, ultérieures à son passage en ce monde (environ 1530 - 1540), et un priant sur le tombeau des cardinaux d'Amboise, le représentent (figure 9)⁸⁷. La tradition veut que dans les miniatures, lorsqu'un cardinal, ou un clerc, est représenté aux côtés du roi, c'est Georges d'Amboise qui est figuré. Il en est notamment ainsi sur le tableau de *Saint Gilles protégeant la biche*, conservé à la National Gallery de Londres. Trois grandes manifestations, citées plus haut, lui ont été consacrées dernièrement et remettent en lumière ce grand personnage. Deux colloques l'ont célébré lors du cinquième centenaire de sa mort, en 2010. Plus récemment, en 2017, une exposition a été dédiée à sa bibliothèque. Le lecteur est donc renvoyé aux actes de ces manifestations pour plus de détails sur les différentes facettes du prélat et toutes les références de base. Le catalogue de l'exposition d'Évreux, quant à lui, permet d'approfondir les dimensions de bibliophile et de mécène du cardinal. Jonathan Dumont et Laure Fagnart, qui ont organisé l'un des colloques le concernant, ont écrit que les différents auteurs étaient très admiratifs ou bien critiquaient sévèrement⁸⁸. Sa stature de diplomate et de mécène a été soulignée par les historiens comme nous allons le voir. En effet, une rapide synthèse présentera, dans ce chapitre, la biographie du cardinal dans ses fonctions d'ecclésiastique et de conseiller du roi. Ses dimensions de bâtisseur, de bibliophile et d'ami des arts dans la réalisation du château de Gaillon seront également explorées. Enfin ses remarquables dons de maître d'ouvrage seront présentés. Ainsi les aspects de sa personnalité qui ont été analysés par différents auteurs, et qui sont les plus pertinents pour notre propos, seront mis en lumière.

⁸⁶ DUMONT J., « Georges I^{er} d'Amboise. L'image politique d'un mécène », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 25-44.

⁸⁷ [Recueil. Portraits de Georges I^{er} d'Amboise (1460-1510)], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85307135>, consulté le 3 juillet 2019. Vues 2 et 12 par exemple. Tombeau des cardinaux d'Amboise, Rouen, cathédrale Notre-Dame, chapelle de la Vierge.

⁸⁸ DUMONT J. et L. FAGNART (dir.), *Georges I^{er} d'Amboise*, op. cit., p. 10. « Le cardinal d'Amboise a longtemps été décrit de manière manichéenne : certains le considérant comme un homme d'exception, d'autres comme un esprit médiocre, profitant sans vergogne des pouvoirs que lui avait confiés le roi de France ».

I.1 - 1 Grandes étapes

La famille d'Amboise possède de nombreuses seigneuries en Touraine, ainsi que la place forte dont elle tient son nom, depuis l'an mille environ. Mais ce n'est pas en ce château qu'est né Georges d'Amboise, château qui, par ailleurs, avait été confisqué par le roi en 1434. Georges d'Amboise est né en 1460, dans le château de Chaumont, étant issu de la branche cadette qui en hérita au XIV^e siècle.

Il est fils de Pierre II Chaumont d'Amboise et d'Anne de Bueil. Selon la tradition, le couple aurait eu 17 enfants (neuf fils et huit filles)⁸⁹. Georges serait le huitième fils (cf. généalogie simplifiée en annexe 2 p.489)⁹⁰. En 1473, au décès de leur père, Georges a 13 ans. Cette année-là, son frère aîné, Charles I^{er}, a 43 ans et devient père, au château de Chaumont, de Charles II. Georges II, né en 1480, est, quant à lui, le fils de son frère Jean Seigneur de Bussy. Les frères de Georges, ainsi que leur père, eurent des fonctions de confiance auprès du roi. La famille côtoie Louis XI qui, le 7 octobre 1461, gagne le château d'Amboise où résidait sa mère Marie d'Anjou. Particulièrement Pierre II avait été ambassadeur de celui-ci à Rome. Puis Charles I^{er} d'Amboise, en 1462, lorsqu'il fut chargé par le roi de se rendre auprès du duc de Milan, Francesco Sforza, en tant qu'ambassadeur et conseiller. La couronne de France avait, en effet, des liens forts avec le duché de Milan, et ce, au moins depuis l'alliance avec les Visconti. Les relations diplomatiques du roi de France avec le duc de Milan étaient notamment liées à leurs intérêts communs sur les gouvernements de Gênes et de Savone, que les Milanais avaient repris aux Français, alors que Louis de Laval les gouvernait. Le combat de ce dernier, pour défendre ces deux gouvernements, fut suffisamment valeureux pour que Louis XI lui donne le gouvernement de la Champagne, territoire clé de la politique menée par le roi à l'égard des bourguignons. Charles I^{er} d'Amboise lui succèdera en 1462 à ce dernier poste⁹¹. Quant au second frère de Georges, Louis I^{er} d'Amboise, avant d'être nommé évêque d'Albi, il fut envoyé à Florence auprès de Laurent de Médicis, tout comme l'avait été son frère aîné dix ans plus tôt. Georges d'Amboise a donc vécu dans un milieu qui participait à la politique italienne des rois.

L'éducation de Georges d'Amboise n'est pas connue, mais il est vraisemblable qu'il ait reçu l'éducation soignée d'un grand de ce monde, étant donné les hautes fonctions de son père et de ses frères. Notamment l'histoire de Rome, considérée comme exemplaire, devait faire partie des lectures familiales. Digne héritier de la noblesse d'épée il a été formé aux armes, puisqu'il a su conduire les troupes de Louis XII vers Milan. Cependant, n'étant pas l'aîné mais huitième fils, Georges fut promis à une carrière ecclésiastique. Il prit à cœur sa destinée et l'a pleinement assumée. Fidèle à son Dieu, il l'était également envers ses amis, notamment en la personne de Louis d'Orléans, qui deviendra son roi alors que rien ne le laissait prévoir. Il le suivit dès sa plus tendre jeunesse. Cette amitié lui a donné d'accéder à

⁸⁹ La généalogie de Pierre d'Amboise et d'Anne de Bueil devrait sans doute être revue avec attention. En effet, il est couramment admis qu'une même Anne de Bueil a eu 17 enfants, le premier serait né lorsqu'elle avait 21 ans, et qu'elle était âgée de 52 ans lorsque Georges est lui-même né. De plus, le cardinal n'est pas son dernier enfant. Ceci semble assez improbable.

⁹⁰ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie, op. cit.*, p. 22. Notez que, sur cette généalogie, Anne de Bueil est déclarée décédée en 1458 et avoir mis au monde un fils en 1460. Ceci n'est pas raisonnable.

⁹¹ DUVAL F., *La traduction du Romuleon par Sébastien Mamerot: étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Age*, Genève, Droz, 2001, p. 226.

une gloire et un pouvoir exceptionnels. C'est également avec Louis, duc puis roi, qu'il a pu apprécier l'Italie *de visu* dès 1494 lors des premières campagnes du roi Charles VIII.

L'importance du pouvoir du cardinal s'est manifestée lors des spectaculaires cérémonies de ses funérailles qui se sont déroulées à Lyon et à Rouen du 25 mai au 20 juin 1510⁹². Malgré tout, comme le retranscrit le chanoine Léon Alfred Jouen, cet homme aux nombreux pouvoirs, dont il a été possesseur durant dix ans, reste peu connu, les références historiques sont rares⁹³. Cependant les chroniqueurs de Louis XII et nombre de politiques italiens de cette époque qualifient Georges d'Amboise de très influent et puissant⁹⁴. L'image du cardinal se compose d'une multitude de facettes. S'il a endossé les fonctions cléricales, il était également un seigneur de l'Église et un prince temporel⁹⁵. La lecture des documents qui témoignent de ses actes permet de dégager quelques aspects de sa personnalité qui vont être brièvement résumés.

I.1 - 1.1 Prélat

La première destinée de Georges I^{er} d'Amboise était donc une carrière ecclésiastique, celle-ci commença de bonne heure. À l'âge de 15 ans, Georges d'Amboise a été nommé protonotaire apostolique. Il recevait également les bénéfices de Saint-Paul de Narbonne (8 janvier 1475). Ce titre, uniquement honorifique, lui a permis d'avoir, dès l'âge de 15 ans, accès à des revenus personnels ou en gestion. À n'en pas douter son frère Louis, évêque d'Albi et conseiller de Louis XI, a dû jouer un rôle important dans cette nomination. Par ailleurs, Georges d'Amboise a fréquenté la cour du roi Charles VIII de bonne heure, en étant l'un de ses aumôniers. Il a sans doute été ordonné prêtre en 1484, à l'âge de 24 ans, ayant obtenu le doctorat en droit canon à l'âge de vingt ans. En 1492 il a été nommé archevêque de Narbonne. Puis le 21 août 1493, 43 chanoines présents au chapitre de Rouen l'élisent archevêque. La confirmation pontificale tardera à venir, Georges d'Amboise n'a obtenu sa provision que le 21 mai 1494⁹⁶.

Avec le sacre du duc d'Orléans, en avril 1498, sa carrière, dans laquelle le politique et le religieux sont intimement mêlés, va prendre une autre tournure. Il sera créé cardinal lors du consistoire tenu le 17 septembre 1498 par le pape Alexandre VI (Rodrigo Borgia), au moment du procès de divorce de Louis XII d'avec Jeanne de France. Il a succédé à Paolo Fregoso (Campofregoso) en tant que cardinal prêtre de San-Sisto⁹⁷. Le *galero* cardinalice lui a été

⁹² CHATENET M. et A. MARCHANDISSE, « Les funérailles de Georges d'Amboise (Lyon et Rouen, 25 mai - 20 juin 1510) », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen 2010, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 159-170.

⁹³ JOUEN. L.-A., *Georges Ier d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.: Discours de réception.*, Rouen, impr. Albert Lainé., 1914, p. 14.

⁹⁴ DUMONT J., « La redéfinition du premier ordre au début de la Renaissance: l'exemple du cardinal d'Amboise », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 88.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁶ TABBAGH V. (dir.), *Fasti ecclesiae gallicanae: répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, Turnhout, Brepols, , n° 2, 1998, vol.2, p. 139.

⁹⁷ *San Sisto (Cardinal Titular Church) [Catholic-Hierarchy]*, <http://www.catholic-hierarchy.org/diocese/d1s10.html>, consulté le 12 juin 2019.

remis par Giuliano della Rovere (futur pape Jules II)⁹⁸. Le 5 avril 1501 il est devenu légat du pape Alexandre VI pour une année. Il a été renouvelé légat à Lyon le 18 octobre 1502. Ses patentes mentionnent que sa mission était de réformer les communautés monastiques⁹⁹. Mais notre prélat ne désirait pas s'arrêter là, il a eu de fortes ambitions pour le trône de Saint Pierre. Par deux fois, il a cherché à se faire élire pape, mais sans succès. Élections éminemment politiques, les membres de ces conclaves ont choisi de ne pas renforcer l'influence française en Italie¹⁰⁰. Ce sont Francesco Todeschini Piccolomini (Pie III) en août 1503, puis Giuliano della Rovere (Jules II) en octobre de la même année, qui ont été choisis lors de ces conclaves, pour le second, grâce au désistement de Georges d'Amboise. Le 4 décembre 1503, Georges d'Amboise atteignit le sommet de sa carrière ecclésiastique. Le pape Jules II l'a nommé légat à vie d'Avignon et de France. Cette légation, le parlement de Paris ne l'enregistra, sous pression du roi, qu'à condition que le légat respecte les coutumes, prérogatives et libertés de l'Église gallicane. Il y eut alors une nouvelle confrontation avec la faculté qui n'acceptait pas la levée de la décime demandée par le pape. Les premiers démêlés du cardinal avec la faculté de Paris avaient eu lieu à l'occasion du divorce du roi, notamment en la personne de Jean Standonck qui blâma cette répudiation.

Georges d'Amboise a suivi les coutumes de l'époque et accorda en 1504 - 1505 des indulgences, en vertu de ses prérogatives de légat du pape en France depuis 1501. Notamment il a signé la bulle dite « bulle des pardons » à l'Église de Gisors¹⁰¹. Quant à la gestion locale, il n'a pas négligé le diocèse de Rouen qu'il a effectivement administré¹⁰². En effet au titre d'archevêque de Rouen il convoqua un concile en 1508 dont les rapports ont été malheureusement perdus¹⁰³. Durant la première année de sa prise de fonction il avait obtenu le Jubilé pour le diocèse de Rouen. Ses activités de réformateur sont présentées plus loin. Ainsi, nommé légat du pape en 1502, Georges d'Amboise exerça alors les plus hautes fonctions temporelles et spirituelles durant huit ans. Sa fidélité en amitié l'avait, quatre ans plus tôt, mené à accéder aux pouvoirs politiques.

I.1 - 1.2 Conseiller du roi aux multiples pouvoirs

Parallèlement à sa carrière ecclésiastique, à 27 ans, en 1487, Georges d'Amboise commença une carrière politique auprès du duc d'Orléans, futur Louis XII (1498 - 1515), dont il était depuis toujours un ami fidèle. L'amitié des deux hommes, le roi et le légat, se confirma, cependant ils respectaient les protocoles officiels. Des récits de réceptions

⁹⁸ Futur Jules II, à l'époque archevêque d'Avignon et légat du pape à Amboise.

⁹⁹ BERTHIER G.F., *Histoire de l'Église gallicane. Tom. 13-18*, coll. « [of the work begun by J. Longueval] », 1749, p. 324.

¹⁰⁰ DUMONT J., « Georges Ier d'Amboise. L'image politique d'un mécène », *op. cit.*, p. 38.

¹⁰¹ HAMON É., *Un chantier flamboyant et son rayonnement: Gisors et les églises du Vexin français*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 52.

¹⁰² TABBAGH V. (dir.), *Fasti ecclesiae gallicanae*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰³ RICHARD C.-L. et J.J. GIRAUD, *Bibliothèque sacrée, ou Dictionnaire universel, historique, dogmatique, canonique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques; contenant l'histoire de la religion, de son établissement et de ses dogmes; celle de l'Église considérée dans sa discipline, ses rites, cérémonies et sacrements; la Théologie dogmatique et morale, la décision des cas de conscience et l'ancien Droit canon; les personnages saints et autres de l'ancienne et de la nouvelle loi; les papes, les Conciles, les sièges épiscopaux de toute la chrétienté, et l'ordre chronologique de leurs prélats; enfin l'histoire des ordres militaires et religieux, des schismes et des hérésies*, Paris, Méquignon, 1822, p. tome 29 p. 145.

réciproques ont été transmis. Par exemple, la réception du cardinal par le roi en 1502 à l'hôtel des Tournelles, et la réciproque en 1508 à Gaillon ont été relatées¹⁰⁴.

Cette amitié l'a mené à suivre le duc dans sa révolte contre les Beaujeu, ce qui lui valut deux ans de prison. Puis, lorsque le duc-pair d'Orléans était lieutenant-général et gouverneur de Normandie, du 28 juin 1491 au 7 avril 1498, le prélat en a été temporairement lieutenant général. Il a également remplacé le duc en tant que gouverneur le 14 septembre 1494, lorsque celui-ci partit pour l'Italie. Enfin, en 1495, il rejoignit le duc d'Orléans engagé dans la guerre d'Italie initiée par le cousin du duc, le roi Charles VIII. La grande amitié que Georges d'Amboise avait entretenue avec le duc d'Orléans lui offrit, lorsque celui-ci devint roi, un pouvoir temporel qu'il n'avait sans doute pas espéré. Le 9 juillet 1498, alors que le duc d'Orléans avait été sacré roi, Georges I^{er} d'Amboise, archevêque de Rouen, cardinal, se voit nommé gouverneur de Normandie, et dans la même année premier conseiller de Louis XII. Il fut donc principal conseiller du roi dès 1498¹⁰⁵.

La participation officielle aux conseils du roi confirme la confiance que ce dernier portait au cardinal. Tous les témoignages concordent, il était indiscutablement le conseiller principal de Louis XII de 1498 à 1510¹⁰⁶. Le cardinal peut avoir inspiré le nouveau roi qui, dans cette fonction, rechercha la conciliation. En effet, dès sa nomination, il a annoncé une baisse des taxes et la confirmation des titres des nobles du règne précédent¹⁰⁷. Cependant, au sein du Conseil, bien que principal conseiller, il était au service des volontés du roi. La preuve en est que sa succession n'a pas provoqué de crise, et Florimond Robertet prit complètement sa place, comme en témoignent les écrits des ambassadeurs italiens¹⁰⁸. Il restait donc fidèle et se comportait en loyal serviteur¹⁰⁹. Malheureusement il n'existe que peu de procès-verbaux des réunions du Conseil sous le règne de Louis XII. Les informations sont donc parcellaires. Sur les 102 conseils tracés entre 1498 et 1510 Georges d'Amboise a participé à 44 d'entre eux¹¹⁰. Ces conseils sont de diverses importances, mais ceux auxquels le cardinal a participé témoignent de la confiance que lui faisait le Roi. En l'absence du roi, il signait en premier. Seul il signa avec le roi les lettres-patentes réglant le douaire d'Anne de Bretagne le 20 septembre 1498, et, en mai 1499, les lettres par lesquelles le roi adopta César Borgia. Par ailleurs, il signait immédiatement après le roi lorsque celui-ci était présent. Par exemple les lettres confirmant le mariage entre le duc de Valois et Claude de France.

En tant que diplomate, après avoir négocié la déclaration de nullité du mariage de Louis XII d'avec Jeanne de France, Georges d'Amboise s'est enquis de trouver des alliances pour relancer la campagne d'Italie. Conscient de l'importance des alliances matrimoniales

¹⁰⁴ HAMON É., *Une capitale flamboyante: la création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, Picard, 2011, p. 48.

¹⁰⁵ MICHON C., « Georges d'Amboise, incarnation du prélat d'Etat », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Caen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 11-26.

¹⁰⁶ MICHON C., « Georges d'Amboise, principal conseiller de Louis XII. », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 21.

¹⁰⁷ LEGENDRE L., *Vie du Cardinal d'Amboise, premier ministre de Louis XII. Avec un parallèle des cardinaux célèbres qui ont gouverné des Etats*, Rouen, Robert Machuel, 1724, vol. 2/, p. 64-67.

¹⁰⁸ MICHON C., « Georges d'Amboise, principal conseiller de Louis XII. », *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁹ DUMONT J., « La redéfinition du premier ordre au début de la Renaissance: l'exemple du cardinal d'Amboise », *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁰ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, Lille, : Atelier reproduction des thèses, Université de Lille III : diffusion H. Champion, 1980, p. 398-427.

dans le jeu politique, il consacra un temps non négligeable à ces négociations. Il fut envoyé en octobre 1501 auprès de Maximilien pour négocier le mariage de Claude de France selon la volonté d'Anne de Bretagne. Affaire que Louis XII avait montée, alors que, malade, il cherchait à être investi dans le Milanais. Mais le roi prit plus tard conscience des dramatiques conséquences que ce mariage aurait pour le territoire du royaume. Il renia donc son engagement, en 1506, pour accorder à François d'Angoulême, duc de Valois, la main de sa fille. La Bretagne resterait ainsi dans le royaume de France. Le traité de Cambrai, négocié en 1508 par le cardinal, réconcilia l'empereur Maximilien avec les Français. D'après Isabelle Gillet, la diplomatie internationale, centrée sur les affaires italiennes, lui fut également confiée¹¹¹. Ces affaires italiennes avaient été au départ du ressort du Conseil du roi, celui-ci s'était réuni lorsque Charles VIII était revenu de Naples. Lorsqu'il prit la succession de son cousin, Louis XII avait ajouté, aux objectifs votés lors de ce conseil, la campagne contre Milan. Le discours du cardinal aux Milanais, après leur reconquête en 1501, est l'action de Georges d'Amboise qui a le plus marqué les esprits au cours de cette campagne. En tant que vice-roi du Milanais il remplaça le roi dans l'entrée dans la ville. Il avait alors exprimé la clémence du roi à leur égard, ce qui avait été largement apprécié¹¹². Le pouvoir de Georges d'Amboise lui fut reconnu par les ambassadeurs italiens, mais il n'en abusait pas, restant discret sur ses connaissances des bons vouloirs du roi¹¹³.

Dans le domaine des réformes juridiques, ce fut essentiellement la relance de la rédaction des coutumes qui fut une de ses prérogatives¹¹⁴. Cette volonté de rédaction des différentes coutumes du royaume est liée à l'exercice de la justice. Dans ce même domaine juridique, il créa avec le roi l'autonomie du parlement de Normandie, dans lequel leur politique d'équilibre entre clercs, hommes d'épée et juristes fut initiée. Il a également déployé ses capacités d'organisateur en Italie. En 1501, il a pris sur lui de réorganiser l'administration milanaise sur les plans juridique, fiscal et militaire, suite à l'échec de la première intervention en 1500¹¹⁵.

Le cardinal était conseiller d'un roi qui exigeait sa présence à ses côtés. Lorsqu'il n'envoyait pas le prélat en mission, le roi le laissait très peu aller à ses affaires, dans son diocèse ou ailleurs, pour répondre à ses devoirs de légat. Malgré tout, à partir de 1498, bien que souffrant, le prélat mena une vie très active, scandée par de nombreux déplacements, au point d'avoir à se reposer quelques jours durant le séjour qu'il fit à Milan en 1501 pour la reprise en main de cette ville¹¹⁶. Sa santé s'est cependant vite dégradée et il est décédé début 1510, avant une nouvelle campagne d'Italie.

¹¹¹ GILLET I., « Eglise, humanisme et droit. L'influence des élites lettrées sur la politique de Georges d'Amboise », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Histoire (Rennes), ISSN 1255-2364 », 2013, p. 113 – 127.

¹¹² POMMERAYE F.F., *Histoire des archevêques de Rouen*, 1667, p. 589.

¹¹³ JOUEN. L.-A., *Georges Ier d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴ GILLET I., « Georges Ier d'Amboise », *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁵ DUMONT J., « La redéfinition du premier ordre au début de la Renaissance: l'exemple du cardinal d'Amboise », *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁶ JOUEN. L.-A., *Georges Ier d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.*, *op. cit.*, p. 23.

I.1 - 2 Réformateur

À son poste de légat, Amboise n'a pas manqué de prendre une part active dans la réforme de l'Église, notamment des ordres religieux. En tant que légat du pape il lui avait été donné, de manière inédite, tout pouvoir de réforme en France¹¹⁷. Il s'est alors appliqué à soutenir les réformateurs qui voulaient ramener la vie religieuse à sa pureté primitive¹¹⁸.

I.1 - 2.1 Réforme de l'Église

C'est en effet dans un contexte de désir de réforme, de la part de membres du clergé et de laïcs, que le cardinal a œuvré. Cette Réforme désigne un retour à la forme originelle de l'Église et de la religion nous précise Thierry Wanegffelen¹¹⁹. D'après Jean Delumeau, si celle-ci n'a pas paru suffisante aux hommes de son temps et que nombre d'entre eux se sont reconnus dans la démarche de Luther, c'est que le peuple se sentait délaissé par les prêtres¹²⁰. Cet auteur précise que les fidèles avaient besoin d'une théologie solide et vivante¹²¹. Monseigneur Janssen, quant à lui, relevait combien l'humanisme et un individualisme grandissant avaient fait grand tort à l'autorité hiérarchique¹²². Alain Tallon appelle à prendre quelques précautions à la relecture des plaintes de l'époque. Il affirme, en effet, que les discours sont révélateurs des conceptions religieuses de leur auteur¹²³. En voici un bref rappel historique.

La soif de réformes qui s'était développée au cours du xv^e siècle avait pour origine l'évolution des comportements à la fois du pape et des clergés séculier et régulier. En 1449, en conclusion du concile de Bâle, Nicolas II avait obtenu de recouvrer ses pouvoirs spirituels, à condition qu'il diminue ses prérogatives sur les ressources fiscales qu'il percevait des clergés nationaux. Ayant ainsi perdu les deux-tiers de ses ressources, la papauté n'eut de cesse que de retrouver les moyens de ses ambitions. Les papes se tournèrent alors sur leurs États et en redressèrent la gouvernance et le développement économique. Ils durent y affermir leur autorité temporelle et mirent donc en pratique le népotisme et l'administration papale. Ainsi les fonctions cardinalices furent confiées à des neveux ou parents sans aucune considération spirituelle. Les États pontificaux, devenus la principale source de revenus, se durent d'être défendus ; le pape devint alors homme de guerre plutôt qu'homme d'Église. Les campagnes militaires furent dispendieuses et, à ces dépenses, s'ajoutèrent les prétentions artistiques qui

¹¹⁷ LE GALL J.-M., « Le légat Georges d'Amboise et la réforme des réguliers: une appréciation difficile. », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Caen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 31.

¹¹⁸ NÉDONCELLE (dir.), *Courants religieux et humanisme à la fin du XVe et au début du XVIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« actes colloque de Strasbourg 9-11 mai 1957 », 1959 ; FEBVRE L., *Au coeur religieux du XVIe siècle*, Paris, : SEVPEN, 1957.

¹¹⁹ WANEGFFELEN T., *Ni Rome, ni Genève: des fidèles entre deux chaires en France au XVIe siècle*, Paris, H. Champion, 1997, p. XVIII.

¹²⁰ DELUMEAU J., *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 58.

¹²¹ *Ibid.*, p. 278.

¹²² *Ibid.*, p. 275.

¹²³ TALLON A., « Naissance du catholicisme moderne », *La Renaissance des années 1470 aux années 1560*, Sedes, coll.« Regards sur l'histoire », 2002, p. 86.

furent un gouffre financier, non comblé par les ressources temporelles. La commende, la daterie et les indulgences devinrent des postes importants, et constitueront en 1525 la moitié des revenus du Saint-Siège. Ces comportements, associés aux fastes de la cour papale, et situés à l'opposé de l'enseignement du Christ, furent largement critiqués. Le clergé lui-même fut l'objet de critiques pour ses comportements si éloignés du discours évangélique. Le petit clergé, souvent ignorant, arrivait à avoir des mœurs dépravées. Par ailleurs, l'absentéisme pour les tenants de bénéfices et leur recherche de paroisses plus riches, entraînèrent un changement continu des curés. Quant aux élites, par leur course au cumul de bénéfices, elles ne furent pas plus exemplaires. Tous ces abus furent dénoncés par les laïcs et par l'Église elle-même qui tendit à se réformer. Les moniales et les moines eurent eux-mêmes des pratiques souvent bien éloignées de l'ascèse prônée par leurs saints fondateurs. Néanmoins, il ne faut pas négliger la présence et l'action de moines ou d'ermites désireux de vivre l'Évangile au plus près, à l'exemple de saint François de Paule. Cet ermite avait été appelé par Louis XI qui avait fait confiance en ses pouvoirs de guérisseur. Au décès de ce roi, le saint est resté en France et l'attitude exemplaire de sa communauté força l'admiration des rois successifs, Charles VIII et Louis XII¹²⁴. Sa règle, ordonnant le retour aux règles fondamentales de saint Augustin, de saint Benoît, de saint François d'Assise et de Pierre de Pise, fit de lui l'un des premiers réformateurs de l'époque¹²⁵. Nombreux sont les moines d'autres communautés qui sont venus grossir la sienne. Ainsi se côtoyaient dans la société un esprit fortement anticlérical et une fascination pour la vie monastique des plus austères¹²⁶.

En conséquence, un courant réformateur a vu le jour. Le pape Pie II (1458 - 1464) a initié cette démarche en menant des actions réformatrices auprès des ordres dont les maisons étaient en Italie et en Allemagne¹²⁷. En France, dès son intronisation, le roi Charles VIII affirma l'importance de la réforme, mais la royauté ne commença pas la démarche avant 1493¹²⁸. Provenant d'un milieu loin de la dévotion, et commençant son règne par une demande de divorce, Louis XII ne sembla pas disposé à marcher dans les pas de son cousin. Georges d'Amboise lui-même, de par le comportement de sa fratrie, ne donnait pas grand espoir aux réformateurs¹²⁹. Malgré tout, le nouveau roi s'est trouvé être un souverain qui, selon le réformateur Claude de Seyssel, « a donné toute aide et faveur au cardinal d'Amboise pour réformer tous les religieux tant hommes que femmes »¹³⁰. Tous ces corps d'Église ont alors été appelés à se réformer, ce qui n'était pas toujours très suivi. À leur corps défendant il faut souligner que la commende, conjuguée au gallicanisme, donna au roi le pouvoir de nommer leur abbé auquel les moines devaient complète obéissance. Ils devaient alors obéir à un homme souvent indifférent à la règle et pas ou peu présent qui venait leur imposer une réforme. Cette gestion n'avait pas beaucoup de sens.

La réforme du clergé séculier fut extrêmement difficile vu son nombre et sa dispersion, et d'autant plus qu'il n'était pas tenu de posséder un niveau d'instruction minimal.

¹²⁴ FIOT R., « Saint François de Paule et la réforme des réguliers », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1979, vol. 65, n° 174, p. 56.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹²⁶ TALLON A., « Naissance du catholicisme moderne », *op. cit.*, p. 89.

¹²⁷ VIGUERIE J. de, « La réforme de Fontevraud, de la fin du XVe siècle à la fin des guerres de Religion », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1979, vol. 65, n° 174, p. 110.

¹²⁸ LE GALL J.-M. et N. LEMAÎTRE, *Les moines au temps des réformes: France (1480-1560)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 73.

¹²⁹ RENAUDET A., *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, Paris, : Libr. Champion, 1916, p. 291.

¹³⁰ LE GALL J.-M. et N. LEMAÎTRE, *Les moines au temps des réformes*, *op. cit.*, p. 75.

Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du xv^e siècle qu'un clerc a dû posséder au minimum une licence pour prétendre à une fonction d'évêque. Ce niveau ne garantissait même pas la qualité spirituelle puisqu'il s'agissait d'un diplôme en droit canon. C'est donc dans la mouvance de cette réforme que Georges d'Amboise s'est inscrit, n'ayant, cependant, autorité qu'envers les ordres religieux.

I.1 - 2.2 Réformateur des réguliers

De manière moins excessive que Savonarole, le cardinal d'Amboise, selon sa mission, a fait partie de ces prélats qui ont tenté de faire évoluer les comportements, afin que les femmes et hommes d'Église puissent redevenir des témoins de Jésus-Christ. Au début de sa légation il n'était pas encore efficacement soutenu par le pape, puisque ce n'est que sous le pontificat de Jules II que la réforme fut présentée comme un des premiers objectifs de l'Église. Par contre, dans sa famille, le cardinal fut entouré de nombreux réformateurs et ceci dès la génération de son père¹³¹. Par exemple il avait été devancé par son frère Louis qui avait tenté lui aussi des réformes dans des ordres d'Albi¹³².

Alors que le rôle de l'imprimerie allait commencer à soutenir les efforts de réforme par la publication de l'œuvre très pédagogique et instructive de Jean Gerson, c'est par des visites pastorales que le cardinal n'a pas ménagé sa peine pour motiver les ordres religieux à remettre en place la stricte observance de leurs règles. Le cardinal a été soutenu par des abbés eux-mêmes réformés, ainsi que par de nombreux évêques qu'il envoyait par devant lui pour énoncer aux chapitres les réformes demandées¹³³. Il a de même insisté auprès du roi Louis XII pour que celui-ci retienne François de Paule¹³⁴. Ce dernier voulait rentrer dans sa Calabre natale, alors qu'il avait convaincu le prince-évêque de Grenoble, Laurent Alleman, qui était devenu, depuis lors, l'un des plus actifs réformateurs de son temps (entre 1483 et 1515)¹³⁵. Or par son rayonnement ce saint eut une grande influence. Il n'était pas un théoricien de la réforme, mais il en était un modèle vivant, c'est ce qui marquait aussi bien le peuple que les gouvernants¹³⁶. Le cardinal avait lui-même une grande vénération pour ce saint. Dans le fameux tableau de *Saint Gilles protégeant la biche*, sur lequel il est figuré, saint Gilles est représenté sous les traits de saint François de Paule¹³⁷. Le cardinal, accompagnant Louis XII plein de remors, s'affiche ainsi en prière, vénérant le saint qui devait décéder cinq ans plus tard.

¹³¹ *Ibid.*, p. 93.

¹³² LE GALL J.-M., « Le légat Georges d'Amboise et la réforme des réguliers: une appréciation difficile. », *op. cit.*, p. 29.

¹³³ RENAUDET A., *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, *op. cit.*, p. 327.

¹³⁴ FIOT R., « Saint François de Paule et la réforme des réguliers », *op. cit.*, p. 66.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁶ SAUZET R., « Les Minimes et les réformes en France, de François de Paule aux premières guerres de religion », *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Perspectives historiques », 2010, p. 63.

¹³⁷ GIRAULT P.-G., « Les premières images de saint François de Paule en France », *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2010, p. 190. Peinture sur bois conservée à la National Gallery de Londres.

En 1502 le cardinal a réformé les couvents des Franciscains et des Bénédictins de Rouen en y imposant de nouveaux frères et de nouvelles règles. Durant la même année, le légat a demandé aux Jacobins et aux Cordeliers de Paris de se réformer, ce qui ne se passa pas sans échauffourées. Au point que le roi ordonna la dispersion des Jacobins dans les autres maisons de leur ordre. Les Cordeliers réagirent de la même manière. Cependant, au bénéfice de la reconnaissance de l'érudition de certains de leurs membres, il leur fut accordé de procéder aux réformes avec d'autres membres de leur ordre. L'argument de ces moines était que la vie monastique selon la règle de saint Benoît ou de saint François n'était pas compatible avec leur vocation de théologiens étudiants ou enseignants. La réforme des Bénédictins ne fut pas plus facile et elle dut être poursuivie par Guillaume Briçonnet¹³⁸. Par contre le cardinal légat eut plus de résultats avec le monastère de Fontevraux qui était dirigé par l'abbesse réformatrice Renée de Bourbon¹³⁹.

Georges d'Amboise consacra bien du temps et prit à cœur ces réformes comme en témoignent les archives¹⁴⁰. Dans cette dynamique le cardinal n'a pas été aidé par Jean Standonck, comme l'a soutenu Bottineau-Fusch¹⁴¹. Certes le religieux admira saint François de Paule en faisant partie des tertiaires de son ordre, et en s'inspirant de sa règle pour celle des enseignants de ses collèges. Cependant, même s'il a prêché l'ascétisme, il n'a pas été missionné pour réformer les couvents existants qui trouvaient les règles des Minimes trop différentes des leurs. Par ailleurs, il fut envoyé en exil suite au blâme qu'il avait prononcé contre le roi lors de sa demande de divorce. À son retour, en 1500, il créa des collèges indépendants, pour accueillir les enfants pauvres, son objectif étant la réforme de l'enseignement et non pas des monastères. Érasme lui-même, qui avait séjourné dans une de ses institutions, en déplora la dureté et même la cruauté¹⁴².

Toutefois, bien qu'ayant mis beaucoup d'énergie, et des moyens de pression forts, faisant appel aux autorités royale et locales, le cardinal n'a pas eu de très grands résultats. Ce manque de résultats est à relier à la complexité des dossiers si l'on se réfère à la réforme de Saint-Germain-des-Prés. En effet, ainsi que Jean-Marie Le Gall le révéla, cette dernière tourna davantage en une lutte entre les moines attachés à l'élection de leur abbé, (sans pour autant être opposés à une réforme), et ceux qui étaient plus soumis¹⁴³. Le prélat s'est également trouvé confronté aux intérêts des familles influentes du royaume. Les enjeux étaient lourds pour les commendataires. De surcroît le légat, avant sa légation, n'avait pas éprouvé d'intérêt sur le fonctionnement des ordres religieux. Il n'a pas eu suffisamment de temps pour démêler les querelles intestines des différentes obédiences et s'est trouvé démuni devant les rivalités.

¹³⁸ Ce Guillaume Briçonnet est l'évêque de Meaux (1478 – 1534), fils de Guillaume Briçonnet cardinal (1445 – 1514). VEISSIÈRE M., « Guillaume Briçonnet, abbé rénovateur de Saint-Germain-des-Prés (1507-1534) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1974, vol. 60, n° 164, p. 69.

¹³⁹ VIGUERIE J. de, « La réforme de Fontevraud, de la fin du XV^e siècle à la fin des guerres de Religion », *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁰ JOUEN L.-A. et F. FUZET, *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, Paris, A. Picard, 1908, p. 389.

¹⁴¹ BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges Ier d'Amboise (1460-1510)*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴² RENAUDET A., *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁴³ LE GALL J.-M., « Les moines au temps de Lefèvre d'Étaples et Guillaume Briçonnet à Saint-Germain-des-Prés », *Jacques Lefèvre d'Étaples (1450? - 1536)*, Etaples, H. Champion, 1992, p. 139.

Georges d'Amboise n'a pas été très loin dans la réforme de l'Église, mais, à la différence de ses frères Pierre, Jean et Jacques, il a été lui-même exemplaire, il n'a pas cumulé les bénéfices et n'a rien revendiqué dans les ordres réguliers. C'est sans doute à regret qu'il n'a pas vraiment réussi dans ces réformes, puisque dans son testament il lègue aux couvents réformés. Il faudra attendre le cinquième concile de Latran, qui s'est tenu en 1512, pour que le pape commence à s'impliquer dans les réformes en commandant un début de réforme de la curie et en interdisant la commende et le cumul de bénéfices¹⁴⁴.

I.1 - 3 Bâtitseur

Le goût de Georges d'Amboise pour la construction et la rénovation, est peut être né lorsqu'il a été confronté, à l'âge de cinq ans, à l'effondrement de son nid familial, heureusement relevé par les siens. En effet, en 1465, Louis XI avait fait détruire le château de Chaumont pour punir le ralliement des Amboise à la ligue du *Bien Public*. Cependant, le roi leur a pardonné quatre ans plus tard et a même fourni une partie des fonds nécessaires à la reconstruction de Chaumont. C'est Charles I^{er} d'Amboise qui l'entreprit de 1469 à 1481. Aux premiers corps de logis il fit ajouter l'aile nord. À cette même époque plusieurs de ses frères prélats (six d'entre eux possédaient de hautes fonctions dans le clergé ou les ordres) ont engagé des rénovations dans leurs évêchés ou monastères respectifs. Le jeune homme était donc entouré de bâtisseurs.

À la mort, le 22 février 1481, de Charles I^{er}, son fils, Charles II d'Amboise n'a que huit ans. Mais c'est à lui qu'incombe de poursuivre des travaux de restauration du château de Chaumont, ainsi que de celui de Meillant hérités de son père, qu'il ne reprendra qu'en 1498. Aux environs de 1500 ses fonctions de lieutenant du roi en Italie et de gouverneur du Milanais (dont il a tiré les revenus nécessaires à la restauration de ses biens) le retiennent loin de ces châteaux. C'est ainsi qu'il en fit surveiller les travaux par son oncle, Georges d'Amboise¹⁴⁵. De 1498 à 1510, le cardinal Georges d'Amboise a donc assisté son neveu. Le style de Chaumont est déjà marqué par la Renaissance, bien que ses propriétaires lui aient fait conserver la première allure générale fortifiée. Par contre le château de Meillant, restauré par ces mêmes propriétaires, le fut dans le style gothique.

Le cardinal a donc rendu service à sa famille, mais il a également œuvré pour le bien public. Dès 1495, et ce jusqu'en 1507, le prélat a embelli l'archevêché de Rouen et participé aux travaux d'achèvement de la cathédrale. Cependant, il n'avait pas pleine autorité pour la cathédrale. Le pouvoir était entre les mains du chapitre comme l'indiqua Yves Bottineau-Fuchs et le montre également l'affaire de la nomination du successeur d'Étienne de Conches racontée par le chanoine Bonnenfant¹⁴⁶. Ce déficit d'emprise peut être attribué à son manque de présence, ses multiples fonctions le retenant auprès du roi, des diplomates ou des

¹⁴⁴ LE GALL J.-M., « Le légat Georges d'Amboise et la réforme des réguliers: une appréciation difficile. », *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁵ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 3e trimestre 1976, p. 501.

¹⁴⁶ BOTTINEAU-FUCHS Y., « Maître-d'œuvre, maître-d'ouvrage: les Le Roux et le chapitre cathédral de Rouen », X. BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1986, p. 187 ; BONNENFANT G., *Histoire générale du diocèse d'Évreux*, Paris, Picard, 1933, p. 146.

ecclésiastiques¹⁴⁷. Cependant, il fit un legs considérable à la cathédrale qui permit à son neveu, Georges II, de continuer les restaurations ou constructions entreprises. Le cardinal s'est également intéressé au réseau hydraulique de la ville de Rouen en le révisant et en faisant placer plusieurs fontaines, décor qu'il introduisit de même très largement à Gaillon¹⁴⁸. Le réseau rouennais est observable sur le manuscrit offert par Jacques Le Lieur à la ville de Rouen en 1525¹⁴⁹.

Le cardinal s'est intéressé également à son confort personnel. Les nombreuses charges qu'il a obtenues tout au long de sa vie, ainsi que son rôle politique dans la campagne d'Italie, lui ont permis de s'enrichir considérablement et de satisfaire ses appétences et dons de bâtisseur. Il a transformé en maison de plaisance le manoir, disparu aujourd'hui, de Déville-lès-Rouen. Pour satisfaire la demande du roi qui le voulait continuellement auprès de lui, il s'est également fait construire un hôtel particulier à Blois, pour loger près du château résidence du roi. Puis, en 1504, il a acheté la seigneurie de Vigny (à 80 km de Rouen dans le val d'Oise) et entrepris la construction d'un château sur l'emplacement de l'ancien manoir seigneurial. L'apparence de la façade d'entrée, avec ses deux grandes tours rondes à mâchicoulis, présente les mêmes caractères que Chaumont ou Dissay, lequel avait été construit par son frère Pierre, évêque de Poitiers. Geneviève Souchal a souligné ce trait surprenant puisqu'à la même époque le prélat a introduit des éléments italianisant à Gaillon. À titre d'explication elle a proposé que, pour plusieurs constructions, les membres de la famille d'Amboise se soient échangé plans et artisans¹⁵⁰. En remerciement de la manière dont il avait mené la campagne d'Italie, le roi lui en a laissé les revenus qui lui ont permis de financer la construction du château de Gaillon. En effet, le chantier a été commencé dès 1495, mais c'est en trois chantiers successifs, de 1502 à 1509, que les importants travaux sur le château ont été exécutés comme détaillé plus loin. Le cardinal a déployé dans le chantier de la construction du château tous ses talents de bâtisseur, confiant dans la compétence de ses équipes et désireux d'innovations. Ses goûts artistiques oscillent entre le flamboyant et le quattrocento. C'est dans un style qui confirme ce goût, qui associe deux vocabulaires artistiques différents, qu'il a procédé à l'ornementation du monument. Les stalles étudiées ici, qui ont été construites pour la chapelle haute de ce château, en sont également un exemple. Enfin il a donné dans son testament des indications pour la réalisation de son monument funéraire. Il a demandé à être devant Notre-Dame dans la grande chapelle où sont enterrés les archevêques, et a donné deux mille écus au soleil pour que soit réalisée une tombe en marbre¹⁵¹.

On voit ici que Georges d'Amboise a, dès son plus jeune âge, restauré et construit, de même qu'il a largement contribué aux œuvres de la famille. La lignée a joué un rôle très important pour les frères d'Amboise, ils en étaient reconnaissants mutuellement. Ainsi Charles d'Amboise a honoré son oncle, qui avait suivi les travaux de Meillant, en y faisant sculpter ses armes, et le légat a fait de même, à Gaillon, à l'égard de son neveu. Les frères s'estimaient au point qu'ils n'ont pas seulement apposé leur emblème propre sur les œuvres

¹⁴⁷ DELSALLE L.-R., « Georges Ier d'Amboise et son diocèse », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 41-60.

¹⁴⁸ JOUEN L.-A. et F. FUZET, *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, *op. cit.*, p. XXXIII.

¹⁴⁹ LE LIEUR J., *Livre des fontaines de Rouen*, Rouen, 1525.

¹⁵⁰ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 482.

¹⁵¹ DEVILLE A., *Tombeaux de la cathédrale de Rouen.*, Paris, Lévy, 1881.

qu'ils ont fait réaliser, mais également les armoiries familiales, palé d'or et de gueules. Pour les clercs, leur identité se manifestait en ce que ces dernières étaient surmontées des emblèmes de la fonction du commanditaire. À l'exemple du chapeau de cardinal accompagné d'une cordelière à houpe et de la croix de procession que l'on voit en signature du cardinal sur les stalles.

I.1 - 4 Bibliophile

Alors qu'il faisait construire le château de Gaillon, le cardinal a voulu se présenter érudit à l'image des grands mécènes du quattrocento. Il a en effet monté l'une des plus grandes bibliothèques privées de son époque. Le cardinal était un diplomate accompli, la formule sibylline qu'il a employée pour son épitaphe le souligne. Cependant il était conscient de ne pas s'exprimer en un langage élégant puisque, dans une lettre qu'il avait adressée à Louis XII, comme a pu le relever le cardinal Jouen, il écrivit au roi qu'il prendrait secrétaire si cela lui agréait¹⁵². Il était en effet d'usage que les nobles prennent pour secrétaires des érudits reconnus. Mais ceci ne prouve pas qu'il n'aimait pas la lecture et qu'il était indifférent à la culture. Le cardinal a en effet monté une très grande bibliothèque à Gaillon alors que l'imprimerie était en plein essor.

I.1 - 4.1 Début du livre imprimé

La révolution de l'imprimerie s'était produite durant l'enfance du cardinal et avait trouvé un très large écho en Italie. Les œuvres de l'Antiquité furent traduites en langues vernaculaires. Ainsi, le latin, qui était jusque-là la langue des lettrés et des diplomates, commença à perdre du terrain. Alors que la culture s'introduisait de la sorte dans des milieux nouveaux, les élites italiennes faisaient le choix d'un bon livre, plutôt que d'une édition remarquable. Jacopo Zeno, canoniste, cardinal-évêque de Padoue (1460 - 1481), possédait, en 1481 à son décès, 149 volumes imprimés sur les 361 que comportait sa bibliothèque¹⁵³. Pour ce lettré, l'important était d'avoir des textes de référence. Les imprimeurs italiens de l'époque, s'ils ne l'étaient eux-mêmes, s'adjoignaient des lettrés pour produire les textes les plus corrects possibles. À l'exemple d'Aldo Manuzio (Alde Manuce) qui, humaniste passionné des textes anciens, et à la recherche de la meilleure grammaire, publia tous les grands auteurs. Cet éditeur imprimeur, mettait un point d'honneur à ne pas commettre d'erreur et à retrouver les manuscrits originaux, ou tout au moins non glosés, des grands auteurs de l'Antiquité¹⁵⁴. Les lettrés eux-mêmes intervenaient auprès des imprimeurs pour qu'ils publient des textes conformes aux enseignements qu'ils dispensaient ou auxquels ils s'intéressaient. Par exemple

¹⁵² JOUEN. L.-A., *Georges Ier d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.*, op. cit., p. 24. « Sire, j'é peur que ne sachiés lire ma mauvēse lettre, laquelle a grand pène sè-je lyre moi-mesme et si vous aymez mieulx la maing d'un meilleur escrivain, le me ferez scavoir ».

¹⁵³ LOWRY M., *Le monde d'Alde Manuce: imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, traduit par Sheila MOONEY et traduit par François DUPUIGRENET DESROUSSILLES, Paris, Promodis : Éd. du Cercle de la librairie, 1989, p. 32.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

Érasme sollicite lui-même Aldo Manuzio pour qu'il publie ses traductions d'Euripide¹⁵⁵. À la fin du xv^e siècle Venise avait ainsi accueilli quelques cent cinquante imprimeries, presque deux fois plus qu'à Paris, sa principale concurrente dans le domaine. Malgré les mécènes et l'évolution de la demande, leur fortune était très variable tant était grande la compétition. L'humaniste Josse Bade, imprimeur parisien d'origine gantoise, qui a publié en association avec des libraires de Paris, Anvers, Londres, Gand et Cologne en a lui-même souffert. Aldo Manuzio, qui a inventé le caractère italique et le format *in octavio*, a également été contrefait par un de ses parents à Lyon.

En France malgré tout, bien que dans une moindre mesure, quelques mécènes ont financé l'imprimerie. Par exemple, au printemps 1507, François Tissard fournit des fonds à Giles de Gourmont, pour que celui-ci publie les premiers textes grecs parmi ceux qui le seront en France¹⁵⁶. Jean de Rohan, seigneur de Bréhan-Loudéac, bien que ne faisant pas partie des plus fortunés, a ainsi installé deux imprimeurs, en 1484, près de son château dans la commune de Saint Etienne du Gué de l'Isle¹⁵⁷. Les ecclésiastiques ou les moines eux-mêmes, qui n'étaient pas en reste, firent appel aux imprimeurs pour la diffusion des ouvrages de piété. Mais il n'en a pas été de même pour le cardinal d'Amboise.

I.1 - 4.2 Bibliothèque de Georges d'Amboise

La bibliothèque de Georges d'Amboise a fait l'objet d'une très unique exposition présentant un vaste échantillon de ses ouvrages conservés à la BNF¹⁵⁸. À l'instar de la majeure partie des élites françaises, le cardinal resta fidèle à la tradition de bibliothèques de beaux manuscrits enluminés. En 1501, pour sa propre bibliothèque de Gaillon, il a racheté cent trente huit manuscrits qui constituaient une partie de la bibliothèque de Frédéric d'Aragon, petit fils d'Alphonse V, maison de Trastamare¹⁵⁹. Le prélat les acheta pour avoir une bibliothèque digne du splendide château qu'il faisait construire¹⁶⁰. Les premiers manuscrits ont été livrés au cardinal quelques mois avant la mort du roi, le 9 novembre 1504¹⁶¹. Les ouvrages achetés ne sont qu'une partie de la remarquable bibliothèque qu'avait montée la famille d'Aragon de Naples, dont Alphonse V d'Aragon dit le Magnanime (1396 - 1456)¹⁶². Ce dernier, contemporain de Pétrarque et de Cosme de Médicis, était fasciné par la civilisation italienne. Lorenzo Valla et bien d'autres humanistes ont fait partie de cet

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 289.

¹⁵⁷ FEBVRE L., H.-J. MARTIN, et F. BARBIER, *L'apparition du livre*, Paris, le Grand livre du mois, 1999, p. 247.

¹⁵⁸ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie*, op. cit.

¹⁵⁹ TOSCANO G., « La librairie du château de Gaillon. Les manuscrits enluminés d'origine italienne acquis par le cardinal Georges d'Amboise », *Léonard de Vinci entre France et Italie*, « miroir profond et sombre », Presses universitaires de Caen., Caen, 1999, p. 277.

¹⁶⁰ TOSCANO G., « Le cardinal Georges d'Amboise (1460-1510), collectionneur et bibliophile », F. LEMERLE (dir.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve-d'Ascq, IRHIS, Institut de recherches historiques du Septentrion : CEGES, Centre de gestion de l'édition scientifique, 2009, p. 69.

¹⁶¹ LAFFITTE M.-P., « "la librairie de Monseigneur" : contenu et aménagements de la bibliothèque de Gaillon », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 145.

¹⁶² CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie*, op. cit., p. 160.

entourage d'érudits qu'il traitait fort bien. Ce roi a montré lui aussi que l'humanisme est non seulement une école d'érudition, mais également un instrument politique et un style de vie pour les grands seigneurs¹⁶³. À sa suite, les membres de sa famille ont recherché les *belles-lettres*. Le cardinal d'Amboise a voulu entrer dans cette lignée.

La bibliothèque du cardinal est connue par les inventaires qui en ont été faits de son vivant et ultérieurement. Il a été procédé à trois inventaires, dressés avant 1508 (1503 – 1504), en 1508 et en 1550¹⁶⁴. Cent vingt volumes, parmi les deux cent cinquante qui étaient rassemblés à Gaillon, sont parvenus jusqu'à nous¹⁶⁵. Ils permettent d'avoir une approche de ce qu'était cette bibliothèque de manuscrits. Elle était riche de nombreux ouvrages qui, pour la plupart d'entre eux, étaient à la fois en latin et en français. Les incunables n'ont malheureusement pas été inventoriés avant 1550. En revanche, Maxence Hermant suggère que des imprimés conservés à la BNF aient été certains items de ce dernier inventaire¹⁶⁶. De plus, quelques livres, provenant de bibliothèques autres que la BNF, ont été identifiés comme ayant été en sa possession.

Les ouvrages manuscrits non enluminés, que le cardinal possédait, sont des œuvres commentées des auteurs de l'Antiquité latine ou des Pères de l'Église et bien sûr de nombreux ouvrages liturgiques. Docteur en droit à vingt ans, il a suivi ces études pour accéder aux fonctions d'ecclésiastique comme le voulait la coutume, mais il semblait plus intéressé par l'histoire. C'est ainsi qu'Hérodote, Tite-Live, Valère-Maxime, Salluste... trouvent place dans sa bibliothèque. Malgré tout il a pu apprécier la poésie puisqu'il possédait un exemplaire d'Horace, du *Carmen paschale* de Sedulius, et du *de arte amanda* d'Ovide. Quant aux ouvrages français, qui ne provenaient pas de la bibliothèque d'Aragon, nous n'en avons malheureusement pas la liste. Leur existence est uniquement mentionnée par le cardinal dans son testament daté du 31 octobre 1509, lorsqu'il a précisé que ces livres seront portés à Chaumont¹⁶⁷. Il est cependant notable que deux livres imprimés ont pu être considérés comme provenant assurément de sa bibliothèque¹⁶⁸. Il est un ouvrage de Claude de Seyssel *Les Louenges du roy Louys XII^e de ce nom* qui a été imprimé par Antoine Vérard en 1508. Par ailleurs un *De Officiis* de Cicéron, ainsi que deux autres ouvrages, auraient pu lui appartenir.

La synthèse faite ne reflète donc qu'une partie des connaissances et centres d'intérêt du légat, ce qui ne manque pas d'être regrettable pour celui qui désire avancer dans la compréhension de l'esprit qui l'animait. Cette bibliothèque nous donne peu à voir quant à la spiritualité de Georges d'Amboise et nous n'avons pas trace de ses sermons. Par ailleurs, l'intérêt et le goût que le cardinal portait aux manuscrits enluminés se sont manifestés également par le fait qu'il a lui-même fait enluminer des manuscrits. Ces derniers étaient destinés à être offerts.

¹⁶³ RICO F., *Le rêve de l'humanisme: de Pétrarque à Érasme*, traduit par Jean TELLEZ et traduit par Alain Philippe SEGONDS, Paris, les Belles Lettres, 2002, p. 59.

¹⁶⁴ LAFFITTE M.-P., « La librairie de Georges d'Amboise à Gaillon », *Léonard de Vinci entre France et Italie « miroir profond et sombre »*, Caen, Université de Caen, 1999, p. 139.

¹⁶⁵ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 585.

¹⁶⁶ HERMANT M., « La bibliothèque française du cardinal d'Amboise », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourcuff Gradenigo, 2017, p. 210.

¹⁶⁷ LAFFITTE M.-P., « “la librairie de Monseigneur” : contenu et aménagements de la bibliothèque de Gaillon », *op. cit.*, p. 141.

¹⁶⁸ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie, op. cit.*, p. 225.

I.1 - 5 Commanditaire d'œuvres d'art

Non seulement le cardinal a fait réaliser pour Gaillon de très nombreuses œuvres d'art, mais il en a commandé pour honorer ses proches, notamment des manuscrits. À cet égard, il s'est toujours soucié d'avoir les meilleurs originaux. Une trace nous en est donnée, en ce qu'il a absout les chanoines de la Sainte-Chapelle de Bourges. Ceux-ci avaient, pour lui, laissé sortir un manuscrit précieux de leur bibliothèque, alors que cela leur était interdit¹⁶⁹. Les souverains pontifes avaient excommunié ceux qui en déplaceraient¹⁷⁰. Le manuscrit emprunté par le légat est un exemplaire des commentaires de saint Hilaire. Ce saint a rédigé de nombreux commentaires sur les Évangiles et les psaumes selon l'inspiration d'Origène, Père de l'Église remis en lumière en 1500¹⁷¹.

I.1 - 5.1 Manuscrits enluminés

François Avril, dans le cadre de l'exposition de 1993 *Les manuscrits à peinture en France 1440 1520*, a fait une synthèse de l'ensemble des manuscrits enluminés que le prélat commanda¹⁷². Trois d'entre eux, que le cardinal destinait au roi, figurent dans les comptes publiés par Deville, les autres ont fait l'objet d'une comptabilité qui ne nous est pas parvenue¹⁷³. Marie-Pierre Laffitte a montré qu'ils ont, malgré tout, dû être commandés par le légat à partir de 1508¹⁷⁴. Amboise a également commandé des manuscrits pour lui-même, dont un bréviaire sans doute très luxueux dont nous avons perdu la trace¹⁷⁵. Nous retrouvons le style de certains des manuscrits achetés par le prélat dans ceux qu'il a commandés ultérieurement aux enlumineurs rouennais ou parisiens¹⁷⁶. Excepté pour la calligraphie, car les copistes français ne pratiquaient pas la très belle cursive italienne qu'avait si bien su reproduire l'imprimeur Aldo Manucio à Venise. Les ouvrages aragonais avaient été manuscrits et enluminés pour la plupart entre 1450 et 1480.

De l'ensemble des manuscrits nous en retiendrons trois qui nous semblent exemplaires. D'une part les *Antiquitates judaicae* de Flavius Josèphe pour ses enluminures de style italien et d'autre part de Pétrarque *Les remèdes de l'une et l'autre fortune* et *Les triomphes* pour leur style septentrional. Ces trois manuscrits manifestent, à l'instar du château de Gaillon, combien Georges d'Amboise appréciait différents styles. Le premier manuscrit

¹⁶⁹ HERMANT M., « La bibliothèque française du cardinal d'Amboise », *op. cit.*, p. 208.

¹⁷⁰ TEMS H.D., *Le clergé de France, ou tableau historique et chronologique des archevêques, évêques, abbés, abbesses et chefs des chapitres principaux du royaume, depuis la fondation des églises jusqu'à nos jours*, par M. l'abbé Hugues Du Tems, Brunet, 1775, vol. tome 3, p. 50.

¹⁷¹ ELLIES DU PIN L., *Nouvelle Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques*, Broedelet, 1731, p. 81.

¹⁷² AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale : Flammarion, 1993, p. 411 – 418.

¹⁷³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 437.

¹⁷⁴ LAFFITTE M.-P., « "la librairie de Monseigneur" : contenu et aménagements de la bibliothèque de Gaillon », *op. cit.*, p. 147.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷⁶ DELAUNAY I., « Le manuscrit enluminé à Rouen au temps du cardinal Georges d'Amboise : l'œuvre de Robert Boyvin et de Jean Serpin », *Annales de Normandie*, 1995, vol. 45, n° 3, p. 214.

commandé, *Antiquitates judaicae*, a été réalisé au moins pour partie en 1503 semble-t-il¹⁷⁷. Ce manuscrit marque une rupture graphique avec celle des ateliers rouennais de l'époque, dont le manuscrit des Échevins est un exemple¹⁷⁸. Il a été enluminé par plusieurs artistes. Robert Boyvin, qui était rouennais, ainsi que le maître de la chronique scandaleuse, ont enluminé quelques planches. Mais la plus grande partie a été dévolue à Jean Pichore, qui illustrera pour le cardinal d'autres manuscrits dont une *Cité de Dieu* de saint Augustin¹⁷⁹. Les miniatures, que ce dernier a exécutées, présentent un grand raffinement dans les volutes des marges et les architectures à l'antique des décors¹⁸⁰. C'est le manuscrit le plus marqué par l'influence italienne à un moment où la tradition gothique était encore très présente en France. Il montre le goût du cardinal pour le style italien de l'époque et l'art avec lequel les artistes français le mettaient en œuvre. Le second manuscrit commandé, *Les remèdes de l'une et l'autre fortune*, de Pétrarque, réalisé à la même époque, a été illustré par plusieurs artistes¹⁸¹. Le cardinal l'a offert à Louis XII. Nous n'y retrouvons pas de décor italianisant. Les bordures s'inscrivent dans la tradition rouennaise, elles ont été réalisées par Jean Serpin. Par contre le style sophistiqué des miniatures marque une influence de l'école tourangelles alors que les coloris les rattachent aux œuvres de Jean Pichore. Les formes des visages des jeunes femmes représentées, leurs postures sont très représentatives de son style, de même que les trônes ouvragés de la Raison et la Fortune. Aux pieds de la Raison ou dans sa main gauche est toujours placée une icône sur laquelle sont figurées la Foi et l'Espérance qui doivent animer chaque être aussi bien dans le bonheur que dans le malheur. Le troisième manuscrit commandé, *Les triomphes de Pétrarque*, présente pour la première fois en France un magnifique cycle d'illustrations des triomphes. À ceux-ci ont été associées des victoires, ce qui est tout à fait original. Le manuscrit est scandé par les représentations du triomphe de l'Amour, de la victoire de la Raison contre Cupidon, de Chasteté et Raison, de la victoire de la Mort contre la Raison, de la Mort, de la victoire de la Renommée sur la Mort, de la Renommée, de la victoire du Temps contre la Renommée, du Temps et enfin de la victoire de la Trinité sur le Temps et du triomphe de la Trinité¹⁸². Le char de cette dernière, accompagnée par les Pères de l'Église, est tiré par les quatre évangélistes¹⁸³. L'enlumineur se démarque de Pichore quant aux postures et visages des figures, mais serait malgré tout de son atelier. Ces trois manuscrits ont été commandés par le cardinal pour en faire don à Louis XII, et c'est donc le roi qui est honoré par la présence de ses armes. Le commanditaire reste très discrètement dévoilé, puisque c'est par les comptes qui en font état que l'on sait que c'est le cardinal qui en est le commanditaire.

Ce chapitre ne peut être clos sans faire état des exemplaires des *Institutions Divines* que le cardinal possédait. En effet, il y en avait au moins deux dans sa bibliothèque. Il avait acquis le premier avec les ouvrages d'Aragon, le second avait été commandé par lui-même¹⁸⁴. Ce second manuscrit contient des extraits des *Institutions divines*, ainsi que de divers textes de Lactance, de même qu'une partie des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce n'est pas pour les enluminures qui sont de Jean Pichore et du maître de la Chronique scandaleuse, et qui sont

¹⁷⁷ Bibliothèque Mazarine ms. 1581.

¹⁷⁸ ARISTOTE, *Ethiques, politique et économiques*, traduit par Nicole ORESME, Rouen, 1453, vol.Ms I2.

¹⁷⁹ AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, op. cit., p. 413.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 412.

¹⁸¹ PÉTRARQUE, *Des Remèdes de fortune*, 1503, p. BNF fr 225.

¹⁸² AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, op. cit., p. 417.

¹⁸³ PÉTRARQUE, *Les Triomphes*, traduit par Symon BOURGOUYN, 1501, p. BNF fr 594, F. 376 r.

¹⁸⁴ LACTANTIUS, « Divinae Institutiones. Latin 1674 », manuscrit, 1400 ; LACTANCE, « Divinae Institutiones. Latin 1671 », manuscrit, 1500. Latin 1674 et Latin 1671.

peu nombreuses, qu'il faut retenir ce volume, mais il montre l'intérêt du cardinal pour ces deux œuvres dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin. Ses armes n'apparaissent pas sur le frontispice, mais sur la base du pupitre peint sur le folio 60. Malheureusement les illustrations n'ouvrent pas de voie de reconnaissance au regard des scénographies des stalles. Il n'y a pas de perspective linéaire, les sibylles ne sont pas personnalisées. L'inspiration des concepteurs des panneaux marquetés des stalles est donc à chercher ailleurs. En revanche le choix des titres et des scènes que le cardinal fit enluminer est révélateur de son esprit. Si la part spirituelle n'est pas négligée, l'histoire du monde ne lui était pas indifférente. Il s'est construit sur ces deux piliers en faisant appel à l'expérience des anciens. Cependant il magnifie l'importance du dieu trinitaire et sa victoire sur le mal.

I.1 - 5.2 Œuvres peintes

C'est peut-être dans cette dynamique qui l'a porté à commander des enluminures, que le cardinal a commencé à rencontrer des artistes. Notons, qu'au cours de l'année 1502, le maître de Saint-Gilles a créé le panneau *Saint Gilles protégeant la biche*, sur lequel le cardinal d'Amboise est figuré en prière aux côtés de Louis XII. Cependant, des œuvres peintes que le légat a commandées pour le château il n'en reste malheureusement pas qui aient été conservées. Quelques témoignages écrits permettent cependant d'en connaître certaines.

Andrea Mantegna faisait partie des peintres appréciés par le cardinal qui a soumis au marquis de Mantoue, par l'intermédiaire de Jamet de Nesson, son désir d'acheter un tableau de cet artiste¹⁸⁵. Il devait représenter le cardinal en prière sous la protection de saint Jean-Baptiste. Nous ne savons pas si la démarche a été suivie d'effets. Le cardinal a également partagé l'engouement des Français pour la cène peinte par Léonard de Vinci dans la salle de réfectoire de Santa Maria delle Grazie de Milan. Plusieurs copies en ont été achetées par les contemporains du cardinal¹⁸⁶. Laure Fagnart pense que ce dernier en possédait également une, malheureusement le nom du peintre n'est jamais explicité dans les textes décrivant l'œuvre que le cardinal avait placée dans le château de Gaillon¹⁸⁷. Par ailleurs, un tableau du Pérugin et un de Solario, figurant une *pieta*, y auraient également trouvé place¹⁸⁸. Laure Fagnart a relevé que certains auteurs ont estimé que ces deux tableaux avaient été une seule et même œuvre. Ces derniers ont indiqué que la thématique décrite est la même pour ces deux peintures. De plus, ils ont mentionné que le tableau de Solario, qui fait partie aujourd'hui des collections nationales, n'est pas cité dans les comptes ou les inventaires des biens meubles du cardinal. À ces considérations cette auteure se pose également la question du positionnement du tableau. Elle déclare que cette œuvre ne pouvait avoir sa place dans la chapelle haute du château¹⁸⁹. La question reste donc soulevée. Enfin une nativité due à Andrea Solario a été citée dans l'inventaire du cardinal¹⁹⁰. Le château était également orné de nombreuses autres œuvres d'art dont les auteurs ne sont malheureusement pas tous connus. Il en sera question

¹⁸⁵ FAGNART L., « Les biens meubles du château de Gaillon », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 178.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 540.

par la suite. Le cardinal ne les a pas toutes fait réaliser sur les sites de ses chantiers, il en a fait venir un grand nombre.

Le cardinal est donc un ami des arts décoratifs, par contre il n'est pas connu pour son goût pour la musique. Philippe Canguilhem cite le cardinal comme musicien, mais ne présente pas de fait¹⁹¹. Il est certain que les cardinaux prêtres organisaient des liturgies qui sont le lieu de l'union du terrestre et du céleste. Ils sont intermédiaires du peuple auprès de Dieu. Tout doit donc y être remarquable et sans faute pour une juste intercession. La musique en fait partie intégrante, et Georges d'Amboise, qui séjournait dans des monastères bénédictins qui pratiquaient le chant grégorien à tous les offices, devait y être sensible. Or la musique est, à l'âge de l'humanisme, le reflet de l'harmonie universelle, de la maîtrise du cosmos. Pour nombre des élites, c'est un moyen de gouvernement des hommes et du monde dans sa hiérarchie éternelle. La musique est probablement un outil de la puissance cardinalice tout au long du siècle. Pour le cardinal d'Amboise elle pouvait également être un rappel à Lactance qui analysait : « puisque c'est un plaisir que d'écouter des chants et des poèmes, mettons notre joie à chanter les louanges de Dieu et à les écouter »¹⁹².

Conclusion

Ce bref rappel biographique montre que c'est au sein d'une famille cultivée, au service du roi, et ouverte à l'Italie, que Georges I^{er} d'Amboise a grandi. Huitième fils d'une fratrie de dix sept enfants, dès son plus jeune âge, il fut promis à une carrière ecclésiastique. Le soutien familial lui a permis de débiter lui-même dans une voie de clerc très favorisé. Descendant de la branche cadette des Amboise, ce n'est pas dans le château éponyme que Georges d'Amboise est né, mais dans celui de Chaumont qu'il a vu, à l'âge de cinq ans, être détruit par ordre du roi, pour être reconstruit quelques années plus tard. Le cardinal a donc grandi entouré d'un père et de frères maîtres d'œuvre. Cette expérience l'a marqué et a porté ses fruits après une longue maturation. Il fut un bâtisseur, non seulement pour lui-même, mais pour sa famille ou son diocèse. À la suite de ses frères il a développé ses talents en restaurant ou construisant des patrimoines familiaux ou ecclésiastiques. Ami des arts, pour son château de Gaillon, il a commandé ou fait réaliser de nombreuses œuvres d'art. Ayant atteint la plus haute fonction ecclésiastique qu'il pouvait espérer, il l'a assurée avec constance, s'appliquant à mener la réforme des ordres selon la mission qui lui avait été confiée en tant que légat du pape en France et en Avignon. Mais les résultats n'ont pas été à la hauteur des espérances.

La fidélité est une marque de sa personnalité. Lorsqu'il a eu treize ans son frère aîné Charles I^{er} est devenu père de Charles II. Avec ce dernier Georges aura beaucoup de liens dans les années 1500, ceux-ci avaient pu débiter lors de son adolescence. Par ailleurs, dans la ligne de sa famille, Georges s'est lié d'amitié avec les Orléans en la personne du duc Louis. Sa carrière a suivi celle de son ami. Georges d'Amboise n'a en effet commencé à avoir du pouvoir qu'à l'âge de 33 ans, lors de la nomination du duc comme gouverneur de Normandie.

¹⁹¹ CANGUILHEM P., « Cardinaux musiciens, cardinaux mélomanes, entre France et Italie », F. LEMERLE, Y. PAUWELS et G. TOSCANO (dir.), *Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest*, Lille, UMR CNRS IRHiS, 2009, p. 277-288.

¹⁹² LACTANCE, *Institutions divines*, traduit par Pierre MONAT, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes (Paris), ISSN 0750-1978 », n° 326, 1986, p. livre VI chapitre 21, 9.

À cette occasion il a été nommé archevêque de Rouen. Pour devenir, à partir de 1501, légat du pape, ayant été créé cardinal en 1498. Le duc, devenu le roi Louis XII, l'a choisi comme premier conseiller. Il fut un second dévoué et consciencieux, se donnant totalement aux missions diplomatiques, militaires ou ecclésiastiques qui lui étaient confiées. Honnête envers son souverain et à son service ainsi qu'à celui de la reine Anne de Bretagne, il a su se ménager des hommes de confiance qui lui ont permis de mener à bien de grandes entreprises ou missions à la fois publiques et privées. Membre du Conseil du roi, et en tant que principal conseiller de celui-ci, en l'absence du souverain il signait en premier les procès verbaux des séances du conseil. Par ailleurs il n'a pas vécu en despote. Arrivé au gouvernement de Rouen il a donné une pérennité au parlement de cette ville. Louis XII a compté sur ses dons de diplomate pour négocier, avec le pape ou les républiques italiennes, afin de faire valoir les intérêts du royaume. Missions qu'il a assurées avec succès et qui l'ont mené à souvent parcourir l'Italie. Le roi le récompensa entre autre en le nommant vice-roi de Milan, ce qui lui a assuré d'importants revenus qu'il a placés dans la construction du château de Gaillon.

Quant à sa culture, nous ne connaissons que peu, le cardinal n'a pas passé beaucoup de temps à l'université. Il avait cependant le goût des livres. Il est remarquable qu'il soit, avec Rochechouart, le seul mécène particulier que François Avril et Nicole Reynaud aient présenté dans leur exhaustive rétrospective des manuscrits à peintures en France de cette époque. Il n'a pas manqué d'honorer son roi en commandant pour lui de superbes manuscrits enluminés. Le choix des titres et des scènes qu'il fit enluminer est révélateur de son esprit humaniste. Il a choisi de retrouver les textes antiques et de les transmettre. Pour lui-même il a fait enluminer des textes de Lactance et d'Ovide. Par ailleurs, il a su saisir l'opportunité de la vente de la collection de la famille d'Aragon, pour doter son palais d'une bibliothèque digne de celle d'un prince de ce monde reconnaissant la valeur de la culture antique. La construction de sa bibliothèque montre son esprit humaniste. Certes Claude de Seyssel, Antoine Forestier ou le poète d'origine italienne Fausto Andrelini, enseignant à Paris et ami d'Érasme, étaient bienvenus à la cour, mais il y avait encore peu de grands humanistes en 1500 en France. Plus loin nous soulignerons les relations du cardinal avec les grands érudits.

Chapitre I.2 Proches de Georges I^{er} d'Amboise

Alors qu'il est clair que le cardinal doit sa carrière au duc d'Orléans, et futur roi Louis XII, quelle fut l'influence de son environnement humain sur ses prises de décision et ses actions ? Un homme se réalise selon les opportunités, mais aussi en fonction de son entourage et des hommes sur lesquels il peut compter. Le rôle de la fratrie dans la carrière du cardinal sera donc interrogé. Puis les membres du Conseil du roi et du chapitre de Rouen, aussi bien que les cardinaux français ou les Bénédictins, qu'il a côtoyés, seront présentés sous leurs aspects de bâtisseurs ou de lettrés. Enfin son interaction avec les clercs sera mise en lumière.

I.2 - 1 Fratrie

Les nombreuses fonctions que le cardinal a exercées l'ont mené à côtoyer nombre de ses contemporains. La première communauté qui l'a entouré est bien sûr sa fratrie. Il ne l'a pas reniée, bien au contraire, et nous en aurons un aperçu au vu des activités de ses frères. Notamment sur leurs dimensions de diplomates et de commanditaires. Ce sont des alliances heureuses auprès de femmes plus ou moins proches de la couronne qui, au cours des générations successives, depuis le XII^e siècle, ont permis à la famille d'Amboise d'attirer l'attention sinon la faveur de la cour. C'est avec Hugues II de Chaumont d'Amboise, en sa qualité de chambellan du roi, que la maison fut véritablement fondée. Cet ancêtre, à trois générations du cardinal d'Amboise, s'allia à Louis, duc d'Orléans et en devint le chambellan et son conseiller en 1409. Mais, depuis cette génération, bien qu'ayant des familles fort nombreuses, les Amboise n'ont pas su se procurer des bénéfices plus importants grâce aux mariages. La branche cadette est restée fidèle aux ducs d'Orléans qui reconduisirent ses membres dans la charge de capitaine de Baugency. Cependant, Pierre, le père de Georges I^{er}, tout en restant fidèle au duc Charles d'Orléans, sut se faire apprécier de Charles VII et gagner sa confiance puisque le roi l'a nommé conseiller. De même il fut homme de Charles I^{er} de Bourbon. Il eut à remplir des missions diplomatiques et administratives. Mais Pierre ne fut pas aidé par la branche aînée en la personne de Louis. Il resta avec de faibles moyens, donc dans l'impossibilité d'étendre ses seigneuries. L'Église restait à l'époque encore une chance d'ascension sociale. Elle le fut pour sa descendance qui compta cinq évêques fort aidés par leur aîné. Il fallut donc attendre la fratrie du cardinal Georges I^{er} pour que cette famille gagne en éclat. La puissance de la famille était nonobstant certaine sous Louis XI car Jean et les autres membres ont été reconduits dans leurs fonctions sous le règne suivant, malgré la grande concurrence.

I.2 - 1.1 Biographie des frères

La fratrie du cardinal sera évoquée selon la généalogie publiée dans le catalogue de l'exposition de 2017¹⁹³.

L'aîné, Charles I^{er} (1430 - 1481), a joué de prudence au moment de la ligue du *bien public*. Il a su prêter de l'argent au roi Louis XI pour conforter ses faveurs et augmenter ses revenus. Se détachant de son père, il gagna donc la confiance du roi. Ce dernier répara en faveur du fils le tort causé au père, il le choisit comme membre du Conseil. Il le nomma également gouverneur de Champagne et de Langres, puis de Bourgogne, après la reconquête de ce duché à laquelle il avait participé. Le roi le chargea de missions diplomatiques ou militaires. Un de ses fils fut Charles II de Chaumont d'Amboise (1473 - 1511) qui devint gouverneur de Milan. Et son autre fils, qui a marqué son époque, est Louis II évêque d'Albi, qui a succédé à Louis I^{er}.

Le second, Jean I^{er} (1433 - 1498), a, dès sa jeunesse, été remarqué par le roi qui, en 1461, l'envoya en mission diplomatique en Italie avec son père Pierre¹⁹⁴. En 1472 il était valet de chambre du roi et contrôleur de Langres. Louis XI lui donna des missions diplomatiques en Espagne¹⁹⁵. Il embrassait parallèlement une carrière ecclésiastique qui le mena à être évêque de Langres en 1481. Quant à sa dimension de bâtisseur, elle est peu connue, puisqu'il ne reste malheureusement qu'une gravure du plan du château de Mussy qu'il fit construire. Il n'a pas siégé au Conseil du roi, ce qui n'a pas été le cas de Louis.

Louis I^{er} (1433 - 1503), le troisième fils de Pierre d'Amboise, a commencé sa carrière comme prêtre du diocèse de Tours. Vers 1455 il fut nommé membre de l'administration de Charles VII¹⁹⁶. En sa qualité de licencié en lois il fut procureur du roi Louis XI auprès de la cour de Rome¹⁹⁷. En 1473 il visita plusieurs cours italiennes à la demande de ce dernier. Puis le roi eut besoin de ses services pour contrôler Jean II de Bourbon, gouverneur du Languedoc, et le nomma lieutenant général des Languedoc, Roussillon et Cerdagne. Il fut nommé évêque d'Albi en 1474 et remplit maintes missions diplomatiques pour le roi. Les Beaujeu le reprirent comme conseiller, mais le disgracièrent en 1484, pénitence qu'il passa dans son diocèse d'Albi, d'où il permit, malgré tout, l'élargissement de son frère Georges. Il a été réhabilité en 1491 et fit partie du conseil exécutif de Moulins lorsque le roi Charles VIII était en campagne. Parallèlement à toutes les missions diplomatiques dans le sud de la France qui lui incombèrent, il poursuivit le superbe chantier de la reconstruction de la cathédrale d'Albi dont il laissa la finition à son neveu Louis II d'Amboise.

Jean d'Amboise (1440 - 1516) seigneur de Bussy et autres seigneuries fut, à un moindre degré, conseiller de Louis XII. Il fut également bailli de Chaumont de 1499 à 1515 et lieutenant général de Normandie¹⁹⁸. Il eut de nombreux enfants, dont Georges II (1488 -

¹⁹³ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie*, *op. cit.*, p. 22. Recopiée, corrigée de la date de décès du cardinal, en annexe 2 p.486.

¹⁹⁴ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, *op. cit.*, p. 933-939.

¹⁹⁵ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 502-507.

¹⁹⁶ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, *op. cit.*, p. 940-955 ; SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 511-517.

¹⁹⁷ LOUIS XI, *Lettres de Louis XI*, Paris, H. Loones (H. Laurens), 1883, p. 147.

¹⁹⁸ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 519-520.

1550) qui succéda au cardinal Georges I^{er} à l'archevêché de Rouen. Il n'a pas été un grand commanditaire, mais il a participé à la commande du sépulcre de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont.

Pierre III d'Amboise (1450 - 1505) n'a pas eu de grande carrière ecclésiastique ou politique, mais, dans son diocèse de Poitiers il a procédé à de nombreux aménagements ou restaurations d'édifices¹⁹⁹. Sa grande réalisation reste le château de Dissay.

Jacques d'Amboise (entre 1440 - 1516) prit la succession de Louis I^{er} en tant qu'abbé de l'abbaye de Jumièges en 1474²⁰⁰. Dès 1480, il fut coadjuteur de l'abbé de Cluny, Jean de Bourbon, dont il prendra la place à son décès en 1485. Il a beaucoup collaboré à l'œuvre de réforme des ordres religieux avec son frère Louis. Comme lui, il a été grand commanditaire d'édifices, dont le toujours actuel hôtel des abbés de Cluny à Paris. Le palais qu'il fit édifier à Cluny et celui qu'il acheva dans le prieuré de Paray-le-Monial ont aujourd'hui disparu. Il reste des traces importantes de son passage dans la ville de Clermont-Ferrand dont il fut l'évêque de 1505 à 1516, notamment dans la cathédrale.

Aimery d'Amboise (1454 - 1512) fut grand maître de l'Ordre de Rhodes où il fit faire de grandes restaurations. Il n'y a malheureusement pas de trace de construction de chapelle qu'il aurait pu mener. Par contre il fut très bon tacticien contre les Turcs et mourut aimé de ses compatriotes.

Le dernier fils, Hugues d'Amboise (après 1460 - avant 1502), seigneur d'Aubijoux, fit une carrière militaire. Il fut chevalier de l'ordre du roi, capitaine de la compagnie des cent gentilshommes de sa maison, sénéchal de Roussillon et de Cerdagne, lieutenant-général en Toscane en 1496, capitaine d'Aigues-Mortes et sénéchal de Beaucaire en 1501.

La fratrie a su à la fois s'entraider et manier la diplomatie auprès du roi. Certains de ses membres ont également conduit des actions de réforme auprès des ordres Dominicains, Bénédictins ou Mendiants. Plusieurs ont eu une âme de bâtisseur et ont réalisé dans leurs évêchés respectifs de splendides édifices dont les mieux conservés sont maintenant décrits. Les bibliothèques des frères d'Amboise ont été largement dispersées, il est difficile de les reconstituer. Parmi eux, Louis I^{er} et Jean I^{er} sont considérés comme les seuls commanditaires de manuscrits²⁰¹. Louis avait été préalablement regardé comme promoteur de l'imprimerie à Albi, ce rôle a été reconsidéré au profit de son prédécesseur. Quelques uns de ses manuscrits ont été retrouvés en France, en Italie et même en Angleterre. Jean I^{er} est, quant à lui, reconnu pour avoir fait travailler un imprimeur parisien pour des ouvrages liturgiques.

¹⁹⁹ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, *op. cit.*, p. 956-967 ; SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 520-526.

²⁰⁰ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 567, 577.

²⁰¹ DELDICQUE M., « Les livres de Louis I^{er} d'Amboise, évêque d'Albi », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourcuff Gradenigo, 2017, p. 37-43 ; HERMANT M., « Jean I^{er} d'Amboise, évêque de Langres », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourcuff Gradenigo, 2017, p. 44, 45.

I.2 - 1.2 Frères bâtisseurs d'églises ou de chapelles

Albi et Combefa

Dans le domaine des édifices religieux bâtis par les frères d'Amboise, le plus marquant et remarqué reste celui des Louis I^{er} et II d'Amboise. Ils ont repris et étendu le chantier du Moyen Âge de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. L'aîné, après avoir consacré la cathédrale en 1480, l'a ornée d'une clôture associée à un jubé, magnifiques splendeurs en véritables dentelles de pierre. Il en a également élevé le clocher. Le second a fait recouvrir de fresques l'édifice, entre 1509 et 1512. Notamment, il a fait orner la voûte d'une fresque d'une grande qualité picturale, en une symphonie de couleurs exceptionnelles. Les peintures exhibent le style des œuvres de Lombardie-Émilie. J. L. Biget, qui a particulièrement étudié ce chef d'œuvre, a montré que seul l'un des peintres est nommé, il s'agit de Giovanni Francesco Donnela, originaire de Carpi²⁰². Cet auteur pense que toute l'équipe qui a œuvré était italienne. Il est à noter que sur la voûte de la cathédrale d'Albi, immédiatement après le Christ entouré des quatre évangélistes, ont été représentées les quatre vertus cardinales entourées de patriarches et de prophètes de l'Ancien Testament. Puis Anne et Joachim font suite au couronnement de la Vierge et les trois vertus théologiques, auxquelles l'humilité est associée, sont figurées. Ces allégories entourent trois sibylles, Persique, Libyque et Phrygique, ainsi qu'Anne, la prophétesse qui a reconnu le Christ en l'enfant circoncis. Celles-ci sont associées à quatre prophètes. À leur suite défile un cortège de saints.

Louis I^{er} a également fait aménager la résidence d'été des évêques d'Albi au château de Combefa à Monestiés. Aucun document ne permet de considérer ce dernier comme commanditaire de la construction de la chapelle du château, mais son organisation donne un exemple de ce qu'un grand homme d'Église et d'État avait comme chapelle en sa demeure. Son plan est un simple rectangle terminé par une abside aveugle à trois pans, ce qui est habituel pour une chapelle de château à l'époque²⁰³. Bien que l'échelle ne soit pas notée sur le plan, Jacques Dubois précise que la largeur de la chapelle était d'environ 7,10 m. Nous pouvons en déduire qu'elle avait environ 17,1 m de longueur et une sacristie carrée de 4,2 m de côté. La nef était donc vaste, elle était éclairée par cinq baies réparties uniquement sur sa face sud. L'abside était le réceptacle d'une œuvre remarquable tant dans sa réalisation que par son originalité. Elle abritait en son centre une crucifixion, une *pietà* et une mise au tombeau, qu'entouraient onze personnages, répartis le long de l'abside en deux groupes de chaque côté de l'hôtel. Toutes ces figures sont sculptées grandeur nature et polychromes, à l'image de celles du sépulcre de saint Jean-Baptiste de Chaumont ou du sacro monte d'Orta.

Cluny

La chapelle de l'hôtel des abbés de Cluny à Paris a été construite sous l'abbatiate de Jacques d'Amboise entre les années 1485 et la fin du siècle²⁰⁴. C'est un petit joyau de l'art

²⁰² BIGET J.-L., *Sainte-Cécile d'Albi: Peintures*, Toulouse, Odyssée, 1995.

²⁰³ DUBOIS J., « Les travaux de Louis d'Amboise », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 58.

²⁰⁴ BOS A. et X. DECTOT, « Architecture et décor sculpté de la chapelle de l'hôtel des abbés de Cluny », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, p. 31.

gothique flamboyant²⁰⁵. Elle se présente sous forme d'un rectangle de 7,5 m de long par 5 m de large, agrémenté d'une abside. Celle-ci a un diamètre de 2,5 m. Elle est située en proue de la chapelle qui recouvre un espace voûté. La face est de ce dernier est ouverte et donne directement sur le jardin clos. L'abside de la chapelle repose sur un pilier engagé sur une colonne de cette salle ouverte. Depuis la chapelle on accède directement à cet espace en descendant un petit escalier. L'édifice est ceint de trois verrières. Ses seules ouvertures, au nombre de cinq, sont toutes situées sur la face orientale. Il ne reste pas de décor peint. Les inscriptions des consoles des statues ont permis de déduire que les sculptures représentaient des membres de la famille d'Amboise. Seuls sept d'entre eux auraient été figurés.

Clermont-Ferrand

Jacques d'Amboise a de même introduit des priants figurant des membres de la famille d'Amboise autour de l'autel de la cathédrale de Clermont alors qu'il en était devenu l'évêque en 1504.

Dissay

Le château de Dissay, dont le châtelet d'entrée présente un aspect très proche de celui du château de Chaumont, recelait à la fois un oratoire, dont la fresque a été longuement étudiée, et une collégiale qui a été détruite²⁰⁶. Elle avait été construite par Pierre III d'Amboise. Une série de quinze panneaux, remontés dans la galerie est, est réputée en provenir, mais ceci reste incertain²⁰⁷. Les scènes de la vie du Christ qui y sont illustrées auraient pu être accompagnées d'une figure de l'évangéliste, rédacteur du texte duquel elles étaient tirées, et de la sibylle qui les auraient annoncées. Le château recelait également une petite chapelle associée à un oratoire, proche de la collégiale, auxquels l'évêque pouvait accéder par une galerie depuis ses appartements. Cette petite chapelle, de sept mètres de long pour six de large, possédait une abside à trois pans. Les murs étaient ornés de fresques traitant de la fontaine de vie et de la rédemption.

Meillant

Par ailleurs le cardinal a surveillé les travaux commandés par Charles II sur le château de Meillant. La chapelle n'est pas très grande non plus, environ 10 m par 5. Mais elle a la particularité d'être indépendante du corps du bâtiment. Sa structure est donc semblable à celle de la chapelle Saint-Hugues du château d'Amboise. Elle recèle un très beau retable flamand du début du XVI^e siècle.

Chaumont

Jean d'Amboise a participé à la commande du sépulcre de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont. Dix personnages, grandeur nature, entourent le Christ au tombeau. Œuvre polychrome admirable, datée du début du XVI^e siècle.

²⁰⁵ *Chapelle | Musée de Cluny*, <https://www.musee-moyenage.fr/lieu/hotel-de-cluny/chapelle-hotel-de-cluny.html>, consulté le 12 juin 2019.

²⁰⁶ SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *op. cit.*, p. 522, 525.

²⁰⁷ HÉROLD M., « Les vitraux des chapelles d'Amboise », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 107.

Les chapelles des frères d'Amboise, toutes de style gothique, n'étaient donc pas très grandes, ni très lumineuses, à l'exemple de nombreuses chapelles de châteaux. Quant à l'ornementation, les Amboise ont valorisé les mises au tombeau constituées de statues grandeur nature. De même ils ont fait représenter les membres de leur famille à la fois en fresque et en statuaire, notamment dans la chapelle de l'hôtel de Cluny à Paris. Enfin certains ont fait appel à des sibylles pour décorer les murs. Ce bref rappel montre que la fratrie d'Amboise a exercé de nombreuses fonctions politiques et diplomatiques et qu'ils ont été de grands commanditaires. Le cardinal s'est donc inscrit dans sa lignée. Comme nous le verrons plus tard, il a également partagé certains de leurs goûts artistiques. Au titre de conseiller du roi, Georges d'Amboise fréquentait d'autres grands personnages du royaume. Sont présentés ici ceux que le cardinal a le plus fréquentés.

I.2 - 2 Membres du Conseil du roi Louis XII

I.2 - 2.2 Conseil du roi

La participation au Conseil du roi n'était pas très recherchée par les princes de sang ou les grands feudataires qui y voyaient leur pouvoir diminuer au profit de celui du roi. Elle était au contraire poursuivie par des personnages qui étaient sujets et ne faisaient pas partie de la famille royale. Ainsi, sous le règne de Louis XI, le Conseil du roi est un groupe de fidèles, fonctionnel, qui transcende les groupes sociaux. La noblesse de robe, bien que sous forme embryonnaire, commence alors à atteindre les sommets de la société qui étaient dévolus jusque-là à la noblesse d'épée. À ces derniers, en effet, le roi adjoint dans son Conseil aussi bien des marchands que des artisans. En plus de cette diversité dans la filiation de ses membres, le Conseil brille par la grande diversité de leurs lieux d'origine. Les conseillers ont des attaches partout en France, et même à l'étranger²⁰⁸. Les chroniques de Philippe de Comynes, qui rendent compte de plusieurs conseils, montrent que le Conseil n'est pas une direction collective du royaume, mais une assemblée de princes et d'experts au sein de laquelle le roi seul décidait. Claude de Seyssel, a procédé à une analyse théorique du Conseil du roi. Il a montré que ce dernier se réservait la possibilité d'élargir le nombre de catégories invitées. Selon la question à l'ordre du jour, il a mentionné l'existence du grand Conseil composé de 72 membres, du Conseil secret composé de 12 membres et du Conseil restreint qui accueille uniquement 3 intimes du roi. Le cardinal faisait partie de ce dernier. Louis XII est le dernier roi qui se considéra au service de la couronne au même titre que ses conseillers²⁰⁹. La liste des participations aux travaux du conseil montre que celles-ci n'étaient pas systématiques. Quant au chancelier de France, qui était censé être chef du conseil, celui-ci n'était pas, non plus, des plus assidus aux assemblées. Il était malgré tout garant du respect des procédures et tout texte lui était soumis avant publication.

²⁰⁸ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, op. cit., p. 9.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 221.

I.2 - 2.2 Les Amboise conseillers du roi

Le Conseil servait la promotion sociale et financière des conseillers du roi. Les bénéficiaires y trouvaient un réseau leur permettant d'étendre leurs pouvoirs. Tout en étant au service du roi, en combattant pour la défense et l'accroissement du pouvoir royal, le conseiller agissait pour sa propre carrière (honneurs, terres et bénéfices) et celle de sa lignée. Les fils de Pierre d'Amboise en ont bénéficié, notamment Louis et Georges. Entre août 1499 et la disgrâce, en 1503, de Pierre de Rohan, maréchal de Gié, les deux frères Georges et Louis d'Amboise ainsi que le maréchal ont été ceux qui ont le plus signé d'ordonnances du conseil²¹⁰. Par contre de 1503 à 1510 c'est Guy de Rochefort qui a profité du départ de Rohan. Dès lors aucun Amboise n'a bénéficié, en tant que conseiller du roi, du départ de Louis d'Amboise, ni même de celui de Georges en 1510, remplacé par Jean de Ganay qui avait déjà pris la place de Louis d'Amboise²¹¹. Ces deux derniers conseillers étaient également chanceliers de France.

Les fils de Pierre d'Amboise ont brillamment pratiqué, jusqu'à Georges, la dynamique de promotion auprès du roi. Mais les neveux, excepté Charles d'Amboise seigneur de Chaumont, n'ont pas repris le flambeau. Étaient-ils moins ambitieux que leurs pères, le vent avait-il tourné ? Le fait est qu'ils étaient moins nombreux. Par contre plusieurs membres par alliance de la famille d'Amboise, dont Artus Gouffier, ont bénéficié de la position de Georges I^{er} d'Amboise qui en a assuré la carrière de conseiller²¹². Georges II aurait pu avoir une carrière politique, son oncle lui ayant ouvert cette voie. Il n'en a pas été ainsi. Est-ce pour suivre le conseil de son oncle qui avant de mourir demanda aux membres de sa famille de ne pas chercher un poste du niveau de celui qu'il avait atteint, ou bien n'en avait-il de toute manière pas le goût²¹³ ? Sans aller jusqu'aux fonctions politiques et ecclésiastiques de son oncle, il n'a pas même laissé de grandes traces de son action dans son archevêché. Il n'est que de voir la différence entre les signatures de l'oncle et du neveu pour percevoir leur différence de personnalité²¹⁴.

I.2 - 2.3 Principaux membres du Conseil

Louis XI a nommé Guillaume de Rochefort conseiller et maître des requêtes alors que celui-ci avait suivi précédemment la fidélité de sa lignée envers la famille de Bourgogne. Ce sont sans doute ses qualités de diplomate hors pair qui l'ont gagné à Louis XI, et que Charles VIII a également reconnues. Son frère Guy, conseiller et premier président du parlement de Bourgogne, a bénéficié de cette reconnaissance. Les frères Guillaume et Guy de Rochefort ont joui de cette étonnante mentalité des rois de cette époque que Louis XII a clairement exprimée en disant : « Il ne serait pas décent et à honneur à un roi de France de venger les querelles d'un duc d'Orléans » lorsqu'il reprit les conseillers de Charles VIII²¹⁵. Il en est de

²¹⁰ *Ibid.*, p. 420.

²¹¹ *Ibid.*, p. 427, 436.

²¹² MICHON C., « Georges d'Amboise, principal conseiller de Louis XII. », *op. cit.*, p. 20.

²¹³ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, *op. cit.*, p. 2173.

²¹⁴ Annexe 8 p.520.

²¹⁵ LOUIS XII, *Il ne serait pas décent et à honneur à un roi de France de [...]*, <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-13090.php>, consulté le 5 août 2019.

même pour les Ganay. Jean de Ganay, quant à lui, eut une formation d'avocat et reprit la charge de son père au parlement de Bourgogne. Il fut quatrième président du parlement de Paris et se fit remarquer par Charles VIII durant la guerre d'Italie. Par la suite, le roi lui confia des missions diplomatiques auprès du pape, notamment grâce à sa connaissance du latin²¹⁶. Il fut nommé chancelier de France en 1508, durant les quatre dernières années qui lui restaient à vivre. Puis Florimond Robertet fut nommé à cette fonction, il était donc un des personnages centraux de l'administration royale sous Louis XII. Dans la continuité de sa famille Florimond Robertet avait commencé au service des Bourbon. C'est ainsi que pendant la régence des Beaujeu il a commencé à participer aux affaires de l'État. C'est avec sa nomination par Charles VIII, en tant que Général et maître des monnaies, qu'il commença sa carrière de financier, pour finir trésorier de France pour la Normandie tout en exerçant, comme secrétaire des finances du roi, un rôle diplomatique d'importance grâce à sa connaissance de nombreuses langues étrangères. La famille Rochefort, qui possédait de nombreux fiefs, n'est pas connue pour avoir légué un beau patrimoine. Alors que Robertet fit bâtir à Blois le premier hôtel particulier de style mixte gothique et renaissant, l'hôtel d'Alluye, entre 1498 et 1508. En sus de volutes d'une extrême finesse, des médaillons figurant des empereurs romains décorent les façades de la cour intérieure. C'est le seul membre du Conseil, avec Thomas Bohier, qui ait été bâtisseur. Les Robertet comme les Bohier font partie des membres du Conseil qui, n'étant pas des nobles, sont parvenus à ce niveau grâce à leurs compétences administratives. Ainsi parvenus au fait de l'administration de l'État ils participaient à son gouvernement.

Cette participation au Conseil permettait donc au cardinal de côtoyer des personnalités très variées. Toutefois, parmi les membres du Conseil du roi qu'il fréquentait régulièrement, peu de grands commanditaires sont identifiables. Hormis Thomas Bohier qui avait des attaches en Normandie et avec lequel le cardinal put avec profit intensifier des liens comme nous le verrons plus loin. Par ailleurs, sans doute trop occupés à la diplomatie et la politique, excepté Claude de Seyssel, les membres du Conseil ne se sont pas adonnés aux lettres.

1.2 - 3 Cardinaux de l'entourage de Georges I^{er} d'Amboise

Il y avait peu de Français parmi les cardinaux en fonction en même temps que Georges I^{er} d'Amboise. En 1492, suite au décès du pape Innocent VIII, vingt-trois cardinaux participaient au conclave. Ils étaient tous Italiens excepté un Portugais. Alexandre VI, quant à lui, jouant pleinement du népotisme, a procédé à un grand nombre de nominations, au point que, pour le conclave de 1503, cinquante-six cardinaux étaient membres du sacré collège²¹⁷. Parmi eux se décomptent, avant 1501, trente Italiens, trois Espagnols exerçant en Italie, dix Espagnols exerçant en Espagne, cinq Français, un Germanique, un Hongrois, un Portugais. Cette ouverture correspond à la politique de ce nouveau pape très soucieux du pouvoir temporel du saint siège. Les Français étaient Raymond Pérault, Philippe de Luxembourg, Amanieu d'Albret, Guillaume Briçonnet, et Georges I^{er} d'Amboise²¹⁸. En octobre 1503 ils ne

²¹⁶ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, op. cit., p. 1197.

²¹⁷ Voir tableau 2 p. 470 sur lequel sont listés les cardinaux entre 1498 et 1510 hormis le cardinal d'Amboise ainsi que leur participation aux conclaves de 1503.

²¹⁸ Guillaume Briçonnet père (1445 – 1514).

sont plus que quarante-cinq cardinaux électeurs. Sur quarante-cinq cardinaux électeurs seuls quarante sont venus au conclave de 1503. Parmi les cinq absents figurent trois Français, Guillaume Briçonnet et Philippe de Luxembourg qui étaient conseillers du roi Louis XII et Raymond Pérault. Seul Amanieu d'Albret a participé au conclave alors qu'un Français prétendait à la fonction suprême.

Quelques mots peuvent permettre d'approcher la personnalité de Guillaume Briçonnet qui est le mieux connu des cardinaux français de cette époque. Né dans une famille de commerçants il élargit son commerce des textiles à celui des pierreries. La vente d'un diamant à Louis XI le fit remarquer de ce dernier qui le choisit comme conseiller, notaire et secrétaire de ses finances²¹⁹. Mais il n'a pas été des plus présents aux conseils. Il eut cinq enfants, dont le célèbre évêque de Meaux, prénommé également Guillaume. À la mort de sa femme, en 1484, il entre dans les ordres et poursuit en parallèle des carrières ecclésiastique et diplomatique. Il fut secrétaire du Trésor sous Charles VIII exerçant sur ce dernier un très grand ascendant. De son manque d'expérience résultera l'échec de Naples, guerre dans laquelle il avait lancé le roi. Devenu archevêque de Reims, il couronnera Louis XII alors qu'il avait été créé cardinal-prêtre de sainte Pudencienne de Palestrina en 1495. Il sera lieutenant général du roi pour le Languedoc. D'Italie il a principalement ramené son amitié pour Savonarole et le cardinal Carvajal avec lequel il publia le manuscrit d'ésotérisme prophétique *Apocalypsis nova* d'Amédée de Portugal²²⁰. Malheureusement il y perdit sa seconde mission diplomatique en 1510 ; il était meilleur financier que politique. Éloigné du pouvoir suite à la défaite de Naples, il s'est donné à sa carrière ecclésiastique et commanda de nombreuses restaurations dans les évêchés dont il eut la charge et dans ses logements. Rien ne laisse voir l'introduction de la mode italienne dans ces ouvrages. Par ailleurs il n'a pas engagé Charles VIII dans la réforme de l'Église qu'il jugeait pourtant désirable, mais irréalisable. Autre cardinal français, Philippe de Luxembourg est considéré comme l'un des plus riches prélats de son époque, fortune qu'il mit au service de la création de plusieurs collèges. En tant que membre de la famille royale il a été conseiller du roi, mais n'a participé qu'à peu de conseils. Le troisième cardinal, Raymond Pérault, après avoir eu quelques missions diplomatiques, reste connu pour avoir été un bon administrateur. Quant à Amanieu d'Albret, il était plus administrateur que diplomate. C'est sans doute sa parenté avec César Borgia qui lui permit d'être cardinal.

Cet aperçu ne permet pas de comprendre le manque de soutien des cardinaux français à la candidature d'Amboise à la papauté puisqu'ils étaient tous proches du roi. Il est surprenant de constater qu'un seul, le cardinal Amanieu d'Albret, accompagna Georges d'Amboise au conclave au cours duquel il prétendait à la fonction suprême. Peut-être l'amitié affichée de Briçonnet pour Savonarole l'a-t-il éloigné du légat. En plus du fait que les Italiens, majoritaires, craignaient une extension du pouvoir français sur la péninsule, cette défection a pu contribuer à son échec. Cette courte synthèse montre, par ailleurs, que ces cardinaux ne partageaient pas le goût de bâtisseur de leur confrère, de même qu'ils ne l'ont pas aidé dans sa mission de réformateur des ordres réguliers.

²¹⁹ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, op. cit., p. 1916.

²²⁰ CHEVALIER B., *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514): un cardinal-ministre au début de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 349.

I.2 - 4 Georges I^{er} d'Amboise et les Bénédictins

Le prélat a pleinement assumé sa vie d'ecclésiastique. Bien que ne faisant pas partie d'un ordre, il n'a pas manqué de montrer son attachement à l'ordre de saint Benoît à la suite de ses frères. La famille d'Amboise était en effet familière de l'ordre des Bénédictins. Louis et Jacques d'Amboise ont commencé leur carrière ecclésiastique en tant qu'abbé de l'abbaye de Jumièges. Le premier ne l'est resté que durant un an, son frère lui a succédé en 1474 et a gardé cette fonction pendant trente ans, fonction qu'il cumula, à partir de 1485, avec celle d'abbé de Cluny. Ce dernier a fait partie de ces abbés qui n'étaient pas élus par la communauté, mais nommés. Il a succédé à Jean de Bourbon qui avait été nommé lui aussi, mais avait été très apprécié de sa communauté. La spiritualité de Jacques d'Amboise n'a pas marqué les mémoires, mais l'ordre de Cluny avait encore un fort rayonnement à l'époque.

En s'intéressant aux Bénédictins le cardinal s'inscrit donc dans sa lignée. Cependant il adhère à leur spiritualité. En effet il a choisi pour devise en partie un verset de la promesse de ces moines : « *non confundas me domine ab expectatione mea* ». Elle est un extrait du psaume 118, comme le rappelle Hablot²²¹. Ce choix mérite une attention supplémentaire, en effet ces mots font partie du verset 116 de ce psaume²²². Ce verset est cité lors des vœux des Bénédictins et Bénédictines depuis saint Benoît. Le cardinal en a repris la dernière partie à laquelle il a ajouté le *Domine* de la première partie qu'il n'avait pas gardée et qui indique le destinataire de la prière. Sa devise signifie donc : « Ne déçois pas, Seigneur, mon attente ». Le cardinal n'a jamais professé de vœux ; par contre son frère Jacques a sans doute fait profession. Peut-être le cardinal a-t-il assisté à la cérémonie. Lors de celle-ci le moine dépose le texte de sa promesse et en retournant à sa place récite ces versets. Ceux-ci sont donc le cœur de la promesse du moine. Dans ce choix le cardinal montre toute la foi qu'il met en Dieu et sa sensibilité à la spiritualité bénédictine.

Il est à noter que non seulement le cardinal a choisi comme devise une phrase de l'engagement des moines le jour de leurs vœux, mais il les a fréquentés en dehors de l'exercice de sa fonction. C'est dans des couvents de cet ordre qu'il logeait lors de ses déplacements. En 1501, il s'est reposé dans l'abbaye cistercienne de Morimondo. Le père abbé de cette communauté était alors le cardinal Giovanni di Lorenzo de Medici, futur pape Léon X (1513 - 1521). Depuis 1490 celui-ci avait pris les moyens de réformer son abbaye en faisant venir, avec l'accord du pape Innocent VIII, huit moines de l'abbaye de Settimo Fiorentino. Cet exemple a peut-être influencé le légat, puisque lui-même a fait introduire de nouveaux moines dans les couvents qu'il tentait de réformer. Par ailleurs, l'environnement artistique de cette abbaye en 1500 n'est pas connu, mais les stalles que l'on peut y voir de nos jours sont marquetées et datent de 1522. Il est probable que, bien que n'étant pas d'un grand ouvrage, les précédentes aient été également ornées de marqueteries. Par ailleurs nombre de ces communautés étaient disposées à se réformer. Enfin, lors de ses déplacements, le cardinal séjournait également chez les Célestins, et ses derniers jours en sont un témoignage. Il est décédé le 25 mai 1510 dans le couvent des Célestins de Lyon où il faisait étape sur la route de

²²¹ HABLLOT L., « L'emblématique de Georges d'Amboise expression plurielle du pouvoir. », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510 une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 45. (Noter qu'il s'agit du psaume 118 et non 119 comme l'indique l'auteur)

²²² : « *Suscipe me, Domine, secundum eloquium tuum et vivam ! Et non confundas me ab expectatione mea !* », c'est-à-dire : « Accueille-moi, Seigneur, selon ta Parole et je vivrai ! et ne déçois pas mon attente ».

l'Italie. Le cardinal a ainsi choisi chez les Bénédictins l'environnement spirituel, culturel et artistique qui lui convenait.

Le cardinal a également passé du temps dans son évêché. Rouen était la troisième ville de France à cette époque, et l'imprimerie y était très développée. Les chanoines faisaient-ils partie des érudits de l'époque ?

I.2 - 5 Membres du chapitre de Rouen

Le collège des chanoines de Rouen, à l'époque de Georges I^{er} d'Amboise, a peu marqué l'histoire. Notamment, sous son archiépiscopat, les chanoines Jean Masselin (1433 - 1500) et Le Gras ont été doyens du chapitre de la cathédrale de Rouen respectivement en 1480 et en 1500²²³. Mais leurs biographies ne sont pas connues. Cependant, un aperçu de la culture de ces chanoines peut s'entrevoir lorsque l'on s'intéresse à leurs bibliothèques. À cet égard, dans les archives de Seine-Maritime, sont conservés certains de leurs testaments dans lesquels se trouve parfois l'inventaire de leur bibliothèque à leur décès. Ceux-ci ont été étudiés. Cependant, Artus Fillon, chanoine vicaire général du cardinal d'Amboise, puis de son neveu, avait été nommé à Senlis après l'avoir été à Rouen. Sa bibliothèque ne fait donc malheureusement pas partie de celles qui ont été relevées. Pour la fin du xv^e siècle, Marc Venard mentionne l'inventaire du chanoine Delastre, daté 1505²²⁴. Ce clerc possédait soixante quatorze ouvrages dont trente quatre sont détaillés. De l'analyse de cet ensemble, Venard a conclu que ce chanoine a été plus juriste que théologien, et n'avait pas été touché par l'humanisme. Cet auteur n'a malheureusement pas pu tirer plus d'informations sur les bibliothèques de cette époque car les autres testaments étaient plus tardifs. Est-ce signe que ces clercs possédaient peu de livres? C'est possible, car le contenu très riche de certaines bibliothèques de la fin du xvi^e siècle a été reconnu. Notamment des listes d'ouvrages révélant l'humanisme de leurs propriétaires, ont été détaillées²²⁵. Selon l'inventaire exhaustif qu'elle entreprit, Nicole Lemaitre a confirmé qu'il y avait globalement peu de livres chez les clercs au xvi^e siècle²²⁶. Pourtant les recommandations synodales et conciliaires, demandaient à ce que le clergé soit instruit et rendaient les évêques responsables de cette instruction. Ils reprenaient la phrase de saint Luc : « Si un aveugle conduit un aveugle, ils tomberont tous deux dans la fosse. »²²⁷ Cependant l'aventure de l'imprimerie ne faisait que commencer et les livres étaient encore précieux, de ce fait souvent ils se prêtaient. La possession de livres n'était donc pas à elle seule une marque de l'instruction et de l'esprit d'ouverture. Il est malgré tout certain que Rouen n'était pas connue à cette époque pour abriter un foyer d'humanistes. Nonobstant elle abritait un grand nombre de poètes. C'est ainsi qu'elle

²²³ POMMERAYE J.F., *Histoire de l'église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie, divisée en cinq livres*, par les imprimeurs ordinaires de l'archevêché, 1686, p. 419.

²²⁴ VENARD M., « Les livres chez les chanoines de Rouen (1500-1650) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1997, vol. 83, n° 210, p. 133.

²²⁵ *Ibid.*, p. 137.

²²⁶ LEMAITRE N., « Les livres et la formation du clergé au XVI^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1997, vol. 83, n° 210, p. 117-131.

²²⁷ Lc 6, 39

protégeait les confréries de palinods²²⁸. Notamment certaines d'entre elles développaient une vénération à la Vierge Marie et étaient très suivies par la population²²⁹. Des concours de poèmes en son honneur étaient organisés²³⁰. Par ailleurs, tout au long du Moyen Âge, la Normandie a chanté la conception virginale de la Vierge Marie. Particulièrement Rouen abritait depuis 1486 le *Puy de la Conception de Notre Dame*, confrérie établie pour récompenser ces meilleurs poèmes²³¹.

Ce chapitre sur la biographie du cardinal ne peut être clos sans citer les clercs de la basoche qui se sont intéressés à la famille d'Amboise et spécialement au cardinal. Ce qui conforte le grand rôle que cette famille jouait dans la société de l'époque.

I.2 - 6 Clercs de la Basoche

Le développement de la satire en France fait partie de l'évolution de l'humanisme de ses lettrés. Le théâtre de la Basoche, association de clercs, en usait. Les formes des pièces rédigées étaient le cri, la sottie, la moralité ou la farce. Leurs auteurs étaient habituellement membres de parlements. Alors que les auteurs de la Basoche rédigeaient des œuvres subversives qui n'épargnaient pas le roi, Louis XII, à l'inverse de Charles VIII, les protégea²³². Quelques-uns de leurs pamphlets sont parvenus jusqu'à nous. L'étude des deux satires la « *Sottie de l'Astrologue* » et la « *Sottie à huit personnages* », menée par Nicole Hochner, témoigne des pamphlets rédigés à l'encontre de la famille d'Amboise²³³. Étant donné l'importance de ses pouvoirs, le monde des clercs laïcs n'a pas manqué de prendre le cardinal légat pour cible dans ses fonctions à la fois politiques et religieuses. Dans la « *Sottie de l'astrologue* », pièce qui date du début du règne de Louis XII, le cardinal est discrédité. Il est comparé à un astre si lumineux qu'il éblouit le soleil, son roi, qui en est tout perturbé. La « *Sottie à huit personnages* », quant à elle, a été écrite en 1507, mise en scène à Toulouse en 1508 et éditée une première fois en 1511²³⁴. C'est un ensemble de deux pièces, une sottie et une moralité. La moralité critique ouvertement le cardinal en affrontant « *Quelc'un* » (Louis XII) et le « *Legat* » (précisément Georges d'Amboise). Dans la sottie c'est tout le clan d'Amboise qui est raillé, trois d'entre eux devant au légat d'être cardinaux. Ici un groupe de sots construit un nouveau monde dont les piliers sont hypocrisie (famille d'Amboise), ribaudise, apostasie, lubricité, simonie et irrégularité. La moralité est virulente car elle s'achève par l'expulsion du « *Legat* ».

²²⁸ GROS G., *Le poète, la Vierge et le prince du Puy: étude sur les puyx marials de la France du Nord du XIVe siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 27. Sont nommés palinods tous les poèmes qui font l'objet des Puyx, ou assemblées littéraires.

²²⁹ HÛE D., *La poésie palinodique à Rouen: 1486-1550*, Paris, France, H. Champion, 2002, p. 228.

²³⁰ GROS G., *Le poète, la Vierge et le prince du Puy*, op. cit., p. 113.

²³¹ GUÉRY C.A., *Palinods, ou, Puyx de poésie en Normandie*, Evreux, Impr. de l'Eure, 1916, p. 10.

²³² HOCHNER N., *Louis XII: les dérèglements de l'image royale, 1498-1515*, Champ Vallon, 2006, p. 109 ; BOUHAÏK-GIRONÈS M., *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique: Paris, 1420-1550*, Paris, France, H. Champion, 2007, p. 75.

²³³ HOCHNER N., « Le portrait satirique du cardinal d'Amboise », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 105.

²³⁴ GRINGORE P., *Sotise à huit personnages, c'est à savoir le monde, abuz, sot dissolu, sot glorieux sot corrompu, sot trompeur, sot ignorant et sotte folle*, Paris, s.n., 1514.

La concentration des pouvoirs et la confusion entre spirituel et temporel, public et privé, que la famille d'Amboise symbolise ne sont pas acceptables pour les auteurs. Bien qu'apprécié, l'homme de pouvoir qu'était Georges d'Amboise n'a donc pas manqué de faire l'objet de satires qui dénoncent le cumul des pouvoirs temporel et spirituel. Ce bref aperçu montre que les hommes de théâtre avaient l'art de se jouer des puissants de ce monde, à l'instar des *ymagiers* sculptant les gargouilles des cathédrales ou créant les miséricordes des stalles, ainsi que des peintres des marges des manuscrits. Les menuisiers des stalles dont nous parlerons ici n'ont pas été en reste.

Conclusion

Ainsi, dans l'entourage du cardinal, se trouvait sa nombreuse famille. La branche cadette des Amboise n'était pas très fortunée. Cependant, à la génération du cardinal, la famille a su se faire reconnaître. Le cardinal était en effet entouré d'une fratrie dont les pouvoirs temporels et ecclésiastiques étaient remarquables. Bien que toujours fidèles à la famille d'Orléans, ses frères ont su se faire apprécier des rois Louis XI et Charles VIII. Presque tous ont été missionnés par le roi, en France ou en Italie. Le cardinal a donc suivi cette dynamique familiale et l'a portée à son plus haut degré. Leur influence était suffisamment considérable pour que les clercs de la Basoche aient choisi le cardinal et sa famille pour cible. Ils les ont caricaturés dans des sotties qui critiquaient, entre autre, les abus de pouvoir. De plus, la société a organisé au légat, conseiller du roi, de spectaculaires cérémonies de funérailles qui se sont déroulées à Lyon et à Rouen du 25 mai au 20 juin 1510.

Dans le domaine civil, alors que l'aîné a reconstruit le château de famille, d'autres frères, dans leurs évêchés respectifs, ont été des bâtisseurs. La plus grande œuvre fut le chantier de la cathédrale d'Albi. Dans toutes ses réalisations la fratrie n'a pas cherché à innover. Les réalisations sont de style gothique et leur ornementation reprend le vocabulaire artistique du royaume. À l'image des chapelles ou résidences de leurs évêchés qu'ils ont contribué à rénover. Quant à l'ornementation, il est notable qu'ils avaient un goût certain pour les groupes nombreux, en pied, grandeur nature, figurant des mises au tombeau et cernant l'abside de leurs chapelles. De même lorsqu'ils apposaient leurs armes, c'était celles de la famille qu'ils valorisaient. Deux d'entre eux ont également exhibé l'importance de la famille en faisant réaliser les images de ses membres. Le légat a donc adhéré partiellement aux goûts artistiques de ses frères.

Parmi les principaux membres du Conseil du roi seuls deux d'entre eux semblent avoir été liés à Georges d'Amboise. Alors que les autres n'étaient pas de grands commanditaires, Florimond Robertet et Thomas Bohier ont étendu leur patrimoine bâti. Le premier a lui-même fait construire un hôtel particulier à Blois et le second, qui sera présenté ultérieurement, a plus particulièrement construit à Rouen. Ces deux hommes ont, à l'image du cardinal, déployé une ornementation qui combine les styles gothiques et renaissants. Par ailleurs, parmi les élites du royaume, le cardinal a créé quelques liens solides, notamment avec ceux qui pouvaient l'aider dans la réussite de ses projets.

Le légat n'a pas fait état de sa spiritualité, nous n'en savons donc que peu de choses, mais il était proche de l'ordre des Bénédictins. Il a choisi une phrase de leur promesse pour

devise et il a fréquemment côtoyé les membres de cet ordre. Il séjournait dans leurs abbayes lors de ses voyages, aussi bien en France qu'en Italie. Par contre il n'avait pas de liens particuliers avec les chanoines de Rouen. De même, hormis les liens très forts qu'il n'a cessé d'entretenir avec sa famille, il semble s'être démarqué des personnalités qu'il côtoyait dans le monde ecclésial. Notamment, il est difficile d'appréhender les liens que le cardinal avait créés avec les autres cardinaux français. Sur les quatre qui auraient dû l'accompagner au conclave au cours duquel il prétendait à la fonction suprême, un seul, le cardinal Amanieu d'Albret, était à ses côtés. Les cardinaux ne l'ont pas soutenu non plus dans les réformes des ordres religieux.

Quant à la dimension culturelle, son entourage ne comptait pas de grands humanistes, ni dans la fratrie, ni dans l'ensemble de ses proches. Aucun grand érudit humaniste n'a eu beaucoup d'influence sur Louis XII, cependant la cour n'était pas indifférente à cet esprit, il en sera fait état en cinquième partie.

Le bref aperçu de la biographie du cardinal a montré qu'il circulait beaucoup pour honorer ses nombreuses fonctions, ce qui questionne sur la manière dont il a pu piloter les chantiers qu'il avait commandés. Ce sujet est abordé maintenant à propos du suivi du chantier de Gaillon qui a été l'un des plus grands en France dans les années 1500.

Chapitre I.3 Suivi du chantier de Gaillon

Le cardinal d'Amboise, dès sa jeunesse, a pu se rendre compte de ce qu'est un grand chantier. En effet, il vit son frère entreprendre, en 1469, la reconstruction du château de Chaumont que Louis XI avait fait détruire. Par ailleurs, certains de ses frères ont été de grands mécènes de leur temps. Cette fratrie s'est donc donné les moyens de diriger de grands chantiers. Mais aucun d'entre eux n'a eu l'ampleur de celui de Gaillon, sur lequel son commanditaire était toutefois bien peu présent. Étant donné que les multiples fonctions qu'exerçait le cardinal l'occupaient dans bien des lieux il est permis de s'interroger. A-t-il pris le temps de diriger directement le chantier ? Comment pouvait-il piloter son chantier de si loin, quels étaient les relais sur place ? À ce titre les séjours que fit le cardinal à Gaillon ou à Rouen seront rappelés, puis la manière dont les comptes du château ont été suivis sera explorée. À défaut de récits de biographes, ce sont également ces comptes qui permettent de trouver des traces du passage du cardinal à Gaillon. Elles seront soulignées.

I.3 - 1 Séjours de Georges I^{er} d'Amboise à Gaillon

Elaine Liou a proposé que, dès 1498, avant que le grand chantier ne soit commencé, le cardinal ait sans doute séjourné à Gaillon après avoir reçu Louis XII à Rouen²³⁵. L. A. Jouen écrivit, quant à lui, que le cardinal y séjourna en avril 1499, après les fêtes de Pâques passées à Rouen, et au cours desquelles il avait fait son entrée solennelle en tant que cardinal²³⁶. Plus tard, en 1502, alors que le chantier prend de l'envergure, quelques traces des passages du prélat à Gaillon sont indirectement mentionnées dans les comptes du château qu'Achille Deville a publiés²³⁷. Cet auteur a non seulement parcouru les comptes qu'il a publiés, mais également les registres des capitaines de Gaillon, pour en déduire quelques passages du cardinal au château lorsque le grand chantier était en cours. Ainsi des voituriers ont été payés pour avoir porté des tentures ou du bois pour le séjour du cardinal. Ce dernier est également cité dans les comptes comme ayant payé directement du vin ou fait porter des tapisseries à ces occasions. Ce sont ces indices qui donnent le moyen de connaître quelques-uns de ses passages.

De ces différentes rémunérations il ressort qu'en 1502, alors qu'il était bien occupé par le Milanais, le cardinal séjourna malgré tout un peu au château. Entre le 4 janvier et octobre le prélat y a en effet passé au moins une petite quinzaine de jours. Notamment les verrières de sa chambre ont été nettoyées. En janvier 1502 il a fait son entrée solennelle à Rouen comme légat, mais y resta peu de temps, puisqu'en début février se déroulait son entrée solennelle à Paris. Par contre il est attesté qu'il est venu en 1502 les 24 octobre, 26 novembre et 18

²³⁵ LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, op. cit., p. 34.

²³⁶ JOUEN L.-A. et F. FUZET, *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, op. cit., p. 390.

²³⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. XVII.

décembre. Jouen pense qu'il y est resté deux mois entre octobre et novembre. Durant ce séjour, qui coïncide avec le début des constructions importantes, il a vraisemblablement mis en place l'organisation du chantier. Par la suite ces moments furent peu nombreux. Il n'est pas venu certaines années. Il fit un séjour du 26 décembre au 4 janvier 1503²³⁸. Il est revenu en 1504 fin mai, le 12 juin et fin novembre, ayant suivi le roi tout au long de l'année 1503. Début 1505, il y prépara la venue de Louis XII qui devait y passer le jour des rois. En février il est resté au moins dix jours puisque début mars Pierre Valence a été payé pour être resté à Gaillon pour : « *x jours au mandement de Monseigneur, qui estoit lors à Gaillon, pour luy deviser des affaires dud. Gaillon* »²³⁹. À la suite Deville ne mentionne que le passage en 1509.

Quelques compléments peuvent être fournis. Au début de l'année 1506 Georges d'Amboise n'avait guère quitté Louis XII qui avait été malade, si ce n'est pour assister, en mars, au pèlerinage de Notre-Dame de Cléry, où Louis XI, et Charlotte de Savoie, son épouse, sont inhumés. Cependant, en septembre 1506, le cardinal a donné du vin aux maçons à l'occasion de son départ, il y avait séjourné en août avec neveux et nièces²⁴⁰. Puis il a consacré 1507 à l'Italie et il n'est retourné à Rouen qu'en décembre, d'où il est probable qu'il ait suivi les travaux de Gaillon voire même qu'il y soit passé. Le prélat ne vint pas au début de 1508. Fin août 1508 il est venu pour accueillir le roi et la reine qu'il recevra à Rouen et à Gaillon entre septembre et octobre. Il y revint fin 1508 début 1509. Après les négociations de Cambrai il a en effet vraisemblablement séjourné à Gaillon puisque le 6 janvier du bois de chauffage y est porté pour lui²⁴¹. Il a donc été très présent entre fin 1508 et début 1509, mois qui sont précisément ceux au cours desquels le chantier des stalles a débuté. Il a donc pu tout particulièrement prêter attention à leur construction. Puis il séjourna au château quelques mois fin 1509, en octobre et novembre, période durant laquelle il était tombé gravement malade²⁴². Au dernier trimestre de 1509, il y a donc fait un long séjour et en est reparti, à la demande de Louis XII, fin novembre, pour ne plus y revenir. En octobre il avait rédigé son testament. Durant la construction du château le cardinal y a donc peu séjourné, mais régulièrement. Il a pallié à son manque de présence en faisant venir des hommes de confiance, notamment des artisans, pour visiter le chantier et faire des rapports.

I.3 - 2 Suivi du chantier par des intermédiaires

Le premier appelé plusieurs fois fut Pierre Valence (qualifié à la fois de maçon, menuisier ou fontainier dans les comptes). Ainsi que l'a souligné Deville, il est venu visiter quelques édifices alors que ceux-ci étaient en construction²⁴³. Au début du chantier il s'agit de la tonne, de la maison et de la chapelle du Lydieu. Puis il lui a été demandé de visiter la fontaine de Venise lorsque celle-ci fut mise en place. Parfois cet artisan était accompagné de maître Raoult ou de Nicolas Castille. Ce dernier était lui-même de temps en temps escorté de

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 142.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 370.

²⁴² LOUIS XII et G. d'AMBOISE, *Lettres du roy Louis XII, et du cardinal George d'Amboise. Avec plusieurs autres lettres, mémoires & instructions écrites depuis 1504, jusques & compris 1514*, François Foppens, 1712, p. 193.

²⁴³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. 110.

Richard des Hays pour visiter le chantier et les volières. D'autres artisans ont également été mis à contribution. Par exemple en janvier 1503 le cardinal, qui était à Rouen, s'est fait porter les plans du château par Guillaume Senault²⁴⁴. De même Colin Biard, maître maçon de Blois, fut envoyé plusieurs fois par Georges d'Amboise pour visiter les bâtiments en construction. En mai 1504, depuis Blois, il l'a envoyé à Gaillon lui demandant de lui faire l'état des travaux²⁴⁵. En mai et en décembre 1505 il a de nouveau envoyé cet artisan pour visiter la construction²⁴⁶. Enfin, alors qu'en avril 1506 le cardinal a fait venir Colin Biard à Blois, ce dernier avait été envoyé à Gaillon en mars 1506²⁴⁷. Lorsque les commandes étaient exécutées ailleurs qu'à Gaillon le cardinal les faisait contrôler également sur leur lieu d'exécution. C'est ainsi que, par exemple, Patris Binet, contrôleur royal, qui avait également surveillé l'exécution des tombeaux du duc de Bretagne et des enfants de Charles VIII, avait posé la certification de la réalisation du saint Georges et le dragon²⁴⁸. Cette œuvre, sculptée sur marbre, est un bas-relief qui était destiné à l'autel de la chapelle, elle en était le retable, elle a été exécutée par Michel Colombe à Tours.

Les passages du cardinal sont donc peu nombreux, mais il avait ou envoyait sur place des hommes de confiance. Le capitaine de Gaillon, monsieur de Courcelles, et Jacques de Castignole, seigneur de Sauveterre, ont également sollicité les services d'artisans pour suivre le chantier et ils ont contractualisé avec certains d'entre eux. Au-delà du détail des comptes du château, leur suivi et la manière dont les artisans contractaient, sur ordre du commanditaire, apportent un éclairage complémentaire sur le contrôle des réalisations du chantier.

I.3 - 3 Direction et suivi des comptes du chantier

De 1501 à 1507 les comptes sont établis par secteurs, chacun d'eux étant suivi par un responsable différent. Entre 1501 et 1503 les comptes ont été tenus par Pierre Mesenge, chanoine de Rouen et trésorier de Monseigneur, et approuvés par Jacques de Castignolles, seigneur de Sauveterre, également chanoine de Rouen²⁴⁹. Durant toutes ces années les comptes sont établis par Richard Guere, seigneur de Courcelles, qui est un seigneur local. « La portion laïque de Courcelles, appartenait originellement à des Seigneurs de ce nom et relevait féodalement des archevêques de Rouen »²⁵⁰. Monsieur de Courcelles rémunère les artisans qui travaillent aux bâtiments et au parc. Le capitaine Picquet se joint à lui pour ces démarches. En 1504 se sont ajoutés Demarsay et Thomas Bohier²⁵¹. En 1505 Richard Guere reçoit les financements de Pierre Mesenge ou de Jacques de Castignolles de la main de Bernardin de Marsay ou de maître Guillaume de Bonnaire, prêtre. Les années précédentes il les recevait du capitaine de Gaillon, de Jacques de Castignolles et de Nicolas Georget. Les comptes sont alors approuvés par Thomas Bohier. En 1505 et 1506, pour les bâtiments, c'est

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 126, 166.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 176, 162.

²⁴⁸ VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Thèse de doctorat, Université de Paris. Faculté des lettres, France, 1901, p. 362.

²⁴⁹ Ceux-ci suivaient également les comptes de l'archevêché.

²⁵⁰ CHARPILLON et A. CARESME, *Dictionnaire historique de toutes les communes du département de l'Eure: histoire, géographie, statistique*, Delcroix, 1868 p.873.

²⁵¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 105.

Guillaume de Bonnaire qui paye les artisans avec les fonds qu'il reçoit de Pierre Mesenge, et du receveur Pierre Gravelle. Pour le jardin et la *grant maison* ce sont Thomas Bohier et Monsieur de Genly qui interviennent. En 1507 les comptes, ont été arrêtés par Monsieur et Madame de Genly, signés par Picquet et Guere, établis par Jacques de Castignolles et contrôlés par Thomas Bohier. En 1508 se présente un grand changement. Cette année-là est l'année au cours de laquelle le chantier a été le plus important en mise de fond. 44.813 livres ont été dépensées, et le nombre d'intervenants dans la comptabilité du château a été limité. Les comptes ont été établis par Claude de Launoy qui a reçu l'argent de Thomas Bohier, directement ou par l'intermédiaire de Gravelle, de J. de Castignolles, et de Pierre Legendre. Ces comptes sont signés par Bohier, Legendre et Launoy. La gestion fut la même en 1509, année à laquelle s'arrêtent les archives.

Malgré cette grande diversité d'intervenants entre 1502 et 1509, lesquels sont souvent de grands personnages du royaume, il y a eu continuité. La confiance du cardinal est mise en Thomas Bohier qui a toujours contrôlé les comptes depuis 1503. Les travaux ont été suivis par le capitaine et seigneur de Courcelles²⁵². Les marchés ont été conclus entre les artisans et Messieurs de Genly, Legendre, de Courcelles, de Launoy ou de Castignolles et les comptes, depuis 1502 ont toujours été approuvés ou établis par J. de Castignolles. Cet aperçu montre que la gestion de cet immense chantier, qui a fait œuvrer des centaines d'ouvriers, a été sans cesse en évolution, mais la continuité semble avoir été assurée par Monsieur de Castignolles, seigneur de Sauveterre. Par ailleurs le cardinal s'est alloué, pour la charge de comptabilité, les services, d'une part, dès 1503, de Monsieur de Launoy, payeur du cardinal, et d'autre part de Thomas Bohier, conseiller du roi. Ceux-ci, qui payaient les artisans ou vérifiaient les comptes, étaient beaucoup plus présents sur le chantier que le commanditaire qui était suffisamment retenu auprès du roi pour s'être fait construire une demeure à Blois. Le cardinal a fait appel à certains hommes de confiance résidant assurément dans la région : Claude de Launoy, Monsieur de Genly et Monsieur de Castignolles.

La plus grande partie de la famille de Launoy est d'Épinal. Il ne s'agit sans doute pas de cette branche dont est originaire Claude de Launoy cité ici. Par contre dans le dictionnaire de la noblesse française est nommé un Launay ou Launey, qui pourrait être celui dont il est question à Gaillon. Il est décrit comme Launoy, Écuyer, Seigneur de Villarmoy, Élection de Vire en Normandie, qui porte : « d'hermine, à trois pots de gueules, 2 & 1 »²⁵³. Le reste de sa biographie n'est pas connu. Par ailleurs Raoul de Lannoy, qui a été chambellan des rois Louis XI, Charles VIII et Louis XII, avait une branche de sa famille qui s'était installée en Normandie. Peut être que Claude, qui a suivi le chantier de Gaillon, était un Lannoy et non Launoy. Les armoiries du sire de Genly, étaient « de gueules Fretté d'argent, au Chef d'or, accompagné de trois quinte-feuilles du champ »²⁵⁴. Ce Monsieur de Genly, mentionné dans les comptes de Gaillon, pourrait être Adrien, Seigneur de Genlis, Chevalier, Conseiller du Roi, Bailli et Capitaine d'Évreux et du château du Louvre, qui fut pourvu de la charge de Grand Échanson du Roi²⁵⁵. Monsieur de Castignolles était également de la région. Il était

²⁵² *Ibid.*, p. 150.

²⁵³ AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS F.-A. et J. BADIER, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France.*, Paris, Schlesinger frères, 1863, vol.11, p. 690.

²⁵⁴ GELIOT L. et P. PALLIOT, *La vraie et parfaite science des armoiries, ou indice armorial.*, Frederic Leonard, 1664.

²⁵⁵ AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS F.-A. et J. BADIER, *Dictionnaire de la noblesse, op. cit.*, p. 215
Tome 10.

seigneur de Sauveterre. On ne connaît pas l'histoire détaillée de Jacques de Castignolles (Castignolys dans les comptes). Au moment de la construction du château il apparaît comme trésorier du cardinal. Par ailleurs, en 1509, il est abbé de l'abbaye de Mortemer, titre qui lui est donné dans les comptes²⁵⁶. Il fut également chancelier de l'Église de Rouen sans doute jusqu'en 1517.

Parmi les hommes de confiance du cardinal il y avait également des personnages importants du gouvernement du royaume, avec lesquels le légat était en continuel rapport, et qui avaient également des attaches aux environs de Rouen, tels Pierre Legendre et Thomas Bohier. Ils faisaient partie de ces grandes familles influentes qui ont largement participé au Conseil de Louis XII et ont été commanditaires de grands chantiers réalisés sous sa royauté ainsi que le montrent les quelques éléments de biographie suivants.

Pierre Legendre (ou Le Gendre) était trésorier de France, conseiller du roi et seigneur d'Alincourt et de Magny-en-Vexin, qui fut le centre administratif de son domaine. Faisant partie de la noblesse de robe, il est une figure dominante de la commande architecturale privée. Il fut à l'origine de la relance et du renouveau par assimilation des principes de l'italianisme²⁵⁷. Il fit construire un hôtel particulier à Paris entre 1504 et 1512, qu'Étienne Hamon qualifie de petit Gaillon²⁵⁸. Son début de carrière dans la finance, il le doit à son père Jean Le Gendre. Celui-ci, parti de rien, a su gagner la confiance de Louis XI pour son honnêteté et son savoir-faire dans les transactions, si bien que le roi l'a nommé Conseiller et Trésorier des guerres en 1482²⁵⁹. Ainsi Jean Legendre a pu aider son fils à acquérir, en 1487, un office de receveur des Aides et Tailles en l'élection de Rouen. Puis ce dernier prit la succession de son père comme Trésorier des guerres, au décès de celui-ci en 1497. À eux deux ils ont acquis la plus grande partie du Vexin français. En plus de contrôleur financier pour le cardinal, il traita directement avec le maçon Pierre Delorme pour le portail du jardin de Gaillon²⁶⁰. Il a servi d'intermédiaire lors de l'acquisition de la terre de Vigny par le cardinal en 1504. Le 2 octobre 1508 Georges d'Amboise signe les ordonnances sur les pouvoirs et fonctions des trésoriers de France, parmi lesquels Pierre Legendre est cité²⁶¹. Ces deux hommes avaient donc beaucoup de liens. Legendre faisait construire son hôtel particulier alors qu'il suivait les travaux de Gaillon, ils ont de la sorte construit une idée commune de l'introduction des formes antiques dans les nouveaux monuments français.

Thomas Bohier, malgré sa modeste origine en tant que fils de bourgeois d'Yssoire, est devenu un grand personnage du Royaume. Il a bénéficié d'une longue carrière auprès des rois puisque, dès 1474, il a été secrétaire du roi Louis XI. C'est auprès de Charles VIII que son lien avec la royauté se forma. Il fut son valet de chambre, sans doute grâce au soutien de Pierre II de Bourbon qui, seigneur du même pays d'origine que les Bohier, était le grand chambrier. À partir de 1493 il est secrétaire et notaire du roi, charge qu'il a exercée à la suite auprès des rois Louis XII et François I^{er}. Un second mariage lui a permis de renforcer ses liens avec les grands du royaume en épousant la nièce de Semblançay et devenant ainsi le

²⁵⁶ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 349 par exemple.

²⁵⁷ HAMON É., *Un chantier flamboyant et son rayonnement*, op. cit., p. 42.

²⁵⁸ HAMON É., *Une capitale flamboyante*, op. cit., p. 127.

²⁵⁹ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, op. cit., p. 1994.

²⁶⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 258.

²⁶¹ HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, op. cit., p. 425.

gendre de Guillaume Briçonnet. Il sut se ménager alors une brillante carrière et devenir, Conseiller du roi, Général des finances de Normandie, et dès 1494, Seigneur Baron de Saint Ciergues en Auvergne et de Chenonceau en Touraine²⁶². Il fut armé chevalier aux portes de Gênes le 24 avril 1507 par Charles II d'Amboise, lieutenant général de l'armée du roi. Son intérêt pour le Vexin remonte au moins à 1499 où il se fait enregistrer dans la confrérie de l'Assomption de Gisors²⁶³. Il entreprit l'édification de l'hôtel des finances de Rouen en 1508²⁶⁴. Le Général de Normandie pourvut directement en finance le chantier de Gaillon les mois de mars, mai, juin, juillet, septembre et octobre 1508, de même qu'en avril, mai, juin, juillet et septembre 1509. Il était donc extrêmement présent au cours de ces années alors qu'il gérait également à Rouen le chantier de l'hôtel des finances qui a duré, sous son contrôle, de 1509 à 1512.

L'immense chantier de Gaillon était donc contrôlé par des hommes qui eux-mêmes étaient commanditaires, avaient de hautes fonctions dans les finances du royaume, mais étaient présents dans la région. Nous ne savons cependant pas de quelle manière le cardinal rétribuait leurs services. Et l'un d'entre eux, Pierre Legendre, était sensible à l'introduction, en France, du style italien. Quant à Thomas Bohier il a introduit lui aussi l'ornementation à l'antique dans l'hôtel des finances de Rouen.

En synthèse il peut être mentionné que les fonctions politiques de Georges d'Amboise lui ont donné accès à d'immenses ressources qu'il a pu consacrer au chantier de Gaillon. Durant tout ce chantier le cardinal était très occupé à suivre le roi. Peu présent à ses affaires il a su donner leur place à des hommes compétents et de confiance. Il ne peut être fait aucun reproche sur la manière dont ont été gérées les affaires qu'il confia à son entourage. Parmi les hommes de confiance Pierre Legendre et Thomas Bohier étaient eux-mêmes de grands commanditaires du Vexin français. Leurs expériences réciproques et leurs goûts artistiques ont été mis à profit sur le chantier. De sorte que cet immense ouvrage a été mené à bien en extrêmement peu de temps.

Souvent en déplacement le cardinal fit cependant régulièrement des séjours à Gaillon, notamment il fut très présent fin décembre 1508 début 1509 alors que le chantier des stalles commençait. La réalisation des stalles s'est déroulée à la fin de la construction du château de Gaillon, qui va être décrite maintenant.

²⁶² *Ibid.*, p. 2060.

²⁶³ HAMON É., *Un chantier flamboyant et son rayonnement*, op. cit., p. 72.

²⁶⁴ Base Mérimée référence IA00021813

Chapitre I.4 Histoire et construction du château de Gaillon

Élisabeth Chirol, en 1952, a publié un certain nombre d'archives mentionnant les activités autour du château de Gaillon. Elle a de même dressé un inventaire rigoureux de ce qui provient de ce lieu, et de ce qui en a été dispersé²⁶⁵. Grâce à la mise au jour de nouvelles archives, cette auteure a pu finalement préciser l'histoire du château et du site de Gaillon. Elle a détaillé les participations des différents artisans, puis les travaux que les successeurs de Georges d'Amboise ont fait exécuter. Ses conclusions ont été reprises par Elaine Liou dans une thèse soutenue en 1999²⁶⁶. Dans le cadre de sa thèse, cette dernière a présenté son étude selon un plan similaire à celui que la première auteure avait privilégié. Flaminia Bardati, a également procédé à une étude détaillée de ce château qui a fait l'objet de sa thèse²⁶⁷. Elle a présenté ce travail de manière résumée avec deux autres auteurs²⁶⁸. De même Xavier Pagazani a analysé l'architecture et la construction commandée par le cardinal d'Amboise²⁶⁹. Une synthèse de ces études est ici présentée.

I.4 - 1 Histoire du château de Gaillon avant Georges I^{er} d'Amboise

L'histoire fait remonter aux Romains l'idée d'avoir su profiter de la géographie du lieu pour construire à Gaillon une première forteresse. Cette bastide fut construite à l'extrémité d'un plateau, sur une éminence qui surplombe la vallée de la Seine, sur sa rive gauche. Position stratégique pour cette place forte, qui pouvait ainsi défendre la route de Rouen à Paris et le bourg de Gaillon qui est en contrebas, vers l'est, sud-est, et dont le nom est attesté dès le XI^e siècle. Cette forteresse fut, au Moyen Âge, transformée en château fort et annexée au comté d'Évreux au X^e siècle. Lorsque le chevalier Geoffroy de Barquet (ou Braket) fut fait prisonnier, le roi de France, Philippe Auguste, en confia la garde au fameux routier Lambert Cadoc (ou Caldulc) qui était à sa solde. À la suite du siège tenu en 1203 par Richard Cœur de Lion, que Cadoc maintint à distance, le roi récompensa ce dernier en lui donnant la châtelainie de Gaillon, à laquelle il adjoignit quelques fiefs. Lambert Cadoc y établit alors une chapelle, collégiale de quatre chanoines. La forteresse était un ensemble de murailles au sein desquelles s'élevait un donjon, comme le montre un sceau du XIII^e siècle²⁷⁰. Après quelques péripéties, elle revint à la couronne sous Louis IX en 1227.

²⁶⁵ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, *op. cit.*

²⁶⁶ LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, *op. cit.*

²⁶⁷ BARDATI F., *L'architettura francese di committenza cardinalizia nella prima metà del cinquecento*, Thèse Doctorat, Università degli studi La Sapienza, Rome, 2002.

²⁶⁸ BARDATI F., M. CHATENET, et E. THOMAS, « Le château de Georges I^{er} d'Amboise à Gaillon », *L'architecture de la Renaissance en Normandie 2 : Voyage à travers la Normandie du XVI^e siècle*, Cerisy-la-Salle, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 13-29.

²⁶⁹ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 75, 78.

²⁷⁰ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, *op. cit.*, p. 22.

En 1262, le roi Louis IX céda à Eude Rigaud (ou Odon Rigaud), archevêque de Rouen, le château et le bourg de Gaillon, ainsi que la tour et le village de Noë, avec le droit de présenter aux prébendes. En échange, le roi obtint le vivier et des moulins, que l'archevêque possédait à Rouen, ainsi que la somme de 4000 livres, que le prélat paya au roi à Nevers au mois de juillet de cette année-là. Néanmoins l'évêque d'Évreux en conserva la juridiction spirituelle jusqu'en 1740. La lettre patente de transfert sur l'archevêché de Rouen est datée du 10 mai de cette même année. Au XVI^e siècle l'évêque d'Évreux exerçait donc encore cette juridiction sur la collégiale de trois chanoines, fondée dans le château de Gaillon²⁷¹. Bien que propriété des archevêques, ce château resta une forteresse stratégique défendue par une garde du roi. En 1424, au cours de la guerre de Cent Ans, elle se rendit au duc de Bedford. À cette date, seul le logis des archevêques fut épargné, toutefois longtemps ceux-ci le délaissèrent. Ce n'était pourtant pas faute de revenus. Jusqu'à la Révolution, le diocèse de Rouen, fut considéré comme l'un des plus étendus et des plus peuplés du royaume de France. Quant à son temporel, il faisait également partie des plus riches. Le revenu annuel de l'archevêché, déduction faite des charges, était de 32.100 livres environ au début du XVI^e siècle²⁷².

Ce n'est qu'en 1454, les anglais ayant été chassés, que l'archevêque Guillaume d'Estouteville décida de remettre en état cette demeure et notamment la chapelle Saint-Georges attenante au logis. Ce prélat exerça la fonction d'archevêque de Rouen depuis 1453 jusqu'à son décès en 1483. Guillaume d'Estouteville avait eu à cœur de faire restaurer le château de Gaillon, en le dotant d'un corps de bâtiment plus habitable que le donjon médiéval dont il avait hérité. Le pavillon qu'il a fait restaurer est ainsi nommé pavillon d'Estouteville. Par contre son successeur, Robert de Croismare, ne s'est intéressé qu'à la cathédrale de Rouen. Lorsqu'il a pris ses fonctions en 1494, le cardinal d'Amboise a trouvé la demeure de loisir des archevêques de Rouen dans l'état dans lequel le cardinal Guillaume d'Estouteville l'avait laissée. Au cours des siècles, les propriétaires de la place de Gaillon ont donc fait passer ce site du statut de forteresse à celui de belle demeure. Le monument a connu ses heures de gloire entre le XVI^e et le XVIII^e siècle où il était devenu résidence quasi royale par ses dimensions et son luxe.

I.4 - 2 Début du chantier de Georges I^{er} d'Amboise (1498 - 1508)

À l'arrivée de Georges d'Amboise le château était composé, d'une part de la forteresse initiale, d'autre part du corps de logis du cardinal d'Estouteville. Le premier est devenu le châtelet d'entrée. Il est orienté selon les points cardinaux²⁷³. Ce monument manque d'études archéologiques, mais il est vraisemblable qu'il ait succédé au donjon médiéval. Selon le plan relevé des sous-sols du château, publié par Élisabeth Chirol et présenté figure 10, il possède des fondations profondes²⁷⁴. Ni Flaminia Bardati, ni même Xavier Pagazani n'ont exploré

²⁷¹ GADEBLÉ L.L., *Dictionnaire topographique, statistique et historique du département de l'Eure*, Canu, 1840, p. 226.

²⁷² ROBILLARD DE BEAUREPAIRE C. de (dir.), *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, op. cit., p. 15.

²⁷³ à 14° près

²⁷⁴ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 23. Sur le plan d'Élisabeth Chirol la chapelle est orientée à 10° de l'est, sur les plans de F. Bardati et X. Pagazani elle est orientée à 50° de l'est.

cette question. L'histoire du donjon reste donc à examiner. Par ailleurs deux dessins figurant un plan du château sont parvenus jusqu'à nous, ils vont être décrits maintenant.

I.4 - 2.1 Plan du château

Entre les années 1498 et 1501 le projet d'un édifice à la grandeur du nouveau conseiller du roi est sans doute en discussion. Le seul plan retrouvé à nos jours, qui est connu sous le nom de *Plan de Poitiers*, date en effet de cette époque (figure 11)²⁷⁵. Ce plan ne présente qu'un rez-de-chaussée, il n'est pas associé à une élévation. René Crozet, auteur de sa retranscription, n'a pas trouvé à quel château attribuer ce plan. Élisabeth Chirol, quant à elle, l'a identifié comme étant un premier projet pour Gaillon, mais il n'aurait pas été réalisé²⁷⁶. Il n'y a donc pas de plan du château tel que bâti par Georges I^{er} d'Amboise. Le projet final a-t-il été conçu dans sa globalité ? Si tel est le cas, le plan définitif ne nous est pas parvenu. Quelques années plus tard, en 1576, l'architecte Jacques Androuet du Cerceau a publié plusieurs plans et élévations du château de Gaillon qui avait été aménagé par plusieurs archevêques successifs. Ces plans font partie des deux ouvrages qu'il a conçus à l'attention de Catherine de Médicis, mère du roi. Les gravures présentent les plans de 18 châteaux royaux et de 12 châteaux appartenant à des particuliers. Les plans et élévations de Gaillon, qui y sont publiés, constituent l'ensemble le plus détaillé de ce que le château et ses jardins étaient à l'époque (figures 12, 13)²⁷⁷. Ces deux plans, celui dit de Poitiers et celui d'Androuet du Cerceau, sont assez différents comme l'a analysé en détail Flaminia Bardati²⁷⁸. Le premier projet présente une organisation des bâtiments autour de deux cours conformément à ce qui a été construit. Mais les tours dessinées sont carrées et l'ensemble n'épouse pas exactement la conformation du terrain. Ce projet paraît plus théorique que réaliste. Ainsi donc, s'il a servi de point de départ, peut-être que, tout simplement, les maçons architectes ont fait évoluer les plans en tenant compte du terrain auquel ils étaient confrontés. En effet, érigé sur une élévation, le plan du château élevé par le cardinal d'Amboise en suit les contours ; il est de ce fait irrégulier.

Sur le site, trois parties ont retenu toute l'attention du cardinal. Le cœur était à l'origine un château médiéval que le légat a transformé en palais. Celui-ci a de plus créé de toute pièce le domaine du Lydieu, localisé dans le bois situé sur le plateau. Il était composé d'un parc au sein duquel, créés par Georges I^{er} d'Amboise, une chapelle était associée à un bâtiment, cet ensemble étant nommé l'*Hermitage*. C'est dans ce domaine qu'il pouvait loger lors de la construction du château. Plus tard une demeure, nommée maison blanche, a été adjointe. Enfin deux parcs étaient attenants, le premier sur le plateau était dénommé le parc du haut, le second était situé dans le val de Seine.

²⁷⁵ CROZET R., « Un plan de château à la fin du Moyen Âge. », *Bulletin monumental*, 1952, vol. 110, p. 119-124.

²⁷⁶ CHIROL É., « Nouvelles recherches sur un plan de château de la fin du Moyen Age [Projet pour le château de Gaillon] », *Bulletin Monumental*, 1958, vol. 116, n° 3, p. 185- 195.

²⁷⁷ ANDROUET DU CERCEAU J., *Le premier volume des plus excellents bastiments de France : Auquel sont designez les plans de quinze bastiments, & de leur contenu : ensemble les elevations & singularitez d'un chascun*, Paris, 1576, p. 7.

²⁷⁸ BARDATI F., « Le château de Gaillon du projet de Poitiers à l'édifice réalisé pour G. I d'Amboise. », T. BERRADA (dir.), *Architectes et commanditaires: cas particuliers du XVIe au XXe*, Paris, Association Pavillon suisse, 2006, p. 18-33.

I.4 - 2.2 Construction du château

Selon les comptes du château publiés par Deville, les quatre premières années ont été consacrées à l'étude architecturale, la restauration de l'existant, les terrassements et les déblaiements ainsi qu'à l'achat de matériaux. 6.244 livres ont été déboursées sur cette période allant de 1497 à 1501²⁷⁹. Le chantier du château de Gaillon a pris une très grande ampleur entre les années 1502 et 1509. La somme des versements se monte alors à 144.937 livres. Sur cette dernière tranche de travaux, la moitié des dépenses a été faite entre 1507 et 1509. Le Lydieu ayant été créé et terminé durant les années précédentes.

À partir de fin 1501, les travaux d'un logis nommé la *grant maison* sont engagés. Ce bâtiment est calé entre deux tours, dont au moins les fondations existaient alors. L'une d'entre elles sera dite tour de la sirène et sur l'autre tour, hors œuvre, seront bâties les chapelles basse et haute. Les travaux ont débuté par la construction de la tour de la sirène. En octobre 1502 les maçons en montaient les voûtes. Le logis est construit en pierres de taille provenant des carrières de Saint-Leu et de Vernon, tout comme l'ensemble des bâtiments. Le marché pour la charpente de la *grant maison* est passé en 1505, alors que sont jetées les fondations de la *grant vis*, tour escalier, de la cour d'honneur du château, qui dessert le logis, ainsi que la chapelle. La maison Pierre Delorme, qui prolonge la résidence d'Estouteville, a été commencée en 1506 et achevée en avril 1508. À compter de cette date, une ancienne tour a été détruite pour laisser place à un portail réalisé également par Delorme, qui menait de la cour d'honneur au parc du haut. Les galeries de la cour d'honneur du château avaient été quant à elles commencées respectivement en 1502 et en 1503. Les toutes dernières années, les travaux de maçonnerie étaient en grande partie terminés. L'effort fut alors largement porté sur les finitions et les aménagements, un important budget leur a été affecté. Le cardinal mit un point d'honneur à ce qu'un maximum de confort soit introduit en son château pour octobre 1508 lors de la venue de Louis XII et d'Anne de Bretagne. D'autant que le cardinal comptait loger dans le château lors de cette visite du roi en fin d'année²⁸⁰. Malgré tout, le chantier n'était pas suffisamment avancé pour que les pavements et les décorations intérieures et extérieures, peintures, sculptures, soient toutes réalisées, personne n'y a donc logé. Les finitions furent réalisées essentiellement en 1509 et poursuivies après le décès du cardinal.

I.4 - 3 Chantier du château en 1509

I.4 - 3.1 Gros œuvre

Dans le château lui-même les gros travaux de maçonnerie de la *grant maison* étaient terminés en 1509. Les six maîtres maçons, dont Pierre Delorme, et leurs équipes, ont alors

²⁷⁹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 445.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 272 ; PAGAZANI X., « La réception de Louis XII et des ambassadeurs étrangers par Georges d'Amboise au château de Gaillon à l'automne 1508. Architecture et discours politique. », *Georges Ier d'Amboise. 1460 - 1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 149.

restauré le vieux corps d'hôtel (hôtel d'Estouteville) et ont terminé le pavillon. Pierre Fain et ses compagnons étaient en charge des autres bâtiments. Les talus, contrefort des chapelles, ainsi que le portail, continuent d'être maçonnés par Pierre Delorme. Dans le même temps, les abords du château ont été aménagés. Pont et défense à la porte du château ont été construits. La marqueterie de marbre de la terrasse a commencé à être posée. De même le pavement de la cour d'honneur en pierres noires, grises, rouges et vertes est poursuivi.

Les charpentiers, quant à eux, étaient à l'œuvre sur les charpentes de la chapelle du château, de la *grant vis*, de la *vis* du vieux corps d'hôtel, de la galerie nord ainsi que de la galerie des cerfs, qui joint le logis d'Estouteville et la *grant maison*. Les cuisines elles-mêmes seront couvertes la même année.

I.4 - 3.2 Finitions

Les aménagements et finitions forment la plus importante part du chantier en 1509. Ce sont menuisiers, ébénistes, *ymagiers*, peintres, orfèvres, brodeurs et autres artisans d'art qui étaient à l'ouvrage. L'ornementation, ainsi que l'aménagement du parc du haut, ont fait l'objet de tous les soins.

À l'extérieur, les piliers de la *grant maison* ont été sculptés, des sculptures en pierre, les médaillons et des *antiquailles* ont été installés. Toute une variété d'animaux ou de petits personnages ont été créés. Parmi eux, pour n'en citer que quelques-uns, ont été sculptés : des *putti*, un monstre, une mélusine, des singes et des marmousets. Enfin ont été peints des anges de bois qui ont décoré les lices le long du chemin, et du pont qui enjambait les douves. Plus précisément, Jacques Delonchamp a façonné et doré trois écriteaux respectivement d'Annibal, Néron et Agrippa. Antoine Juste a commencé son travail de sculpteur, il a notamment exécuté le bas-relief de la bataille de Gênes qui s'était déroulée en avril 1507²⁸¹. Ce fameux bas-relief qui, après avoir été coulé en bronze, avait été placé sur la porte dite de Gênes. Enfin Jehan de Bony a sculpté le saint Georges qui couronne la *grant vis*²⁸². Les peintres s'affairaient à tous les niveaux. Pour n'en citer que trois, Lyenard de Feschal et Jehan Testefort peignaient et doraient le pavillon, les murs de la galerie, la volière, tous les murs, poteaux et treilles du jardin haut, le parquet de la chambre de Monseigneur, la salle du pavillon de Lorme. Richard du Hay a peint et doré les ornements des faîtes de toit des logis.

Enfin les intérieurs et leurs décorations ont été exécutés par nombre d'artisans. Notamment Nicolas Castille a parfait les menuiseries, dont le cabinet et l'achèvement de la chambre de la tour, qualifiée de chambre de Monseigneur, dont Michelet Guesnon finissait les frises de marqueterie. Richard le Maryé y a sculpté, dans le bois, des colombes pour le revêtement de la cheminée, et en réalisa les croisées. Les chambres de la *grant maison* et celles du pavillon Delorme ont été pavées, des tapisseries furent amenées de Paris. Enfin Andrea Solario a reçu des gages pour ses peintures. Cependant un certain nombre d'œuvres ne furent pas exécutées sur place. C'est ainsi que furent livrés et installés la grande fontaine donnée par la République de Venise et qui avait transité par Gênes, ainsi que trois personnages de marbre. Ces trois personnages venaient eux-mêmes de Milan. Ils

²⁸¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 358.

²⁸² *Ibid.*, p. 403.

représentaient le roi, le légat et le grand maître (Charles II de Chaumont d'Amboise). De plus l'autel de la chapelle et son retable ont été réalisés respectivement à Orléans et à Tours. Et les médaillons des galeries de la cour d'honneur ont été achetés.

Cet immense chantier s'est terminé à l'heure où le cardinal sentit sa mort proche. Les comptes après la saint Michel 1509 sont perdus, peut-être n'ont-ils jamais existé. Le cardinal est décédé en mai 1510 ayant rédigé son testament en octobre 1509. Il n'a guère pu profiter de son œuvre. Le chantier a dû s'arrêter assez vite après la fin des comptes connus, ce qui expliquerait que, pour les quelques derniers mois, il n'y ait sans doute pas eu de bilan détaillé. Le château a coûté entre les années 1497 et 1509, l'investissement financier d'environ 153 000 livres tournoi. Les seuls revenus de l'archevêché ne pouvaient suffire, le prélat utilisa ceux dont le roi lui fit don en remerciement pour ses actions lors des guerres d'Italie. Les comptes du château sont d'ailleurs différenciés des comptes de l'archevêché durant ces années-là. Sachant qu'une livre correspond à peu près à 6,62 € il coûterait aujourd'hui un million d'euros si les salaires correspondaient²⁸³. Rapporté au salaire actuel de l'ouvrier, il coûterait plus de cinquante millions d'euros pour le faire construire²⁸⁴. Du château, tel que réalisé en 1509, il y a quelques témoignages graphiques qui, confrontés à ceux qui ont été exécutés plus tard, permettent d'en appréhender l'histoire ultérieure.

I.4 - 4 Histoire du château de Gaillon de 1510 à nos jours

De nos jours nous pouvons percevoir la magnificence du château en ses jours de gloire sur une fresque réalisée, en 1510, sur le mur extérieur de la chapelle du château de Gaglianico, commune de Biella (figure 14). Ce château se laisse également admirer sur un dessin, daté aux environs de 1550, et conservé au musée de Stockholm (figure 15)²⁸⁵. Celui-ci n'est cependant pas suffisamment détaillé pour que nous puissions y percevoir des évolutions par rapport à l'aperçu donné sur la fresque de 1510. En revanche, des gravures, exécutées ultérieurement, nous permettent d'en présenter les extensions. Le joyau que Georges d'Amboise a transmis lors de son décès, en 1510, a été agrandi. Aucun historien n'a fait d'hypothèse sur le commanditaire de la maison blanche. D'après Bruzen de la Martinière, la grande galerie du parc du haut, que l'on voit sur le plan d'Androuet du Cerceau, a été commandée par le cardinal de Bourbon²⁸⁶. Jusqu'en 1707, François de Harlay au XVII^e siècle et Jacques-Nicolas Colbert au XVIII^e siècle terminèrent le château, puis le modifièrent en fonction de leurs goûts et besoins. Ils ont ajouté des bâtiments qui faisaient lien entre le château de Georges d'Amboise et le parc du haut (figure 12 annotations). Puis le monument n'a plus été agrandi, mais il a été entretenu par les successeurs de Jacques-Nicolas Colbert. Élisabeth Chirol a pu préciser, grâce à des documents retrouvés dans les archives de l'Eure,

²⁸³ *Conversion des monnaies d'avant la Révolution en valeur (...) - Histoire Passion - Saintonge Aunis Angoumois*, <http://www.histoirepassion.eu/?Conversion-des-monnaies-d-avant-la-Revolution-en-valeur-actuelle>, consulté le 12 juin 2019.

²⁸⁴ Ce calcul est basé sur un salaire moyen de 3 sous par jour sur le chantier de Gaillon. Ceci n'est qu'une estimation qui permet uniquement d'avoir un ordre de grandeur.

²⁸⁵ *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm: collections Tessin et Cronstedt*, 1950. collection Cronstedt 179, description 194, planche XXIV mine de plomb 50,6cm * 100,8cm

²⁸⁶ BRUZEN DE LA MARTINIÈRE A.-A., *Le grand dictionnaire géographique historique et critique*, *op. cit.*, p. Rubrique Gaillon.

que les archevêques n'ont pas alors délaissé le château comme avait pu l'écrire Achille Deville²⁸⁷. Par contre certaines terrasses, ainsi que divers ornements, n'ont pas été conservés. Les revenus de l'archevêché n'ont fait que croître au cours des siècles précédant la Révolution, mais les archevêques, quant à l'ornementation, n'ont pas toujours été aussi dispendieux que le cardinal d'Amboise. Malgré tout les archevêques ont augmenté les collections de peintures et de sculptures.

Enfin, cet édifice, et ses dépendances, furent grandement démantelés par le citoyen Prévot, qui les acheta à la Révolution. Par décret de la Convention, il avait été mis en vente le 20 août 1792. Le Premier janvier 1797, un procès verbal de vente a été établi²⁸⁸. Celui-ci donne une description succincte du domaine et précise que la démolition était déjà engagée. Ainsi la Révolution française ne l'a pas épargné. À partir de la Révolution le château a donc été largement pillé et ruiné. Le restant fut repris pour être transformé en prison sous Napoléon Bonaparte. Le 3 janvier 1812, le site a été déclaré maison centrale de détention, par décret impérial. Il y eut alors construction de bâtiments pénitentiaires sur les parties en ruine.

Le monument a été classé aux monuments historiques en 1862. À partir de 1901, il n'est plus prison et redevient propriété privée jusqu'en 1975, date à laquelle il fut racheté par l'État. Depuis cette date, le ministère de la culture est en charge de son entretien et de sa restauration. Messieurs G. Duval, B. Mouton, et B. Decaris ont assuré la conception et la mise en œuvre de ceux-ci. Depuis 2011 plusieurs parties du château sont ouvertes au public : le châtelet d'entrée, la cour basse, le vestibule, la chapelle basse et la galerie sur le val. Le spectaculaire châtelet d'entrée, qui a été restauré entre les années 1975 et 1985 sous la direction de Georges Duval, architecte des Monuments Historiques, est aujourd'hui le seul témoin imposant de la gloire passée de ce monument. En figure 16 sont présentées deux vues aériennes et une vue sud du château relevées en 2014.

Au début du XIX^e siècle Alexandre Lenoir, à l'affût de merveilles en perdition, est tombé en admiration devant les quelques sculptures éparses qui subsistaient sur les lieux. Il a incité l'État à en racheter. Ainsi, des parties des galeries de la cour d'honneur, de même que quelques éléments d'ornement restés sur place, ou bien provenant du château, sont devenus propriété de l'État. Parmi les éléments de la galerie et de la porte de Gênes que le conservateur avait collectés, François Gêbelin a publié, en 1927, des vues de ceux qui avaient été installés à l'école des Beaux-Arts de Paris (figure 17)²⁸⁹. Leur aspect est différent de celui qu'il avait au XIX^e siècle. Il manque les parties de mur ornées de médaillons qu'avait représentées Jean L. Vauzelle dans ses vues d'artiste du Musée des Monuments français (figure 18)²⁹⁰. Un ensemble de cette galerie a été restauré, et reconstitué sur le site du château (figure 19). Sur le site se trouve également une maquette réalisée par Daniel Duval à l'occasion du cinquième centenaire de la mort du cardinal d'Amboise²⁹¹. Elle est exposée dans le châtelet d'entrée. Elle représente le château tel qu'il était supposé être au décès du cardinal légat Georges I^{er} d'Amboise.

²⁸⁷ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 83.

²⁸⁸ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, op. cit., p. 120.

²⁸⁹ GEBELIN F., *Les Châteaux de la Renaissance: deux cent vingt et une héliogravures, quarante-cinq figures dans le texte*, Paris, Les Beaux-arts, édition d'études et de documents, 1927, p. planches 63, 64 et 65.

²⁹⁰ "Vues pittoresques et perspectives des salles du musée des Monuments français" dessinés par Jean-Lubin Vauzelle. Numéro d'inventaire MM.2000.13.1. Estampe sur velin avant 1816. Publié par Réville et Lavallée.

²⁹¹ DUVAL D., « Georges d'Amboise l'homme et son œuvre. », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 61 - 70.

Conclusion

Sur une forteresse médiévale, située sur la commune de Gaillon, les archevêques successifs ont entrepris de reconstruire une demeure confortable. Ces archevêques étaient ceux de Rouen, bien que le site soit sous la gouvernance de l'archevêque d'Évreux. De la forteresse, dont il avait hérité, le cardinal d'Estouteville avait commencé à faire une demeure plus habitable. Dès son arrivée à l'archevêché de Rouen, Georges I^{er} d'Amboise s'est également intéressé au château de Gaillon. Il transforma la résidence de loisir en palais princier. Les comptes du château montrent également que l'immense chantier a été préparé entre 1498 et 1501. À partir de 1502 il a pris une grande ampleur. En 1509, année de réalisation des stalles, les gros œuvres étaient en grande partie terminés et le chantier portait essentiellement sur les aménagements et la décoration. À partir de 1510, les successeurs du légat, qui ont fait quelques ajouts, l'ont habité jusqu'au début du XVIII^e siècle. Les archevêques ont construit des bâtiments supplémentaires et ainsi créé une cour bordée de galeries. Cette dernière faisait la transition entre le château du cardinal d'Amboise et le parc du haut. À la Révolution le château a été vendu et démantelé pour devenir prison sous Napoléon I^{er}.

Une grande partie de ce palais a été démantelée. Malgré tout une fresque et un dessin permettent d'appréhender ce qu'il pouvait être dans les premières décennies du XVI^e siècle. Encadré de la chapelle et d'une tour massive (la tour de la sirène), le nouveau corps de logis (la *grant maison*), qu'a créé le cardinal, domine le val de Seine. Les comptes du château montrent que le cardinal a également prolongé le logis du cardinal d'Estouteville, créé deux cours cernées de galeries et le domaine du Lydieu. Ces parties se voient sur des gravures ultérieures associées à de nouvelles constructions.

Aujourd'hui certaines parties restaurées du château se visitent. Le châtelet d'entrée fait fonction de musée. Ses imposantes dimensions donnent une faible mesure de ce que le château était avant la Révolution. Ce château était une œuvre que son commanditaire a voulue magnifiquement ornée. Cet aspect est traité par la suite.

Chapitre I.5 Description du château de Gaillon au XVI^e siècle

Il n'est d'ouvrage consacré à l'architecture de la Renaissance en France qui ne cite ce château comme typique de la première Renaissance. Ce monument a fort impressionné les esprits durant deux siècles. Le cardinal d'Amboise avait transformé le château médiéval en palais des arts. Les restes défigurés n'en donnent malheureusement qu'un très vague aperçu. Cependant, datés du XVI^e siècle, plusieurs récits de voyages ne ménagent pas leurs louanges, mais ne le décrivent que partiellement. Les travaux d'Élisabeth Chirol ont permis une prise de conscience de la richesse des ornements de cet édifice. Ainsi, durant les dernières années du XX^e siècle, un regain d'intérêt pour ce château s'est manifesté. Il eut son point de mire en 1998, au cours du colloque de Cerisey-la-Salle consacré à l'architecture de la Renaissance en Normandie²⁹². De belles gravures ou eaux fortes nous en restituent l'aspect général et des éléments de décoration. Ainsi, quelques documents textuels et quelques éléments restaurés permettent d'appréhender son ampleur et les œuvres d'art qu'il recelait.

I.5 - 1 Organisation du château de Georges I^{er} d'Amboise

Vu du val de Seine le palais du cardinal présentait de manière éclatante le propriétaire, homme de pouvoir temporel et spirituel. Ces pouvoirs étaient symbolisés par une tour et une chapelle surplombant la plaine. Pour susciter l'admiration, ces deux monuments étaient reliés par un corps de logis, la *grant maison*, doté d'une harmonieuse galerie choisie par un amoureux des arts. Au début du XVI^e siècle le palais était un ensemble de plusieurs bâtiments encadrant deux cours pavées de marbre. Et ce palais était agrémenté de deux parcs, l'un sur le plateau, l'autre dans le val, et du domaine du Lydieu situé sur le plateau, dans le bois attenant au parc du haut. Les plans d'Androuet du Cerceau, dressés en 1576, donnent une vue de la composition de ce monument (figures 12, 13). La superficie de ce palais était d'environ un hectare. Le parc du haut, attenant au château, n'était pas en reste. Il couvrait une superficie d'environ deux hectares. Une immense volière agrémentait ce parc qui était orné de jardins, de fontaines et de sculptures de marbre ou de bois dorés. Quant au parc du bas, qui était implanté dans le val de Seine, il était huit à dix fois plus vaste que celui du haut. Il combinait verger et jardin d'agrément. Le château archiépiscopal, entouré de jardins et de bois était ceint d'un mur. Il s'étendait sur une surface de 401 arpents 85 perches, soit plus de 100 hectares.

Surplombant le val de Seine, au sud, le châtelet d'entrée, cerné par les bâtiments de services, permettait d'accéder à une première cour. Il faisait face à la galerie des cerfs qui desservait le logis d'Estouteville et la *grant maison*. Le premier se situait à l'ouest, entre la tourelle de l'escalier, dit lui-même d'Estouteville, et le pavillon Delorme. À l'est, le nouveau logis, commandé par le cardinal d'Amboise, domine le val de Seine. On y accédait en franchissant la porte de Gênes, porte triomphale située au centre de l'élégante galerie des

²⁹² BECK B., P. BOUET, C. ETIENNE, et I. LETTÉRON (dir.), *L'architecture de la Renaissance en Normandie: Regards sur les chantiers de la Renaissance.*, Condé-sur-Noireau, Ed. C. Corlet, coll. « Actes colloque Cerisy-la-Salle 1998 », 2003.

cerfs qui était prolongée par les chapelles²⁹³. La chapelle basse était au niveau cour. La chapelle haute et les appartements qui composaient le logis étaient desservis par un remarquable escalier extérieur : la *grant vis* sise à l'angle de la cour d'honneur. En vis-à-vis le nouveau pavillon, nommé pavillon Delorme, qui succédait au logis d'Estouteville, avait été prolongé, au nord, par le portail qui donnait sur le parc du haut. Sous l'archiépiscopat de François de Harlay, l'enceinte de ce parc fut reliée, par une galerie, à la tour de la Sirène, qui dominait le val de Seine (figure 20 F). Ce château recelait déjà, en 1510, deux galeries exceptionnelles. La galerie des cerfs qui reliait la *grant maison* et le logis d'Estouteville, et, niveau cour, la galerie de la *grant maison*, qui donnait sur le val de Seine.

Dans le bois du nord, après avoir parcouru environ un kilomètre depuis le parc du haut du château, le promeneur arrivait dans un autre domaine, le Lydieu. Achille Deville en a publié quelques gravures dans son atlas²⁹⁴. Son parc, de 200 mètres de long, était agrémenté de miroirs d'eau et d'un canal, lui-même bordé en ses extrémités d'une maison fort ouvragée, dite la maison blanche, et d'un immense rocher auquel était associé une chapelle et une maison, lieu dit l'*Hermitage*. Cette dernière résidence a été créée dès l'origine. C'est en ce lieu que séjournait le cardinal ; il n'a pas connu le logis du château une fois terminé. L'ornementation de la chambre qui lui était dédiée dans la tour de la Sirène était encore en cours en 1509.

Le cardinal Georges d'Amboise rendit ce château remarquable non seulement par ses dimensions mais également et surtout par les merveilles architecturales et artistiques qu'il recelait. Il est regrettable que seuls quelques éléments de sculpture soient parvenus jusqu'à nous. Fort malheureusement, un grand nombre, d'entre celles qui avaient été sauvées du démembrement par Alexandre Lenoir, a dû être détruit comme bien des œuvres d'art qu'il avait collectées pour le musée des Monuments français. En effet, Guilhermy décrit le désastre lors du déménagement du musée en des termes bien sombres²⁹⁵. Cependant les descriptions du château, contemporaines du cardinal d'Amboise et rédigées par des italiens, qui nous sont parvenues, témoignent de la magnificence de l'édifice. Des témoignages graphiques complètent ces descriptions.

I.5 - 2 Témoignages sur l'ornementation du château de Gaillon au xvi^e siècle

I.5 - 2.1 Témoignages textuels

Les relations diplomatiques entre le duc de Ferrare et le roi de France étaient très serrées à l'époque. Le duc avait un ambassadeur ordinaire et des conseillers qu'il envoyait en missions spéciales. Bonaventura Mosti a été l'un de ces ambassadeurs ordinaires de 1507 à

²⁹³ à 10° près.

²⁹⁴ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit. Planche IV

²⁹⁵ COURAJOD L., *Alexandre Lenoir: son journal et le Musée des monuments français*, Paris, H. Champion, 1878, p. 30 v.2. « Il me semble voir encore le sol jonché de débris de sculptures [...] de marbres empilés comme des bûches [...] les sculptures les plus délicates de Gaillon étaient rangées comme des moellons ».

1509²⁹⁶. En 1508, il a décrit les fastes du château de Gaillon, au duc de Ferrare qui l'avait envoyé en France²⁹⁷. Ce sont, dans un premier temps, le bronze de la bataille de Gênes²⁹⁸, la fontaine et les quarante-huit logements, tous tendus de tapisserie, qui ont retenu l'attention de l'ambassadeur. Celui-ci l'a, par la suite, portée sur les jardins. Quant à Jacopo d'Atri, comte de Pianella, lorsqu'il écrivit à Isabelle d'Este durant son voyage en France en mars 1510, il décrit le château comme un lieu où Jupiter lui-même ne dédaignerait pas de résider, et ce bien qu'il soit encore en construction cette année-là²⁹⁹. Dès l'entrée cet homme a été ébloui par les décors, les pavements et la fontaine de marbre blanc, mais il a peu détaillé ce qu'il a vu. Enfin Antonio de Beatis, chanoine de Melfi, l'a lui-même visité en 1517, en compagnie du cardinal d'Aragon avec lequel il avait entrepris un voyage en France³⁰⁰. Arrivé par le parc il en décrit les agréments composés de la volière, des galeries, des bassins, des fontaines et des petits édifices. Le palais entouré d'un fossé était orné de portraits en relief colorés, qui ne permettaient pas de savoir s'ils étaient en pierre ou en bois avait-il noté. Les dimensions de la chapelle étaient, à son avis, proportionnées au château. Puis il a énuméré les velours, boiseries, lambris et tapisseries qui habillaient les salons, chambres et cabinets. Enfin il a découvert et admiré la bibliothèque. Les galeries, tant sur les cours, que sur les jardins et le val de Seine, permettaient de déambuler dans une atmosphère luxueuse faite de dorures, fresques, sculptures, toutes plus remarquables les unes que les autres.

Cependant, dans ces présentations extasiées, il est peu rapporté de précisions sur les formes et les dimensions. De même en 1708, Thomas Corneille, dans son Dictionnaire universel, décrit ce château comme un « palais magnifique dans toutes ses parties tant au dedans qu'au dehors »³⁰¹. Lors de son voyage en Normandie en 1767 Ducarel note qu'une partie du château n'était plus habitée ni meublée³⁰².

1.5 - 2.2 Témoignages graphiques

Quant à l'aspect extérieur du château, de belles peintures ou gravures permettent d'en avoir un aperçu. À l'époque de la construction de Gaillon, dans le château italien de Gaglianico, un élément d'une fresque le représentant a été peint. Il avait été commandé par Sebastiano Ferrero. Celui-ci avait voulu honorer de la sorte le maréchal Charles Chaumont d'Amboise, neveu de Georges I^{er} d'Amboise, gouverneur du Milanais sous Louis XII³⁰³. En 1510, il était en effet venu visiter Sebastiano Ferrero dont il partageait les goûts artistiques. Suite à l'occupation française, ce dernier était passé, en décembre 1499, de trésorier général du duc de Savoie à celui de trésorier général des finances du duché de Milan, au service de

²⁹⁶ PÉLISSIER L., *Ambassadeurs de Ferrare à la cour de Charles VIII et de Louis XII.*, Paris, Bouillon, 1898.

²⁹⁷ SMITH M.H., « L'architecture de la Renaissance en Normandie », *op. cit.*, p. 50.

²⁹⁸ Situé sur la porte dite porte de Gênes.

²⁹⁹ WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *op. cit.*

³⁰⁰ DE BEATIS A. et H. COCHIN, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie: (1517-1518)*, Paris, Perrin et Cie, 1913, p. 146.

³⁰¹ CORNEILLE T., *Dictionnaire universel, géographique et historique.*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1708. Rubrique Gaillon.

³⁰² DUCAREL A.C., *Anglo-Norman antiquities considered, in a tour through part of Normandy.*, London, 1767, p. 45.

³⁰³ ROSCI M., « Un portrait de Gaillon à Gaglianico. », A. CHASTEL (dir.), *Fables, formes et figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol.1, p. 505 vol. 1.

Louis XII. De cette fresque Vittorio Natale a indiqué qu'elle est effectivement datée de 1510 et de plus qu'elle aurait pu être réalisée à l'aide de représentations qu'aurait apportées le légat suite à la visite de Louis XII à Gaillon en 1508³⁰⁴. Cette assertion semble à questionner, nous verrons plus loin que le peintre lombard Jérôme Tournielle est parti de Gaillon fin 1509. Il pouvait lui-même peindre cette fresque avec la vue qu'il avait eue de ce palais, puisque plus tard il est certifié qu'il a exécuté des fresques pour l'église de Biella. Sur cette fresque apparaît un château majestueux, élancé, où, d'un corps de logis, se détachent une chapelle et une tour non moins imposantes l'une que l'autre (figure 14). À celles-ci s'ajoutent les tours du châtelet d'entrée qui contribuent à rappeler les châteaux médiévaux. La toiture du chevet de la chapelle est simple, alors que le transept est couronné d'un campanile qui fait écho à celui de la tour de la *grant vis* située à l'arrière. La tour, qui fait pendant à la chapelle, s'étire en superposition de lanternons. De part et d'autre se distinguent d'autres bâtiments. Le premier est l'imposant châtelet d'entrée suivi des communs. Sur le logis, au niveau de la cour d'honneur, une élégante galerie, à arcades en anses de panier, ornée de médaillons à l'antique, permet le cheminement face au val de Seine et donne un aspect renaissance italienne à la *grant maison*. Au niveau supérieur une large terrasse la surplombe. Enfin de hautes et larges ouvertures sont ornées de pinacles et de statues alors que les toitures sont surmontées d'ornements qui achèvent de donner malgré tout une tonalité gothique à cet ensemble.

Le dessin de Stockholm, daté aux environs de 1550, représente le château sous le même point de vue que la fresque, c'est-à-dire depuis le val de Seine. Le châtelet d'entrée et la façade nord sont également esquissés (figure 15). Il apporte donc une vue de cette dernière façade qui ne comporte pas de galerie et dont les fenêtres à gâble sont très ornées. Les statues fantastiques qui couronnent les tours et campaniles se laissent admirer dans toute leur hauteur et légèreté. Ce dessin permet d'appréhender la richesse ornementale que recelait ce monument tout en renforçant son aspect médiéval en figurant les profonds fossés qui l'entourent. Ces deux représentations, fresque et dessin, ne donnent qu'un point de vue, celui que les visiteurs avaient lorsqu'ils venaient de Paris ou de Rouen. C'est celui qui est le plus spectaculaire.

Un peu plus tardivement, alors que François de Harlay avait fait ajouter une galerie, Israël Silvestre a dessiné le monument sous différents angles. En 1658 environ, ce dessinateur graveur a exécuté cinq très beaux dessins de Gaillon dont la face sud (figure 21)³⁰⁵. L'aspect renaissance y est plus affirmé que sur ses autres façades. Des arcs plein cintre couronnent fenêtres et portes, alors que des pilastres ornés les encadrent. Quant à la vue sud-est qu'il a gravée, celle-ci manifeste le caractère imposant du château (figure 22).

Les gravures d'Androuet du Cerceau ont vraisemblablement inspiré, au cours du XVIII^e siècle, les enfants de Roger de Bussy qui firent réaliser, dans la salle dite des devises du château de Bussy-Rabutin, un panneau représentant le château de Gaillon (figure 23)³⁰⁶. Cette représentation est très schématique, mais exhibe les principales caractéristiques du château. Achille Deville a également repris les gravures d'Androuet du Cerceau dans son atlas, auxquelles il a ajouté des dessins de la maison blanche, de quelques éléments des stalles et de

³⁰⁴ NATALE V., « Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella) les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 209.

³⁰⁵ FAUCHEUX L.-E., *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israël Silvestre: précédé d'une notice sur sa vie.*, Paris, Renouard, 1857. Paris musées collections GDUT8735.

³⁰⁶ KAGAN J., *Le Château de Bussy-Rabutin*, Paris, Centre des monuments nationaux : Ed. du Patrimoine, 2003, p. 19.

certaines sculptures conservées dans des musées³⁰⁷. Enfin Léon Coutil a repris ces gravures du palais dans son article dédié au château de Gaillon, récit qui forme un résumé de la publication de Deville³⁰⁸.

Par ailleurs, une huile a été peinte aux environs de 1775 par Hubert Robert. Elle se trouve au palais archiépiscopal de Rouen (figure 24)³⁰⁹. Cette dernière peinture nous montre l'évolution qu'a subie ce château et combien, en deux siècles, il avait déjà perdu un grand nombre de ses éléments décoratifs. Notamment le campanile, qui couronnait la chapelle du château, avait été démantelé.

Enfin, quelques dessins et aquarelles de la collection Destailleur de la Bibliothèque Nationale nous donnent un aperçu de ce qu'il était au XIX^e siècle, avant la construction de nouveaux bâtiments pour le pénitencier. Notamment, une aquarelle de Jean Lubin Vauzelle et un dessin de la grande cour révèlent la *grant vis* (figure 25 b, c)³¹⁰. Il n'y a pas d'autre document qui retrace davantage ce que pouvait être ce bel escalier. Son élégance et son élancement sont remarquables. Les lignes extérieures accusent l'hélice qui explique bien le nom de *grant vis* donné à cet escalier, qui offre des analogies frappantes avec ceux des châteaux de Meillant et de Blois (figure 26 a). Le plan réalisé par l'architecte Dubut montre que plusieurs bâtiments étaient déjà détruits en 1800 (figure 25 a)³¹¹.

À ces documents, qui ont été exploités par différents auteurs, il faut ajouter une gravure de Le Tellier et un dessin d'Hubert Robert, publiés en 1747 pour la première, et en 2016 pour le second qui appartient à un privé³¹². Ils n'ont pas été étudiés par les précédents historiens, ce sont pourtant des pièces à conviction pour comprendre l'architecture de la chapelle haute, comme nous le verrons plus loin.

1.5 - 2.3 Innovations de Georges I^{er} d'Amboise

Il est surprenant que les auteurs qui ont étudié cet édifice aient comparé ce château à un monument tel que le Louvre de Charles V que l'on reconnaît dans les miniatures des *Très Riches Heures* du duc de Berry³¹³. Mais aussi au château royal de Blois ou à celui du Verger de Pierre de Rohan qui ont été bâtis à la même époque. Alors qu'étonnamment ils ont oublié le château royal d'Amboise, dont la façade de l'aile de Charles VIII est tout à fait comparable à celle du logis du château de Gaillon (figure 27). Le grand corps de logis du premier est en effet de la même manière agrémenté d'une large galerie. Mais, alors qu'à Amboise il domine

³⁰⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit.

³⁰⁸ COUTIL L., *Les monuments des Andelys. Le Château Gaillard (4e édition). Le château de Gaillon*, Caen, A. Mouville, Ozanne et Cie, 1924.

³⁰⁹ Hubert ROBERT, *Vue du château de Gaillon*, huile sur toile, 1775, Rouen palais archiépiscopal.

³¹⁰ BNF collection Destailleur RESERVE VE-26 (F)- VE-26 (S)

³¹¹ MOUREAU A., *Inventaire de la collection de dessins sur les départements de la France formée par M. H. Destailleur.*, Paris, Impr. nationale, 1897.

³¹² LE TELLIER, *Plan du Château, jardin et parc de Gaillon leve suivant les ordres de Monseigneur de Saulx Tavannes archevêque de Rouen.*, Paris, Le Rouge, 1748 ; BRESCH-BAUTIER G., A. DEQUIER, et M.-P. SALÉ, *Un musée révolutionnaire: le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir* ; Paris, Hazan : Musée du Louvre, DL 2016, 2016, p. 264.

³¹³ musée Condé à Chantilly (France) sous la cote Ms. 65. Il est commandé par le duc de Berry aux frères Paul, Jean et Herman de Limbourg vers 1410-1411. Folio 10v.

le val de Loire, à Gaillon, c'est sur le val de Seine qu'il s'imposait. Ce logis est cerné par deux tours massives à Amboise, car la chapelle royale est au cœur de l'enceinte du château, en revanche, la petite chapelle Saint-Hubert est elle-même enroulée sur la vallée. Par ailleurs la toiture de Gaillon, telle qu'elle apparaît sur les gravures, semble avoir tout de celle du château de Meillant, qui appartenait aux Chaumont d'Amboise, et dont le cardinal avait supervisé la construction (figure 26 b).

Malgré tout l'ornementation du château de Gaillon présente une harmonieuse mixité de styles. Bien qu'il ne reste qu'un faible aperçu de la galerie des cerfs, ses proportions, son élégance et ses ornements ne manquent pas de frapper le visiteur. Les médaillons des empereurs romains, qui ornent galerie et façades, rappellent les décorations à l'antique. Le décor de cette galerie est en effet assuré par un ordonnancement de pilastres ornés encadrant les médaillons (*tondi*) de profils d'empereurs ou de personnages célèbres. Si ce décor n'est pas exactement antique, il est tout au moins d'influence italienne. Les décors de frises, de médaillons, de candélabres ont tout des ornements italiens qui reprenaient le vocabulaire antique. Les ornements du château présentent, quant à eux, des motifs à l'antique et des faibles-reliefs aux fines et souples arabesques très typés. Cependant, le foisonnement des pinacles des fenêtres ou des toits, surmontés de statues, apparaît proche du gothique flamboyant. Style que l'on trouvait encore dans le Milanais à cette époque. Les ornements de fins rinceaux s'ouvrant sur des grappes de raisin, ordonnancés symétriquement et les couronnes feuillagées dans lesquelles se cachent des fruits, sont quant à eux la traduction sculpturale des fins rinceaux des marges des manuscrits septentrionaux enluminés. Ces décors présentent donc une combinaison des styles tout à fait harmonieuse.

Sa réflexion sur les origines de l'art de Gaillon a mené Elisabeth Chirol à considérer que, si Milan et la chartreuse de Pavie ou bien Gênes ont pu largement attirer les regards du cardinal, il ne fallait pas oublier Vérone qui, depuis toujours, avait su garder les traditions décoratives antiques³¹⁴. L'objet de la thèse d'Elaine Liou n'a pas tant été de collecter de nouvelles données sur les restes du château que d'analyser l'ensemble des décorations et ornements. Elle a proposé que l'iconographie et le style italianisant aient été choisis par le cardinal dans l'intention de magnifier les victoires de la France sur l'Italie, auxquelles il avait pris une grande part³¹⁵. Par ailleurs elle a présenté les liens artistiques existant entre le château de Gaillon et les monuments dont plusieurs membres de sa famille avaient été commanditaires. Elle retrouve dans ces œuvres, non seulement le style lombard, mais également les formes napolitaines. Enfin elle montre combien c'est de toute l'Italie que des artisans sont venus. Elle reprend l'idée que la chartreuse de Pavie avait inspiré les choix du cardinal dans le style de décoration qu'il avait commandé. Yves Bottineau-Fusch en proposa, sans vraiment convaincre, des modèles qui auraient pu influencer les sculpteurs³¹⁶.

Le cardinal fut donc, par cette œuvre, l'un des premiers à introduire l'art de la Renaissance italienne en France. Il avait cependant gardé en grande partie une architecture gothique pour sa structure, et une part de son ornementation. Les représentations de la façade du val de Seine sont typiques à ce titre. Elles montrent la superbe élévation gothique de la

³¹⁴ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 235.

³¹⁵ LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, op. cit., p. 258.

³¹⁶ BOTTINEAU-FUCHS Y., « L'ornementation "à l'antique" en Normandie au début du XVIème », *L'architecture de la renaissance en Normandie: t1 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 111.

chapelle surmontée d'un campanile et côtoyant la galerie à arcades dans un style renaissance. Ainsi l'ornementation ne néglige pas le répertoire septentrional contemporain alors qu'elle se présente italianisante sous bien des aspects.

Tous ces ornements, mêlant harmonieusement les styles gothiques et antiques, firent leur apparition en Normandie, en ce splendide domaine de Gaillon, aux environs de 1508. Les sculpteurs ont innové en procédant à l'intégration de plusieurs courants artistiques comme les créateurs italiens eux-mêmes l'avaient pratiquée. En effet, Hubertus Günther a montré que l'exigence de retour à l'Antiquité prônée par la théorie architecturale de la Renaissance italienne posait bien des problèmes. Il mentionne ainsi qu'il impliquait de se détourner radicalement du Moyen Âge, alors qu'une telle rupture avec la tradition contredisait le principe social fondamental du *decorum*, c'est-à-dire de la convenance et de la mesure³¹⁷. Ainsi, comme les prestigieux architectes du début du XVI^e siècle, tels Jan Gossaert aux Pays-Bas, Pierre Chambiges dans le nord de la France ou Benedikt Ried à Prague, les maçons et sculpteurs de Gaillon travaillèrent concurremment dans les deux modes : à l'antique et à la mode française.

Conclusion

Au début du XVI^e siècle le palais de Gaillon, qui épouse les irrégularités de l'éperon rocheux sur lequel il est construit, était un ensemble de plusieurs bâtiments encadrant deux cours pavées de marbre. La superficie du château était d'environ un hectare. Ce palais était agrémenté de deux parcs et du domaine du Lydieu créé dans le bois par le cardinal dès le début du chantier. C'est en ce lieu qu'il logeait lors de ses séjours à Gaillon. Le château archiépiscopal, entouré de jardins et d'un bois était ceint d'un mur. Il s'étendait sur une surface de 401 arpents 85 perches, soit plus de 100 hectares.

Plusieurs documents picturaux ou graphiques permettent d'en découvrir différents aspects. Alors que le château, tel qu'il fut conçu par son commanditaire, présente des aspects architecturaux du château d'Amboise, son ornementation est tout autre. L'ensemble exhibe une grande mixité de styles. Il est un joyau de l'art de cette époque charnière, qui créa un vocabulaire ornemental d'une grande richesse à partir des modèles gothiques et antiques, et dont le cardinal d'Amboise a été l'un des initiateurs. Pour exemple, le châtelet d'entrée et la porte de Gênes arborent un décor ornemental qui en appelle au vocabulaire stylistique italien. Les douves, à l'instar des tours, affichent cependant une architecture médiévale. De même que les galeries et leurs ornements relèvent de l'influence des goûts de la péninsule tout en côtoyant les façades de la chapelle du château qui s'élancent en un monumental gothique flamboyant. Pareillement les gâbles des fenêtres en appellent au vocabulaire gothique. Alors que les nombreuses fontaines agrémentant cours et jardins font entrer dans les charmes de la Renaissance. Ceci dans un décor de pilastres et de médaillons relevant du vocabulaire artistique italien.

³¹⁷ GÜNTHER H., « Vision de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance. », *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'Antique » au début de la Renaissance.*, Tours, Picard, 2003, p. 10, 11.

Attendu que l'objet de cette étude est l'ensemble des stalles de la chapelle haute, cette dernière est plus particulièrement décrite dans le chapitre suivant.

Chapitre I.6 Chapelles du château

Du temps d'Estouteville, une petite chapelle avait été intégrée au corps du bâtiment, la chapelle du château ayant été détruite en 1433³¹⁸. Sans doute dès le début du chantier le cardinal a-t-il cependant choisi de positionner la chapelle du château sur le val de Seine, en proue, à l'image de la chapelle Saint-Hubert du château d'Amboise³¹⁹. Toutes les recherches entreprises jusqu'à présent, par les auteurs qui désiraient se faire une idée de ce que fut cette chapelle, sont basées sur les descriptions, plus ou moins détaillées, qui avaient été faites au début du XVI^e siècle, ainsi que sur les comptes du château publiés par Achille Deville. Les auteurs ont également tenu compte des quelques éléments encore en place ou dispersés dans des musées. Leurs conclusions sur la structure de la chapelle haute et son organisation sont résumées ici. Auparavant les comptes publiés par Deville ont été étudiés pour retracer la construction des chapelles.

I.6 - 1 Construction des chapelles

Le sommaire des comptes publiés par Deville comporte vingt chapitres concernant la construction du château publiés chronologiquement. Le dernier chapitre concerne des commandes de manuscrits de 1502. Les titres des chapitres ne sont pas très explicites, mais montrent qu'aucun d'entre eux n'est consacré à un seul bâtiment spécifique. Malgré tout, un chapitre des comptes de 1503 est intitulé « La mise de la chapelle, pavillons et maisons » et un autre de 1503 - 1504 a pour titre « La mise des tonnes, maison, oratoire et parc ». La lecture du détail montre qu'il ne s'agit pas de la chapelle qui nous concerne, mais de celle du Lydieu. La voûte de la chapelle du Lydieu a été exécutée en 1503, elle fut couverte en novembre 1503 alors que les maçons taillaient les *maineaux*³²⁰ des fenêtres le 11 de ce mois. Trois chanoines d'Évreux sont venus le 15 octobre 1504 visiter cette chapelle dite des *mainaulx*³²¹. Il est donc vraisemblable que ce soit dès cette époque que des chanoines ont été nommés par l'évêque d'Évreux pour cette collégiale et que des offices y ont été récités. C'est donc au Lydieu, qui abritait également l'Hermitage, que le cardinal se rendait. Notons que de nombreux auteurs ont confondu la construction de la chapelle du Lydieu avec celle du château

³¹⁸ BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, op. cit., p. 30.

³¹⁹ *Atlas Archéologique de Touraine*, <http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=203&menu=Cartes>, consulté le 12 juin 2019 ; *Château d'Amboise*, <http://monumentshistoriques.free.fr/chateaux/amboise/amboise.html>, consulté le 12 juin 2019.

³²⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 63 ; GODEFROY F. (1826-1897), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle : composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe....*, Paris, F. Vieweg, 1881. Les "maineaux" sont les meneaux.

³²¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 110.

et pensaient que la construction de cette dernière avait commencé en 1502, ce qui est inexact³²².

Il faut entrer dans le détail de plusieurs chapitres pour décrire la construction de la chapelle haute qui jouxte la *grant maison*. Il s'avère que cette chapelle, dite chapelle de la *grant maison* dans les comptes, est composée de deux chapelles superposées qui étaient en proue donnant sur le val de Seine. La chapelle haute qui accueillait les stalles est aujourd'hui détruite, elle recouvrait une chapelle basse qui a été préservée. Dans les comptes, les travaux les concernant sont cités dans des chapitres dédiés à la chapelle et la *grant maison*. Au début de 1504 la construction de la chapelle basse avait sans doute commencé, des tailleurs de pierre sont payés pour « *fere la chappelle du corps de la grant maison* »³²³. Mais il est difficile de déterminer quand la construction de la chapelle haute commença. Cependant, c'est vraisemblablement pour la chapelle haute qu'il fut nécessaire de monter, en février 1506, un talus de renfort³²⁴. C'est sur ce talus de renfort que fut construite une galerie longeant l'abside de la chapelle basse. Par ailleurs, en juillet 1506, Maître Colin Biard a choisi, avec Piquet, le capitaine de Gaillon, puis Guillaume Senault, les pierres pour la chapelle. Il y a tout lieu de penser qu'il s'agit bien de la chapelle haute. En 1507 Pierre Fain, maître maçon, a signé un marché de 18.000 livres. Deville pense qu'il s'agit au moins d'une partie de la somme nécessaire à la construction du vaisseau³²⁵. En février 1508, Martin Desperroiz signa, quant à lui, un marché l'engageant à la réalisation des charpentes de la chapelle. Les travaux de décoration, commencés en 1508, se poursuivent jusqu'en 1509, et en septembre de cette année-là ils n'étaient pas achevés. Des vitraux ont en effet été commandés à Anthoine de Chenesson en 1514 par Georges II d'Amboise le successeur du cardinal légat. Le vitrier a été payé pour ses travaux jusqu'en 1518³²⁶. En 1509, la construction des stalles de la chapelle haute a donc commencé alors que la décoration de celle-ci était en cours.

I.6 - 2 Description des chapelles

Les témoignages textuels sont des récits de voyageurs, ou des actes légaux. Alors que les récits de voyageurs qui ont visité le château mentionnent la chapelle haute sans la retracer en détail, le procès verbal de vente du château la décrit plus particulièrement et notamment ses verrières. Il s'agit du rapport du 12 nivôse an cinq (1^{er} Janvier 1797), publié par Agnès Bos, conservé dans les archives de l'Eure³²⁷. La chapelle basse n'a pas, quant à elle, fait l'objet de descriptions, mais elle n'est pas détruite.

³²² RIAL N., « The diffusion of early franco-italian all'antica ornament : the renaissance frieze in the chapel of the hospital of st cross, Winchester, and the Gaillon stalls, now at st Denis, Paris. », *The Antiquaries Journal*, 2008, n° 88, p. 279.

³²³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 111.

³²⁴ *Ibid.*, p. 161.

³²⁵ *Ibid.*, p. LXX.

³²⁶ Archives de la Seine-Maritime G 95 et G 98.

³²⁷ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, op. cit., p. 120.

I.6 - 2. 1 Chapelle basse

La chapelle basse possède un décor architectural simple, et ses dimensions sont réduites. Les deux travées de la nef et son abside ont une longueur de 10 m et une largeur de 4 m 50, pour une hauteur sous voûte de 4 m 75. Ses ouvertures sont rectangulaires, en cohérence avec son plafond³²⁸. Selon Xavier Pagazani, il faudrait procéder à des études archéologiques approfondies pour départager les structures gothiques d'éventuelles structures renaissance. L'ensemble paraît s'accorder à la tradition septentrionale tout en admettant des innovations. À ce titre la voûte plate dallée de la chapelle basse se doit d'être mentionnée (figure 28 b). Celle-ci est portée par des arcs en ogive dont une des clefs de voûte est ornée d'un délicat entrelacs ajouré de feuilles d'acanthes et de branches écotées relevant du vocabulaire gothique. La voûte de la chapelle basse se compose donc de croisées d'ogive dans les deux travées de la nef, de doubleaux et d'une lierne longitudinale. Dans l'abside elle est constituée de cinq branches de croisées d'ogive rayonnant autour d'une clef. Ces croisées supportent un plafond formé de dalles plates.

Dans une publication très documentée, l'abbé François-Marie-Alfred Blanquart a présenté la chapelle de Gaillon et sa décoration³²⁹. Cet auteur pensait que le système d'ossature de voûte gothique qui supporte de larges dalles de pierre formant plafond avait été inauguré à Gaillon. Il serait le résultat d'une synthèse novatrice entre plusieurs traditions, à la fois antique, gothique et romane. D'après lui cette structure de la voûte aurait induit logiquement la réalisation des baies rectangulaires de cette chapelle, ce qu'a confirmé Georges Huard³³⁰. Selon Flaminia Bardati, cette innovation a certainement contribué à diffuser en France la mode des voûtes plates, mais elle ne cite pas d'autres édifices³³¹. Xavier Pagazani précise une liste de dix chapelles et édifices civils qui, réalisés entre 1513 et 1535, présentent ce type de voûte³³². Cependant, d'après Monique Chatenet, ce système de couverture serait apparu en France aux environs de 1490³³³. Cette auteure cite alors sept chapelles qui ont été dotées de cette structure, considérée en Normandie comme le *nec plus ultra* en matière d'architecture religieuse.

I.6 - 2. 2 Chapelle haute

Parmi les visiteurs, la description la plus détaillée du plan du vaisseau a été fournie par le comte de la Pianella, Jacopo d'Atri. C'est le seul témoignage que nous ayons de l'époque de la construction. Cette description fait l'objet d'un courrier qu'il a adressé à Isabelle d'Este, à la suite d'une visite du château effectuée entre les 20 et 26 mars 1510. La lettre a été publiée

³²⁸ HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 26.

³²⁹ BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, *op. cit.*, p. 33.

³³⁰ HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 25.

³³¹ BARDATI F., « Voûtes plates dallées. recherches architecturales entre flamboyant et Renaissance. », *Le Gothique de la Renaissance.*, Paris, Picard, 2007, p. 279-296.

³³² PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 81.

³³³ CHATENET M., « La Gran Fabrica de monseigneur l'évêque de Bayeux. », *L'architecture de la Renaissance en Normandie: Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 233-242.

par Roberto Weiss³³⁴. Jacopo d'Atri précise dans son courrier que la chapelle était en forme de croix³³⁵. Le dessin de Stockholm réalisé en 1550, les gravures d'Androuet du Cerceau publiées en 1576, et celles de Silvestre datées 1658, aussi bien que la fresque, qui est moins détaillée, concordent eux aussi sur la présence d'un transept qui s'étend sur la terrasse de la *grant maison*. Selon le procès-verbal d'estimation du château dressé en 1797, la chapelle haute mesurait 17 m 50 de longueur dans œuvre et 10 m 40 à sa plus grande largeur ; la hauteur, sous clef, était d'environ 15 mètres³³⁶. Par ailleurs, les données ne précisent pas les dimensions de l'abside pour lesquelles il y a controverse, ainsi qu'il a été précisé dans l'introduction. Cette chapelle était pour partie incluse dans les bâtiments qui l'entourent, ce qui ajoute une difficulté pour fournir un plan. D'après Achille Deville on pouvait accéder à cette chapelle par l'escalier de la cour, la *grant vis*, mais aussi par la terrasse, sur laquelle donnait le cabinet des archevêques³³⁷.

Des quelques vues, il se dégage une structure élancée d'un élégant style gothique flamboyant. L'édifice était surmonté d'une haute toiture couronnée par un clocher en forme de campanile, décoré de sculptures parmi lesquelles des sibylles. Ces statues avaient été en partie réalisées par l'artiste rouennais Guillaume de Bourges³³⁸. Georges Huard a indiqué qu'il est vraisemblable que le couverture de la chapelle haute ait été le même que celui de la chapelle basse attendu que ses baies étaient de la même manière rectangulaires³³⁹.

I.6 - 3 Aménagement de la chapelle haute

Dans sa lettre Jacopo d'Atri note d'autres détails. Il précise qu'à la chapelle sont associés un oratoire et une sacristie. Il indique la présence de stalles et d'un autel de marbre, la description de l'ornementation reste cependant plus qualitative que précise. Cette chapelle recèle selon lui beaucoup d'ornements de bois ou de marbre sculptés, ainsi que des pièces d'argent ou d'or, qui la rende la plus belle parmi les chapelles de France ou d'Italie. Donc Jacopo d'Atri a rédigé en quelques phrases son admiration sans pour autant nous permettre de comprendre l'aménagement de cette chapelle.

³³⁴ WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *op. cit.*, p. 5. En ligne 65 il note : « *la capella è de conviniente grandeza secondo il loco, fata in croce, tucta in volta dentro e fuora, dal capo al pede de preta lavorata et transforata con si belle et subtili lavoreri, che de argento o d'oro a pena se haveria possuto fare più belle. L'altare et ornamenti de fino marmore lavorati de gli più degni maestri se possiamo ritrovare, con la sacristia et uno piccolo oratorio et lo choro de legno, lavorato de piccole figure et fogliame, ultra misura bello; et tutte les cose d'essa, tanto de marmora quanto de preta et de legno, sonno facte con grandissimo artificio et rasone senza alcuno sparagno de spesa, et se po dire che, per la sorte che l'è, in Franza nè in Italia a pena se potria ritrovare la più bella, nè la più ornata; et sopra tutto il campanile de una nova fogia con lavori subtili et excellenti, coperto de piombo et dorato, che il più bello non se vide già may* ».

³³⁵ *Ibid.*, p. 7.

³³⁶ BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, *op. cit.*, p. 37.

³³⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. LXIX.

³³⁸ *Ibid.*, p. 357.

³³⁹ HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 26.

Antonio de Beatis, lorsqu'il a accompagné le cardinal d'Aragon dans son voyage en France en 1517, a été plus succinct encore. Il a noté la présence de sculptures des Amboise³⁴⁰. On apprend ainsi que la famille d'Amboise était honorée par la présence de statues représentant ses membres illustres. Attendu que Jacopo d'Atri n'en avait pas parlé, Smith a pensé que ces statues ont été commandées par Georges II d'Amboise³⁴¹. Un anonyme milanais passé à Gaillon dans les mêmes années cite également la chapelle³⁴². Mais il n'en a pas détaillé la décoration, si ce n'est qu'il a précisé que des sculptures représentaient les Amboise figurés en pied. Au début du XVI^e siècle les voyageurs étaient donc émerveillés par les splendeurs que la chapelle haute exposait, mais ils n'ont pas donné vraiment de détails. Par contre les comptes du château et les pièces retrouvées et identifiées fournissent des éléments complémentaires, comme nous le verrons plus loin (chapitre II.9 p.223). Plus tard, en 1640, la chapelle était décorée de fresques figurant des membres de la maison d'Amboise puisqu'un visiteur déclarait que sur le mur de droite de la chapelle étaient les Amboise serviteurs de l'Église de France et à gauche les Amboise de la noblesse d'épée³⁴³. Nous ne pouvons assurer que ces fresques étaient celles qui ont été peintes en 1509. En 1708, dans son Dictionnaire universel, Thomas Corneille a noté en sus la présence de douze apôtres grandeur nature³⁴⁴. Par ailleurs le procès verbal de vente du château, à la Révolution, précise qu'il y avait un oratoire, une tribune, des orgues et des statues, que les différents auteurs ont eu du mal à situer³⁴⁵. Interrogations que Thierry Crépin-Leblond considère comme liées à des erreurs d'interprétation, mais qu'il n'éclaircit pas³⁴⁶.

Les splendeurs décrites n'étaient pas toutes réalisées au décès de Georges d'Amboise. Dans son testament il demande que 10.000 livres soient consacrées à l'achèvement de la chapelle. Notamment les comptes de l'archevêché, alors que son successeur et neveu Georges II d'Amboise était en fonction, montrent que celui-ci a fait terminer l'exécution des chaires, et réaliser des vitraux pour la chapelle.

³⁴⁰ DE BEATIS A. et H. COCHIN, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie*, op. cit., p. 150. « On voit encore dans le palais une très belle chapelle [...]. Tout autour, à l'intérieur, sont représentés en pierre de grandeur naturelle tous les seigneurs de la maison d'Amboise ».

³⁴¹ SMITH M.H., « L'architecture de la Renaissance en Normandie », op. cit., p. 58.

³⁴² *Ibid.*, p. 56. «... la présence d'images en pierre, grandeur nature, des membres de la maison d'Amboise ...».

³⁴³ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », A. BOS et J. DUBOIS (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 101.

³⁴⁴ CORNEILLE T., *Dictionnaire universel, géographique et historique*, op. cit., p. 147 vol. 2. « la chapelle ouvragée par tout, est desservie par un trésorier et deux chanoines qui y font le service divin La pierre de marbre qui forme l'autel, les figures des douze Apôtres en relief, les ouvrages de sculpture, les chaires du chœur qui sont d'un bois rare, avec des ouvrages de pièces rapportées, les vitres et tout ce qui paraît au dedans et au dehors, sont des objets qui attirent une longue attention de ceux qui les examinent ».

³⁴⁵ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, op. cit., p. 120.

³⁴⁶ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », op. cit., p. 105. « ...multiples contradictions [...] entre les [...] descriptions [...] des visiteurs et confusions entre les inventaires ».

Conclusion

La première chapelle qui fut réalisée sur le site de Gaillon est celle du Lydieu. Des chanoines l'ont visitée en 1504, elle fut donc le lieu de culte lors des dernières années de la construction du château. Le gros œuvre de la chapelle haute du château de Gaillon fut réalisé entre 1506 et 1508, année au cours de laquelle la charpente a été construite. De cette chapelle principale on ne connaît l'aspect extérieur que grâce à des gravures, peintures ou fresques. De style gothique flamboyant elle est couronnée non pas d'une flèche, mais d'un campanile qui lui confère un aspect italianisant.

Quant à l'aménagement intérieur de la chapelle haute il était très riche. Il n'y a pas eu encore de description de l'intérieur de la chapelle qui soit convaincante. Un autel et un retable de marbre sculpté ainsi que des stalles sont mentionnés. Mais les témoignages présentant les autres ornements ont semblé contradictoires jusqu'à présent. Ainsi sont questionnés le motif des fresques, les figurations des statues. Il est donc nécessaire de procéder à une relecture attentive des documents pour comprendre le décor et l'organisation de cette chapelle.

Par ailleurs les stalles de la chapelle ont été construites alors que de nombreux artisans œuvraient aux décors du château. Il paraît donc nécessaire de prendre en considération cette communauté pour comprendre leur interaction avec les menuisiers des stalles.

Chapitre I.7 Artisans sur le chantier de Gaillon en 1500

Achille Deville, en publiant les comptes du château, a dressé la liste des artisans nommés dans les comptes. Celle-ci montre que ce sont plusieurs centaines d'artisans, ouvriers et manœuvres qui ont travaillé à la construction du château, dont au moins 503 sont nommés³⁴⁷. Deville en fit un récapitulatif détaillé, avec des identifications qui ont été questionnées, car les orthographes des noms sont parfois très fantaisistes. Par ailleurs il n'y a pas eu un chantier, mais plusieurs chantiers qui ont été menés en parallèle. Non seulement les parc et jardin, ou le Lydieu et les aménagements des bâtiments, mais la construction des bâtiments elle-même, ont fait l'objet de plusieurs contrats menés de concert. Il en résulta malgré tout une composition harmonieuse qui peut surprendre et pour laquelle on recherche un seul maître d'œuvre. À l'époque de cette construction quelques grands de ce monde appréciaient la culture italienne et les œuvres des artistes de la péninsule. Les deux amis, Louis XII et le cardinal en font partie. En 1502 Louis XII a commandé des sculptures à Milan pour la tombe de son oncle, elles sont arrivées en 1504³⁴⁸. Dès 1502 le cardinal a fait venir des œuvres lombardes sur son chantier, mais sur celui-ci il n'a pas manqué de faire venir également des artisans formés hors du territoire.

Ainsi donc, les activités et les interactions des artisans qui ont œuvré sur les constructions du château et de la chapelle seront mises en lumière, grâce à une analyse fine des comptes du château de Gaillon. Par ailleurs, les artisans italiens ayant travaillé sur le chantier seront présentés plus particulièrement.

I.7 - 1 Architectes

Dans les comptes aucun architecte n'est nommé, ce qui ne manque pas d'interroger quelques spécialistes. Comment se peut-il qu'une œuvre d'une telle envergure n'ait pas été dirigée par un architecte ? Le roi et ses conseillers étaient eux-mêmes désireux de s'octroyer les services d'architectes italiens. En effet, il ne faut pas oublier que, dès 1499, fra Giovanni Giocondo, architecte florentin élève de Brunelleschi, avait été appelé à la cour de France³⁴⁹. Cette présence a mené bien des auteurs à considérer que ce dernier avait été l'architecte de Gaillon. Élisabeth Chirol, elle-même a soutenu cette idée, quand bien même, à son avis, les dates ne supportent que partiellement cette hypothèse³⁵⁰. En effet, elle a souligné que l'architecte a quitté la France en 1504. Cette auteure a cependant argumenté son propos en précisant que le palazzo del Consiglio de Vérone présente une forte parenté avec le château de Gaillon. Or la tradition, bien que sans trace écrite, en attribue la conception à fra Giovanni Giocondo.

³⁴⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 465.

³⁴⁸ HAMON É., *Une capitale flamboyante*, op. cit., p. 73.

³⁴⁹ GODARD V., « État actuel de l'église royale de Saint-Denis », 1840, 1e série tome 9, coll. « L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts », p. 244- 250.

³⁵⁰ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 74.

I.7 - 1.1 Organisation du chantier

En 1927, François Gébélín a considéré que la construction du château avait été réalisée en deux périodes bien différentes, l'une tourangelles avant 1508, l'autre italienne depuis. Les maçons qui seraient intervenus dans la première période auraient été de Blois ou de Tours alors que, dans la deuxième période de sa construction, des artistes étrangers auraient afflué³⁵¹. Cet auteur s'est par ailleurs interrogé sur l'origine de Pierre Delorme (ou de Lorme) qui était, à son avis, le seul maître maçon de Gaillon qui n'avait pas œuvré à Amboise. En 1952, Élisabeth Chirol a choisi, quant à elle, une division différente pour la construction du château. Elle a proposé également deux périodes, mais la première se serait étendue seulement de 1502 à 1506. Elle l'a qualifiée de période de la Loire. Elle considéra comme étant rouennaise la seconde période qui se serait étendue de 1506 à 1509. L'auteure a de plus dissocié ce qui est architecture de ce qui est ornement. Elle a donné aux maçons le rôle de conception des bâtiments. Pour elle ce sont Guillaume Senault et Colin Biard pour la première période, et Pierre Fain et Pierre Delorme pour la seconde, qui ont été principaux maîtres d'œuvre³⁵².

Après avoir repris de manière très précise et détaillée la chronologie du chantier, à partir des comptes publiés par Deville, Évelyne Thomas a montré, quant à elle, que les interprétations ont confondu des marchés conclus et des réalisations de maçonnerie. Elle précise que leurs chronologies respectives pouvaient être différentes³⁵³. Cette auteure a soutenu ainsi qu'il n'y a pas eu de rupture dans le déroulement du chantier et que rien ne prouve qu'il y ait eu une succession de maîtres maçons. D'autant qu'il y a des lacunes dans les comptes et que l'on retrouve Guillaume Senault rémunéré en 1507. Quant à un éventuel architecte, les avis sont également partagés.

I.7 - 1.2 Maîtres maçons architectes

Flaminia Bardati et ses collaborateurs ont montré qu'à cette époque il n'existait guère d'architectes au sens actuel, et que les commanditaires jouaient un rôle prépondérant³⁵⁴. Le château de Gaillon serait le produit de la volonté du commanditaire et d'artisans ou d'ateliers d'origines si diverses que le fruit en a été cette œuvre au style intermédiaire à l'instar d'autres réalisations de l'époque.

À titre d'exemple, la construction du château d'Amboise, à la demande du roi Charles VIII, peut être citée. Le bailli d'Amboise Raymond de Dezest, fit appel, à la demande du roi, à trois maçons : Colin Biard, Guillaume Sénault et Louis Armangeart. Ils ont construit deux

³⁵¹ GEBELIN F., *Les Châteaux de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 107.

³⁵² CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, *op. cit.*, p. 39.

³⁵³ THOMAS É., « Gaillon, chronologie de la construction », *L'architecture de la renaissance en Normandie: 11 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Centre culturel international (Cerisy-la-Salle, Manche). Colloque (1998-09-30/1998-10-04) », 2003, p. 160.

³⁵⁴ BARDATI F., M. CHATENET, et E. THOMAS, « Le château de Georges Ier d'Amboise à Gaillon », *op. cit.*, p. 13 ; BARDATI F., « Le château de Gaillon du projet de Poitiers à l'édifice réalisé pour G. I d'Amboise. », *op. cit.*, p. 18.

grosses tours, qui seront appelées au nord les Minimes et au sud la tour Heurtault. Le roi leur a également fait réaliser l'aile du val de Loire qui porte son nom et une chapelle consacrée à Saint-Hubert qui est de style gothique flamboyant. Cependant le style renaissance est introduit par la présence de la grande galerie Charles VIII. Ces édifices ont été construits en l'espace de six années (1492 - 1498). Deux des maçons, Colin Biart et Guillaume Sénault, ont également œuvré ensemble pour Blois, pour le pont Notre Dame de Paris et pour Gaillon³⁵⁵. Les grands chantiers d'Amboise, de Blois et de Gaillon se sont à la fois succédé et ont été menés en parallèle. Ils étaient commandés par les grands de ce monde. Les maîtres d'œuvre auraient tout naturellement travaillé, si ce n'est ensemble, du moins de concert, selon les quelques traces que nous avons de leurs émoluments.

Les chantiers commandités par le cardinal étaient donc supposés avoir été dirigés par des maîtres maçons. Étienne Hamon a considéré que ces hommes n'étaient pas de simples maçons. Il pensa que s'il n'y avait pas eu d'architecte proprement dit, il y a eu un projet élaboré. Ainsi le plan des archives de la Vienne et le dessin conservé au musée de Stockholm en seraient la trace³⁵⁶. Il a précisé que Colin Biart et Guillaume Senault sont nommés *Maistre* dans les comptes du château de Gaillon³⁵⁷. Le premier a été consulté par le cardinal, le second a œuvré pour le Lydieu, la *grant maison* et la tour de la Sirène, où se trouvait la somptueuse chambre verte du cardinal. Cet auteur a montré par ailleurs que ces maçons de Gaillon ont été appelés par le cardinal pour leur connaissance de l'architecture, et notamment de l'ouvrage le plus lu à l'époque de la Renaissance : le *De architectura* de Vitruve (I^{er} siècle av. J.-C.)³⁵⁸. Bien que tous deux soient cités comme maçons, Colin Biart aurait rempli un rôle équivalent à celui d'architecte. Étienne Hamon a rappelé que ce titre lui fut donné sur le chantier de la cathédrale de Bourges (1508 - 1515). Cet auteur a souligné à ce propos la remarquable adaptabilité de cet artisan. Il a été capable de concevoir dans la même période le portail flamboyant de Bourges et la porte de Gênes de Gaillon de style renaissance italienne. Guillaume Senault aurait été l'exécutant. Xavier Pagazani, qui a longuement étudié l'architecture de ce château, souscrit à cette analyse, et précise que, d'après lui, Colin Biart fut sans aucun doute l'architecte de la chapelle³⁵⁹. Nous avons indiqué précédemment que c'est lui qui a porté des plans au cardinal, mais il n'est pas précisé de quelle partie du château il s'agissait. Les maçons jouaient donc parfois le rôle d'architecte, mais ils exerçaient aussi d'autres fonctions à l'exemple de Pierre Delorme.

I.7 - 2 Sculpteurs

Maître Pierre Delorme, qui est connu pour le pavillon qui porte son nom, a également travaillé à de nombreux ouvrages sur le chantier. Notamment, le 25 avril 1509, il a passé avec Monsieur de Sauveterre le marché d'orner la galerie. Cette commande est la seule trace écrite

³⁵⁵ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. CVIII.

³⁵⁶ HAMON É., « Le cardinal Georges d'Amboise et ses architectes », F. JOUBERT (dir.), *L'artiste et le clerc: commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, XIVe - XVIe siècles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 333.

³⁵⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 186, 308.

³⁵⁸ HAMON É., « Le cardinal Georges d'Amboise et ses architectes », op. cit., p. 329.

³⁵⁹ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », op. cit., p. 71.

de la volonté du commanditaire d'obtenir des ornements combinant deux styles³⁶⁰. Cet artisan a eu charge de mettre en œuvre ses dons sur la réalisation des *entrepiez*, supports, des médaillons achetés à messire Pagenin. Ces médaillons et sculptures décoraient la façade de la galerie de la cour d'honneur, la galerie des cerfs (figure 29 a). Les comptes montrent donc que cet artiste, à la fois maçon et également sculpteur, créait des motifs relevant aussi bien du vocabulaire à l'antique que de la mode française. Le maçon Pierre Valence a également été chargé de sculptures. Enfin des *ymagiers* de Rouen dont Jean de Bony et Michellet Descombart, ainsi que Guillaume de Bourges ont participé à la décoration en ornant de statues parcs, galeries et toitures. Ce ne sont donc pas uniquement les artisans italiens qui créèrent les ornements à l'antique de Gaillon. Cependant, alors que le cardinal a demandé aux artisans français de prendre en compte des modèles italiens, il ne s'est pas interdit de faire venir des maîtres italiens eux-mêmes.

I.7 - 3 Artisans italiens

Gennaro Toscano précise qu'Andrea Mantegna était particulièrement apprécié des Français qui séjournaient en Lombardie à la fin du xv^e siècle³⁶¹. Il est communément admis que le cardinal lui-même admirait beaucoup cet artiste et aurait cherché à le faire venir sur son chantier. Mantegna n'étant pas disposé, le cardinal a demandé à ses artisans de s'en inspirer directement. Le bas-relief qui ornait la porte dite de Gênes en donne un exemple. Elle fut réalisée d'après un triomphe de Mantegna, comme le révèle Jacopo d'Atri dans sa lettre à Isabelle d'Este³⁶². Cependant des peintres italiens sont bien venus sur le chantier.

I.7 - 3.1 Peintres : Andrea Solario, Jérôme Tournielle

Andrea Solario

Faute de pouvoir faire venir Andrea Mantegna, c'est Andrea Solario le plus célèbre peintre, et qualifié de peintre de Monseigneur dans les comptes, qui est venu sur le chantier de Gaillon³⁶³. Il avait été embauché par Charles Chaumont d'Amboise, alors gouverneur du milanais, et appelé grand maître dans les comptes. Peu de documents à propos de Solario nous sont parvenus, il aurait fait ses premiers pas de fresquiste à Gaillon, ayant, jusque-là, peint sur

³⁶⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 405. « ... a fait marché de faire et tailler à l'antique et à la mode française ».

³⁶¹ TOSCANO G., « Le cardinal Georges d'Amboise (1460-1510), collectionneur et bibliophile », *op. cit.*, p. 70.

³⁶² WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *op. cit.*, p. 7.

³⁶³ BOTTINEAU-FUCHS Y., « Georges Ier d'Amboise et les artistes italiens », *op. cit.*, p. 150, 157.

toile notamment avec Léonard de Vinci³⁶⁴. Edoardo Villata, quant à lui, lui trouve plus de parenté de style avec Bramantino³⁶⁵.

Nous ignorons si Andrea Solario contractualisa son travail avec le prélat comme la coutume de l'époque le voulait pour les maîtres³⁶⁶. En revanche, il fut payé trimestriellement à gages pour le chantier. Il est sans doute arrivé vers la fin 1507 car il est payé une première fois en avril 1508³⁶⁷. Il était payé chaque trimestre 25 livres³⁶⁸. Or il reçut 45 livres 16 sous 8 deniers de gages le 19 avril 1508. Mais son départ n'est pas connu, 1509 ou 1510. Il ne semble pas que Georges II l'ait fait travailler. Par contre les comptes révèlent de larges dépenses à son crédit en sus des gages reçus sur le chantier. Par exemple, le 20 janvier 1509, Regnault Charlet a lui-même été remboursé de 70 écus, somme qu'il avait avancée à Solario à Milan³⁶⁹. Le peintre était payé au mois d'un montant qui, évalué à la journée, était trois à quatre fois plus élevé que celui d'un peintre ordinaire. Non seulement son travail était payé, mais également son homme, son cheval et ses matières premières. Il était donc largement rémunéré.

Dans les comptes du château il est mentionné dans les rubriques gages ou peintures pour la chapelle. D'aucun en ont conclu qu'il avait peint les fresques de cette chapelle. Cependant les réalisations de ce peintre restent une question. Nous verrons plus loin que l'attribution des fresques de la chapelle haute, qui ont été décrites un siècle plus tard, est questionnée de par le fait que Georges II y est peint en archevêque. Par ailleurs, il n'était pas connu comme fresquiste en Lombardie, alors qu'un peintre de Gaillon l'était lui-même. En effet, Jérôme Tournielle avait peint notamment la chapelle et les bâtiments du Lydieu. L'aurait-il alors initié à cette technique.

Jérôme Tournielle

Bien qu'Achille Deville ait mis en doute cette hypothèse, un des peintres qui a travaillé non seulement pour Gaillon, mais également à la résidence archiépiscopale de Rouen et en la demeure de Déville-lès-Rouen, est sans doute italien. Il s'agit de Jérôme Tournielle. Il était payé à gage à Gaillon 22 livres 17 sous³⁷⁰. Il était donc, lui aussi, très bien payé. L'orthographe de son nom est diverse : Tournières, Tourniol, Tourniolles, Tornières, Geraume, Geraulme, Jhérosme ou Hierosme. Deville a pensé que, s'il venait d'Italie, son voyage lui aurait été payé plus cher, mais il n'a pas proposé une autre origine³⁷¹. François Gébélain a considéré que Jérôme Tournielle était italien et œuvrait sur les lieux dès 1502 pour la décoration du Lydieu³⁷². Il a même travaillé jusqu'en juillet, août 1509 à Gaillon³⁷³. Solario

³⁶⁴ BÉGUIN S., *Andrea Solario en France: catalogue*, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Les Dossiers du Département des peintures », n° 31, 1985, p. 14.

³⁶⁵ VILLATA E., « Andrea Solario en Normandie », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 201-222.

³⁶⁶ REYNAUD N., « Contrats d'engagement d'artistes de cours à la fin du XV. », X. BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1986, vol.1, p. 557.

³⁶⁷ BÉGUIN S., *Andrea Solario en France*, op. cit., p. 62.

³⁶⁸ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 419.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 418.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

³⁷¹ *Ibid.*, p. CXXXIV.

³⁷² GEBELIN F., *Les Châteaux de la Renaissance*, op. cit., p. 109.

³⁷³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 363.

n'était pas connu pour être fresquiste, or d'après certains auteurs il aurait été embauché pour faire des fresques à Gaillon. Tournielle, par contre, était lui-même un maître dans cet art. Ils auraient alors tous deux travaillé de concert sur des fresques du château.

De l'avis de Vittorio Natale, il s'agirait de Gerolamo Tornielli de Novare³⁷⁴. Cette dernière hypothèse est bien vraisemblable, d'autant que ce peintre a travaillé à Biella, cité près de laquelle se trouve le château de Gaglianico. Sur la chapelle de celui-ci la fresque du château de Gaillon décrite plus haut a, semble-t-il, été peinte en 1510. Étant parti de Gaillon en août 1509, il aurait pu lui-même peindre cette fresque. En effet, aux environs de 1519, Sebastiano Ferrero, propriétaire dudit château, a fait appel à ce peintre pour décorer la chapelle du couvent qu'il avait fait construire face à son château³⁷⁵. Ce peintre était donc dans le Milanais après son séjour en France. M. Rosci et A. Chastel pensaient que la fresque avait été réalisée en 1510 selon des plans apportés après la visite du roi Louis XII à Gaillon en 1508³⁷⁶. Plus simplement le peintre Jérôme Tournielle, ayant lui-même travaillé à Gaillon durant sept ans, pouvait peindre de mémoire ce qu'il avait vu, ou bien il aurait amené un dessin avec lui.

1.7 - 3.2 Sculpteurs : Antoine Juste, Jérôme Pacherot

Trois sculpteurs italiens ont travaillé à Gaillon. Antoine Juste, Jérôme Pacherot, florentin, et, dans une moindre mesure, Bertrand de Meynal ont collaboré au décor de Gaillon. Les détails de leur carrière ne sont pas relatés. Mais nous savons que les deux premiers ont participé aux grandes entreprises de l'époque, le premier en tant qu'*ymagier*, le second en tant que sculpteur, maître-maçon et ornementiste.

Antoine Juste

Antoine Juste (1479-1519) n'a pas fait partie de la première équipe d'italiens ramenés par Charles VIII en 1495. Il est arrivé en 1505 en France, de son propre chef. Avant d'être employé pour Gaillon il avait réalisé la médaille de Bourges, puis participé, avec Jérôme Pacherot, aux décorations de monuments royaux³⁷⁷. Pour Gaillon il réalisa des *ymages* de la chapelle, la scène de la bataille de Gênes en bronze qui était placée sur la porte de la galerie, dite porte de Gênes, et d'autres sculptures moins importantes.

Jérôme Pacherot

Jérôme Pacherot (1463 - 1540) est arrivé en France en 1495, et s'est fixé à Tours en 1503. Il a été remarqué pour ses compétences dans le choix de marbres alors qu'il jouait ce rôle pour Charles VIII en 1499. En 1508, bien que résidant à Amboise, il a malgré tout travaillé à Gaillon. Il est explicitement nommé dans les comptes, alors que ses réalisations ne sont pas toujours détaillées. Cependant il est nommé pour des travaux de maçonnerie pure ainsi qu'à de la sculpture de marbre pour la fontaine et pour la table d'autel. Il a été secondé,

³⁷⁴ NATALE V., « Georges Ier d'Amboise: 1460-1510 », *op. cit.*, p. 219.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁷⁶ ROSCI M., « Un portrait de Gaillon à Gaglianico. », *op. cit.*, p. 505.

³⁷⁷ BARDATI F. et T. MOZZATI, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste : artistes italiens à la cour de France », *studiolo* 9, 2013 p.

durant un an, pour la réalisation de cette table d'autel, par Bertrand de Meynal et Jehan Chersalle, ainsi que d'autres maçons qui, en revanche, ne sont pas nommés. Ils étaient encore payés pour ce travail fin septembre 1509³⁷⁸. De même Pacherot façonna des roses en cuivre et construisit l'arche éphémère de Louis XII. Cet artisan, à qui l'on attribue également la sculpture d'ornementations sur le tombeau des enfants de Charles VIII (entre 1499 et 1506), ne restait donc pas spécialisé. À l'image de nombreux artisans, dont Dominique de Cortone qui, en 1507, était *faiseur de chasteaulx et menuisier de tous ouvrages de menuiserie*, ou des marqueteurs qui, tel Antonio di Neri Barili, pouvaient être également charpentiers ou autre³⁷⁹. Élisabeth Chirol a pensé qu'il a également formé les artistes rouennais présents sur le chantier³⁸⁰.

Le troisième sculpteur sur marbre italien a exercé ses talents pour la mise en place de la fontaine et la table d'autel avec Jérôme Pacherot. Il s'agit du génois Bertrand de Meynal. Par ailleurs, Étienne Hamon a émis l'idée, qu'à Paris, Georges d'Amboise recruta Guido Mazzoni chargé de décors à l'antique³⁸¹. Charles VIII avait ramené à Paris ce peintre, sculpteur, enlumineur de Modène, qu'il avait découvert à Naples alors que ce dernier y sculptait pour Ferdinand I^{er}³⁸². En fait, la seule certitude est que Georges d'Amboise lui avait acheté les médaillons qui ont été placés dans la galerie des cerfs. Ceci est mentionné dans les comptes où il est nommé Messire Paguenin³⁸³.

1.7 - 3.3 Paysagiste : Pacello da Mercogliano

N'omettons pas de mentionner que les jardins ont partiellement été confiés au napolitain Pacello da Mercogliano vers 1506³⁸⁴. Originaire de Naples, ce paysagiste contribua à l'aménagement des jardins de la Villa Poggio Reale. Arrivé jeune en France, il travailla pour le compte du roi. Les jardins de château-Gaillard (1496) et de Blois (1499) lui sont dus. Le premier domaine est situé à Amboise, à proximité du château royal. Ce jardinier paysagiste est devenu le promoteur des jardins de la Renaissance française en créant les parterres à la française et la première orangerie royale. Pour ce faire il a mis au point les procédés d'acclimatation des agrumes. Il apparaît sur les comptes de Gaillon entre 1506 et 1508, date à partir de laquelle Thomas de Lyon lui succède.

³⁷⁸ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 358.

³⁷⁹ BOSSEBOEUF L.A., *Amboise, le château, la ville et le canton*, Tours, Périgat, coll.« la Touraine historique et monumentale », 1897, p. 328.

³⁸⁰ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, op. cit., p. 72.

³⁸¹ HAMON É., *Une capitale flamboyante*, op. cit., p. 147.

³⁸² VITRY P., « Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France. Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1900, vol. 7, n° 2, p. 191.

³⁸³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 405.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 153. Il est nommé dans les comptes : doyen du Plexis, Plessis, Plexis-Formentières, Mergolienne de Formentières, enfin Messire Pierre de Mercolienne, enfin jardinier du roy p.155.

I.7 - 3.4 Travaux commandés à des italiens

Enfin des broderies sur le velours de la chambre verte, chambre de Monseigneur, ont été exécutées à Milan par Loys de Mousse³⁸⁵. Ce fut un grand travail si l'on en croit la somme payée pour cette œuvre. Ce brodeur a été payé 532 livres, soit un peu moins de la moitié de la somme attribuée aux menuisiers et marqueteurs pour les stalles.

En sus des sculpteurs qui sont explicitement nommés dans les comptes du château, il faut citer Pace Gazini de Gênes. Dans les archives de cette ville une remise de loyer, sur les 18 mois durant lesquels il travailla pour l'archevêque de Rouen, est tracée le 16 novembre 1508³⁸⁶. Sa *baraque* se situait sur les quais, où il était tailleur de pierre. Il a été associé à Antonio della Porta (qui avait collaboré à la décoration de la Chartreuse de Pavie) et Agostino Solari, pour la réalisation d'une fontaine pour le cardinal, sans doute celle qui est dite fontaine de Venise³⁸⁷. Elle avait été donnée par la République de Venise, pour remercier le cardinal d'Amboise. Celui-ci était parvenu à vaincre les Sforza de Milan. Cette fontaine, qui était placée dans la cour d'honneur, avait été transportée de Gênes à Honfleur en mars 1507³⁸⁸. De plus le cardinal fit réaliser des sculptures à Milan, notamment la statue de Louis XII qui fut exécutée par Laurent Demugiano³⁸⁹.

Par ailleurs les nombreux déplacements auxquels le cardinal procéda durant les guerres et les conclaves, lui ont permis de parcourir la péninsule et d'apprécier les œuvres et leurs auteurs. Nous ne savons pas si des artisans sont venus de Sienne, mais les relations du cardinal avec cette ville devaient exister. N'oublions pas qu'il reporta ses voix sur le cardinal Francesco Todeschini-Piccolomini lors de l'élection du pape³⁹⁰. Ce chantier de Gaillon a donc vraisemblablement rassemblé, en sus de ceux qui sont nommés dans les comptes, des artisans provenant de lieux divers de la péninsule italienne. Notamment, nous verrons plus loin que des menuisiers italiens, sans être nommés, sont venus pour réaliser des marqueteries et des sculptures des stalles.

Conclusion

Un très grand nombre d'artisans ont participé au chantier du château de Gaillon. De nos jours, l'hypothèse qu'il n'y a pas eu d'architecte prévaut parmi les nombreux auteurs qui ont analysé la construction de ce château. Un maçon, Colin Biart, ou Guillaume Senault, qui avaient travaillé sur le château d'Amboise, peut malgré tout avoir exercé quelques fonctions correspondant à celles d'un architecte. Du côté parc, le cardinal a fait appel au premier

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 341.

³⁸⁶ COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896) II : Origines de la Renaissance.*, A. Picard et Fils., Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1901, p. 650.

³⁸⁷ BARDATI F., « Les artistes italiens au service de Georges d'Amboise et la Renaissance rouennaise », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 124.

³⁸⁸ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 313.

³⁸⁹ BÉGUIN S., *Andrea Solario en France*, *op. cit.*, p. 47.

³⁹⁰ BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges Ier d'Amboise (1460-1510)*, *op. cit.*, p. 56.

architecte paysagiste italien de la Renaissance, Pacello da Mercogliano, qui a créé les jardins dits « à la française ».

En 1509, au moment de la création des stalles, la construction du château était sur la fin, par contre un grand nombre d'artisans œuvraient sur les finitions, décors, ornements et aménagements. À la lecture des comptes du château, nous constatons qu'un maçon français, Pierre Delorme, joua un grand rôle dans l'ornementation à l'antique du château. Il « *a fait marché de faire et tailler à l'antique et à la mode française* ». Les artisans contemporains n'étaient donc pas en peine pour réaliser des ornements à l'antique. Ainsi, alors que les hommes de la Renaissance italienne avaient repris la tradition romane à laquelle ils avaient associé des modèles antiques. Les hommes de Gaillon ont avancé dans le même esprit, à la tradition gothique ils ont associé des modèles antiques. Ils ont ainsi contribué à la réalisation d'un décor italianisant. Malgré tout, les artisans venus d'Italie sur le chantier de Gaillon ont essentiellement été employés à l'ornementation du château. Notamment ces artisans ont particulièrement œuvré à la décoration de la chapelle haute. Il y avait au moins Antoine Juste qui créait des statues pendant que Jérôme Pacherot et Bertrand Meynal sculptaient le marbre de l'autel. Quant à Andrea Solario, avec Jérôme Tournielle (Gerolamo Torielli), il peignait peut-être des fresques dans la chapelle haute du château. Ou bien les tableaux de la *Nativité* et de la *Déploration sur le Christ mort* qui, ainsi que l'a analysé Laure Fagnard, lui sont attribués et devaient trouver place dans cette chapelle³⁹¹. Cependant, aucun d'entre ces artisans italiens n'est cité comme ayant œuvré aux stalles de la chapelle haute. Plus tard, en 1510, Jérôme Tournielle peindra la fresque qui représente le château de Gaillon sur les murs de la chapelle du château de Gaglianico, commune de Biella. Par ailleurs beaucoup d'œuvres ont été commandées en Italie. Quant à la plus renommée, la fontaine de la cour d'honneur, elle était un don de la République de Venise.

Andrea Solario venait de Milan, envoyé par Charles II Chaumont d'Amboise, alors gouverneur de cette ville. Jérôme Pacherot et Antoine Juste venaient de Florence, fidèle alliée de la France durant les guerres de 1502, Jérôme Tournielle du Milanais et Bertrand de Meynal de Gênes. Ce rappel de ce qu'a été le chantier du château et son ampleur ont éveillé à la compréhension de la richesse dont font preuve les stalles. De plus, la connaissance des artisans qui ont travaillé à ce chantier, a permis de saisir leur universalité.

Les stalles étaient destinées à s'insérer dans un ensemble que le cardinal a voulu grandiose. Ce chef-d'œuvre va, maintenant, être situé dans son contexte artistique, c'est-à-dire par rapport aux stalles qui étaient construites autour de 1500.

³⁹¹ FAGNART L., « Georges Ier d'Amboise et l'aménagement intérieur du château de Gaillon », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 57.

Chapitre I.8 Stalles dans le royaume et dans le duché de

Savoie en 1500

Pour situer le contexte artistique au sein duquel les stalles de Gaillon ont été construites, deux corpus ont été choisis. Bien entendu celui des stalles réalisées dans le royaume de France ainsi que dans le duché de Savoie, car les huchiers³⁹² de ce duché étaient renommés. De plus, les stalles de Gaillon étant composées de marqueteries, les stalles italiennes ou espagnoles qui elles-mêmes sont constituées de tels panneaux seront présentées. Après une description de l'art de la marqueterie, les maîtres marqueteurs de 1500 seront eux-mêmes évoqués.

Les stalles furent isolées de la nef, dès les premières décennies du XIII^e siècle. L'ensemble formait ainsi le chœur liturgique des clercs. Les parois étaient censées protéger les récitants du froid et du bruit. Ceux-ci disposaient ainsi du calme nécessaire pour réciter les offices au chœur en s'isolant de la foule des fidèles et des passants. Pour ce faire, les parois étaient des dorsaux surmontant les sièges ou bien des clôtures. Le chœur, côté nef, était généralement d'un type particulier. Une clôture, nommée jubé, disposait d'un ambon auprès duquel l'officiant proclamait la Parole divine et prêchait aux fidèles. L'ensemble formait ainsi un monde clos, où seuls les récitants jouissaient d'une vue directe sur le maître-autel. Un même ensemble de stalles apparaissait assez homogène. Cependant certaines communautés ont créé pour l'évêque, ou le roi, une chaire particulière. Celle-ci a pu revêtir l'aspect de monument sculpté remarquable, comme celui qu'a représenté Eugène Viollet-le-Duc dans son dictionnaire raisonné³⁹³.

Sur les stalles de Gaillon, en sus des miséricordes, les dorsaux, les dais, les parcloses et les jouées sont des parties décorées. La recherche de cette thèse se fonde donc sur la base Palissy et non pas sur le très beau corpus collecté par Elaine Block puisque l'ouvrage de cette auteure est focalisé sur les miséricordes³⁹⁴. De nos jours, la base Palissy, qui présente l'ensemble des mobiliers classés, est publique. En supposant que toutes les stalles anciennes qui sont parvenues jusqu'à nous sont classées et donc sont répertoriées dans cette base, nous sommes en présence d'un corpus très exhaustif. De la base Palissy, seules les stalles ornées, avec dorsaux ou clôture, seront prises en considération. Il est vraisemblable qu'un grand nombre d'éléments, comme des dorsaux, aient disparu. En effet, durant la Contre-Réforme³⁹⁵ ou la Révolution française, ces mobiliers ont bien souvent été très malmenés. Certains clercs avaient eux-mêmes choisi de les démonter, suite au concile de Trente. Les évêques avaient alors préconisé que le clergé ait une plus grande proximité avec les fidèles. Cependant le corpus est suffisant pour donner un aperçu de ce que les huchiers construisaient à l'époque. Sur 2471 stalles répertoriées dans la base, parmi celles qui présentent des dorsaux, 196 datent

³⁹² Nom donné à l'époque aux menuisiers qui créaient des stalles d'églises ou d'abbayes.

³⁹³ VIOLLET-LE-DUC E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Morel & Cie, 1875. Entrée : chaire.

³⁹⁴ BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France*, op. cit.

³⁹⁵ La Contre-Réforme est associée ici à la mise en place des directives du concile de Trente.

du xv^e siècle et 279 du suivant. Les datations sont malheureusement peu précises. Lorsqu'elles étaient connues nous n'avons pris en considération que les stalles qui ont été construites dans la même période que celles de Gaillon soit quarante ans de part et d'autre de 1500.

La carte de France des stalles considérées montre qu'elles sont réparties de manière assez homogène sur tout le territoire³⁹⁶. Il n'y a pas de région particulièrement privilégiée dans la réalisation de ce mobilier. Cependant, certaines régions en sont un peu moins dotées. Il aurait été intéressant de confronter les stalles de Gaillon avec celles de la cathédrale de Rouen qui avaient été construites entre 1467 et 1471. Malheureusement leurs dorsaux ont disparu, il ne reste que les sièges³⁹⁷. Les stalles sont présentées ci-dessous selon qu'elles sont plus ou moins ouvragées. Toutes les stalles présentent des miséricordes et des jouées sculptées, parfois les appuis-main le sont également. Le corpus sera donc présenté selon la structure et le décor des dorsaux et des dais qui sont les éléments différenciant, afin d'en extraire les caractéristiques iconographiques et ornementales.

I.8 - 1 Stalles sans figurations

I.8 - 1.1 Stalles peu sculptées

Dorsaux non sculptés

Parmi les ensembles de stalles sans dais, quatre d'entre eux présentent des dorsaux, dont le style est simple et sans ornement, alors que leurs créations s'étendent du xv^e siècle au xvi^e siècle. Ce sont les stalles de Notre-Dame-de-Fourgeray de Cormery, de Saint-Antoine de Nozeroy et de Sainte-Marie de Castelnau-Magnoac³⁹⁸. Le mobilier de Nozeroy est, quant à lui, daté à la fois xv^e et xvii^e siècle. Alors que celui de Cormery est daté du xv^e siècle et celui de Castelnau-Magnoac du xvi^e siècle.

D'autres stalles sans dais ont des dorsaux plus décorés, tout au moins en deuxième registre. Elles sont toutes datées du xv^e siècle.

Dorsaux gothiques

Le décor architectural à fenestrage a été choisi dans plusieurs cas. Chaque fenêtre correspond à une chaire. Les interdorsaux sont des colonnettes. Les remplages sont des arcs trilobés brisés ou en berceau. Les écoinçons des stalles de l'abbatiale Saint-Pierre de Mozac, des églises Saint-Hilaire de Mortemart et Saint-Paul de Solignac sont ornés de bas-reliefs à motifs géométriques ou floraux³⁹⁹. Ils sont beaucoup plus développés dans les dorsaux des

³⁹⁶ Cette carte est présentée en figure 30. Les photos des stalles évoquées font l'objet des quatorze planches de l'annexe 4 p.491.

³⁹⁷ LANGLOIS E.-H., *Stalles de la cathédrale de Rouen, ornée de treize planches gravées.*, op. cit. ; BLOCK E.C. et F. BILLIET, *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, coll.« The Profane arts of the Middle Ages.. », 2003, vol.X.

³⁹⁸ Planche I A, B et C. p.492.

³⁹⁹ Planches II B, III B, C. p.493, 494.

stalles de la cathédrale Saint-Léonce de Fréjus ou de l'abbaye Blanche de Mortain⁴⁰⁰. Ils sont surmontés d'une frise pour ceux des stalles de l'église Saint-Etienne de Jargeau⁴⁰¹.

Les dorsaux de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste d'Aureil, restaurés au XIX^e siècle, sont très originaux⁴⁰². Ils sont polychromes et les écoinçons sont décorés de sujets animaux, végétaux ou imaginaires remarquables.

1.8 - 1.2 Dorsaux à frises

Certains artistes ont décoré de bas-reliefs le registre supérieur des dorsaux, le registre inférieur restant sans ornements. Les dorsaux des stalles de l'église Notre-Dame de l'Assomption d'Yenne, de Saint-Saturnin de Saint-Cernin et de Notre-Dame de l'Assomption de Sillé-le-Guillaume en sont des exemples⁴⁰³. Leurs entrelacs s'inspirent de motifs architecturaux. Les stalles de Sarrancolin ont des dorsaux de même style, mais agrémentés de plus petits panneaux d'ornements en faible relief dans le registre supérieur. Elles sont datées de la première moitié du XVI^e siècle⁴⁰⁴. Deux ensembles retiennent plus particulièrement l'attention. Ce sont celui de l'église Saint-Pierre de René qui viendraient de l'abbaye de Perseigne et celui de l'église Saint-Ferréol d'Essômes (1540)⁴⁰⁵. Ces derniers sont quant à eux plus élaborés, les arabesques sont plus habitées et variées. La finesse et la souplesse des rinceaux s'apparentent à celles des dossiers et autres faibles reliefs des stalles de Gaillon. Au milieu de ces volutes traitées comme des grotesques, des animaux ou des personnages fantastiques d'une grande créativité se laissent admirer⁴⁰⁶.

Les seuls dorsaux non figurés, mais sculptés sur toute leur hauteur, sont ceux de l'ancienne abbatale de la Nativité de la Vierge de Camon, du début du XVI^e siècle. Ils ont la particularité d'être sculptés en plis de serviette⁴⁰⁷.

1.8 - 1.3 Dais variés

Quelques stalles avec dais du XV^e ou du XVI^e siècle ont des dorsaux sans figure, tels que décrits précédemment⁴⁰⁸. Leurs dais sont généralement de simples voussures, limitées par un entablement sans ornement ou doté d'une frise. Dans l'église Saint-Antoine de Laizé, XV^e siècle, ou la chapelle des Pénitents Noirs de Villefranche-de-Rouergue, 1490, et de Saint-Lô de Bourg-Achard, XVI^e siècle, les dais sont de simples corniches.

⁴⁰⁰ Planches II A et C. p.493.

⁴⁰¹ Planche I D. p.492.

⁴⁰² Planche III A. p.493.

⁴⁰³ Planches II D, IV B et D p.493, 495.

⁴⁰⁴ Planche III D p.494.

⁴⁰⁵ Planches IV A et C p.495.

⁴⁰⁶ BONAL F., *Les stalles des églises de Champagne*, Langres, D. Guéniot, 1997, p. 58.

⁴⁰⁷ Planche VI D p.498.

⁴⁰⁸ Planches IX A, B et X C p.501, 502.

Le dais des stalles de l'abbaye Saint-Walburge de Walbourg, datées du dernier quart du xv^e siècle, porte sur son couronnement des petits créneaux tout comme celui des stalles de l'église Saint-Martin de Troo, de même époque⁴⁰⁹.

La corniche est surmontée d'un entablement à frise dans les églises des Carmes de la Rochette et de Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue toutes deux du xv^e siècle⁴¹⁰. Cette frise est ajourée dans l'église de la Nativité-de-Marie de Vence, 1455 - 1459, et dans la collégiale Saint-Louis de Prudhomat, 1^{er} quart du xvi^e siècle⁴¹¹. De même que pour Champeaux en l'église Sainte-Marie-Madeleine, ancienne collégiale, 1530, au dais est ajouté un lambrequin à frise ajourée également⁴¹². La corniche est de même agrémentée de lambrequins dans Lonlay-l'Abbaye église abbatiale Notre-Dame du xvi^e siècle, et au Puy-Notre-Dame⁴¹³. Dans cette dernière ainsi qu'à La Guerche-de-Bretagne dans l'église Notre-Dame, 1520-1525, le dais des stalles est composé d'une corniche, sous laquelle se trouvent des pendants sculptés. Elle est couronnée de sculptures en ronde-bosse très ouvragées qui répondent aux sculptures des jouées⁴¹⁴. Ce dernier modèle est également celui des stalles des églises Saint-Martin de Saint-Martin-aux-Bois, Saint-Jean-Baptiste de Lautenbach et Saint-Thiébaud de Thann du xv^e siècle. Plus tardivement ce sujet a été repris dans l'ancienne abbatiale de Montbenoît, église de l'Annonciation, 1525 et 1527. Pour réaliser ces stalles les artisans ont déployé une très grande habileté⁴¹⁵.

Enfin plusieurs ensembles sont extrêmement ouvragés. Les dais et dorsaux sont sculptés quasiment dans leur totalité. Les dorsaux de l'un d'entre eux ne présentent pas de figures, il est décrit ci-dessous.

I.8 - 1.4 Cathédrale d'Amiens

Dans la cathédrale d'Amiens les stalles, particulièrement élégantes et ornées, forment un ensemble de style gothique qui incorpore des éléments de style renaissance⁴¹⁶. Elles ont été exécutées par les maîtres huchiers Arnould Boulin, Antoine Avernier et Alexandre Huet entre 1508 et 1522⁴¹⁷. Plus de 4000 personnages y sont mis en scène dans un environnement picard. Les deux stalles maîtresses, réservées au roi et au doyen du chapitre, sont uniques en leur genre, car surmontées d'une immense dentelle de bois qui s'élève à pas moins de treize mètres cinquante du sol. Le gothique se manifeste par des dais à fenestration ajouré, pinacles et clés pendantes. Les ornements incorporent des motifs renaissance. Les dorsaux sont ornés de fleurs de lys.

⁴⁰⁹ Planches IX B, C p.501.

⁴¹⁰ Planches VIII B, C p.500.

⁴¹¹ Planches VIII A, D p.500.

⁴¹² Planche XI D p.503.

⁴¹³ Planches X B, C p.502.

⁴¹⁴ Planche XI C p.503.

⁴¹⁵ Planches XI A et B et XII A et B p.503, 504.

⁴¹⁶ Planche XII C p.504.

⁴¹⁷ TRACY C. et H. HARRISON, *The choir-stalls of Amiens Cathedral*, Reading, Spire Books, 2004 ;

LEMÉ-HÉBUTERNE K., *Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens: histoire, iconographie*, Paris, Picard, 2007.

I.8 - 2 Stalles avec figures

I.8 - 2.1 Ensembles peu ouvragés

Des stalles, sans dais, mais ornées de figures sur leurs dorsaux, ont également été réalisées au xv^e ou xvi^e siècle. Ces figures, en pied ou en buste, représentent des saints ou des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Elles sont sculptées dans l'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, ou peintes dans les églises Saint-Philibert de Charlieu et Saint-Magloire de Léhon⁴¹⁸. Ce sont également des figures en pied peintes qui décorent à la fois le second registre du dorsal et la voussure du dais des stalles de Saint-Chamant qui proviennent de la collégiale Sainte-Marie-de-Mont de Saint-Chamant, 4^{ème} quart xv^e siècle⁴¹⁹. Les dorsaux sont sculptés de figures en pied dans quelques autres sites. Des bas-reliefs ont été exécutés pour les stalles de la cathédrale Saint-Pierre, Saint-Paul et Saint-André de Saint-Claude, datées 2^{ème} quart du xv^e siècle, pour l'église Saint-Thomas de Cantorbery de Cuiseaux, xvi^e siècle.

Enfin, pour un monastère et deux cathédrales, les chapitres des clercs ont commandé des œuvres particulièrement ouvragées. Ce sont les stalles de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch, (1515 - 1518) et celles du monastère de Brou (1530) ainsi que celles de l'église Saint-Bertrand-de-Comminges du village éponyme, (1535 - 1540)⁴²⁰. Ces chefs-d'œuvre ont été très étudiés, nous renvoyons le lecteur à leurs monographies pour les détails, ici n'est donnée qu'une courte synthèse.

I.8 - 2.2 Cathédrale d'Auch

Il est probable que les stalles de la cathédrale d'Auch ont été conçues, à la même époque que celles de Gaillon, par le cardinal François de Clermont-Lodève, neveu de Georges d'Amboise par sa sœur Catherine⁴²¹. Le début des travaux est estimé aux alentours de 1510. Elles sont au nombre de 112 dont 40 basses. Seules les 22 premières auraient été réalisées entre 1515 et 1518. L'ensemble comprend un dais continu que couronne une crête. Il y a 60 dorsaux composés d'une grande figure. Les dorsaux des deux plus hautes stalles réservées à l'archevêque et au comte comportent deux figures.

⁴¹⁸ Planches VI A, B et C p.498.

⁴¹⁹ VISY R., *Le Maître de Saint-Chamant*, Nonette, France, Créer, 2005. p. 19. Planche XIII B p.504.

⁴²⁰ Planches XIII et XIV p.504, 505.

⁴²¹ MONTANÉ R., *La Cathédrale d'Auch: ses stalles et ses vitraux*, Auch, R. Montané, 1982.

I.8 - 2.3 Monastère de Brou

Au monastère royal de Brou l'ensemble de stalles, daté 1530, est composé d'un dais de style gothique de grande envergure⁴²². Les dorsaux sont, dans le deuxième registre, agrémentés de sculptures en quasi ronde-bosse, encadrées de riches colonnettes très ornées⁴²³.

I.8 - 2.4 Cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges

Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges commencées en 1522 ont été conçues plus tardivement, et sont de style typiquement renaissance⁴²⁴. En sus de celles de Gaillon, ce sont les seules stalles françaises qui comportent quelques marqueteries. Des panneaux figuratifs sont réservés au dorsal de la stalle épiscopale et quelques médaillons de la clôture présentent des profils ou faces.

Sur ces trois ensembles particulièrement imposants sont souvent savamment imbriqués les deux styles, gothique et renaissance.

Quelques clôtures sont parvenues jusqu'à nous. Elles sont ajourées dans l'église de la Trinité de Vendôme, à Carentan dans l'église paroissiale Notre-Dame, à Flavigny-sur-Ozerain dans l'église paroissiale Saint-Genest et dans l'église Saint-Marcel de Saint-Marcel⁴²⁵. Ces œuvres ont été réalisées entre le xv^e et le xvi^e siècle⁴²⁶. Par contre elles sont pleines, en pierre, et dans un éclatant gothique flamboyant, à Albi dans la cathédrale Sainte-Cécile⁴²⁷.

I.8 - 3 Stalles du duché de Savoie

I.8 - 3.1 Stalles savoisiennes

Cet inventaire des stalles des fins du xv^e début xvi^e siècle conservées en France ne doit pas faire oublier qu'à l'époque le duché de Savoie s'étendait sur la Suisse actuelle qui recèle de très belles œuvres apparentées à celles de Saint-Jean-de-Maurienne ou de Saint-Claude. Les stalles de Prindale étaient dès 1414-1416, à personnages (vie de saint Pierre)⁴²⁸. Puis plusieurs ensembles de douze stalles de composition semblable, dites savoisiennes ou savoyardes, ont été réalisés entre 1432 et 1526 dans plusieurs villes du duché de Savoie ou

⁴²² PAPOUNAUD B.-H., *Le monastère royal de Brou*, Paris, Ed. du patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2012.

⁴²³ Planche XIII A p.504.

⁴²⁴ AUGÉ S., *Saint-Bertrand-de-Comminges, le choeur Renaissance*, Graulhet, Odyssée, 2000. Planche XIV B p.505.

⁴²⁵ Planche VII p.498.

⁴²⁶ Église de la Trinité de Vendôme : 4^{ème} quart xv^e siècle. Église paroissiale Notre-Dame : xvi^e siècle. Église paroissiale Saint-Genest : xv^e siècle. Église de Saint-Marcel : limite xv^e, xvi^e siècle.

⁴²⁷ Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi : 1545 - 1585. Planche XIV D p.505.

⁴²⁸ CHARLES C., *Stalles sculptées du XVe siècle: Genève et le duché de Savoie.*, Paris, Picard, 1999, p. 147.

sous son influence (Aoste, Genève, Lausanne, Romont, Fribourg, Hauterive, Moudon, Estavayer-le-Lac et Yverdon) ; parmi ces stalles, un groupe en particulier (Fribourg, Romont, Hauterive et Yverdon) a été réalisé par une même équipe d'artistes.

Les stalles de Fribourg sont les plus anciennes de cet ensemble savoisien⁴²⁹. Elles furent réalisées entre 1462 et 1465 par Antoine de Peney et son neveu Claude. Les stalles de Romont ont été réalisées à la suite par les mêmes artistes alors qu'elles leur avaient été commandées en 1464⁴³⁰. Puis ils ont déployé leur talent à Hauterive entre 1472 et 1486. Claude Penet aurait été le concepteur de celles d'Yverdon que Bottolier aurait réalisées autour de 1502. Elles sont constituées de dorsaux sculptés en bas-relief, chacun représentant une figure, en pied, de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et sont couronnées de dais de style gothique flamboyant.

1.8 - 3.2 Saint-Jean-de-Maurienne

Particulièrement, l'église cathédrale Saint-Jean-de-Maurienne, qui contient les reliques de saint Jean-Baptiste, était un passage obligé des pèlerins en route pour Jérusalem⁴³¹. Les 21 stalles, de cette cathédrale ont été construites en 1498 (sous l'épiscopat d'Étienne Morel). Leur structure linéaire, aux dais ornés de fenestragés ajourés, surmontant un bandeau en accolade qui encadre des personnages en bas-relief ne trompe pas, elles sont gothiques. De même les miséricordes qui sont sculptées comme l'étaient les corbeaux ou les culs-de-lampe⁴³².

1.8 - 4 Iconographie des stalles en 1500

1.8 - 4.1 Miséricordes, appuis-main

Les miséricordes, pour la très grande richesse de leur iconographie, ont été très étudiées⁴³³. Il n'y a qu'à Amiens qu'elles illustrent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce sont habituellement des images profanes qui sont sculptées. Cette présence dans un chœur d'église, lieu saint par excellence, où les célébrants chantent à la gloire de Dieu, ne laisse pas de surprendre. Les huchiers avaient semble-t-il bien intégré ce message de Jésus-Christ qui révèle que son Esprit habite tout un chacun⁴³⁴. Depuis la Résurrection du fils de l'homme, par Lui, Dieu est en chacun. La vie de chaque jour fait donc partie de la vie sanctifiée. Ce sont des caricatures familiales, facéties, ou métiers qui tiennent compagnies aux priants. Les caricatures peuvent être virulantes comme dans le cas de la caricature des

⁴²⁹ PFULG G., *Stalles de Saint-Nicolas de Fribourg*, Fribourg, Meandre, 1994.

⁴³⁰ GUEX F., *Romont, la collégiale et l'ancienne église des Capucins*, Société d'histoire de l'art en Suisse, 2014.

⁴³¹ Planche XIII C p.501.

⁴³² CHARLES C., *Stalles sculptées du XVe siècle*, op. cit.

⁴³³ MAUPOIX M. (dir.), *Stalles et miséricordes : spiritualité et truculence*, Vendôme, Rencontre avec le patrimoine religieux, coll. « Cahiers de Rencontre avec le patrimoine religieux », 2000, vol.12.

⁴³⁴ « Si je ne pars pas, le Paraclet ne viendra pas à vous; mais si je pars, je vous l'enverrai » (Jn 16, 7).

sarrasins à Rouen⁴³⁵. Scènes de la vie courante, parfois même des symboles, sont aussi représentés. Sur les miséricordes des stalles de Rouen ce sont également des proverbes qui sont parfois illustrés⁴³⁶. Les métiers que l'on voit le plus souvent figurés sont ceux de l'amuseur, du bouffon, de l'acrobate, du danseur ou du joueur. Toutes sortes d'animaux sont également venues se lover dans ces petits espaces.

Sur les appuis-main il est tout-à-fait classique de trouver des personnages, en buste, ou recourbés de manière à pouvoir être empoignés. Ce sont des portraits, mais parfois ils représentent des allégories ou des métiers. Les stalles de la cathédrale d'Amiens exhibent une particularité. Sur les accoudoirs, la vie quotidienne à Amiens au début du xvi^e siècle est illustrée.

1.8 - 4.2 Jouées, dorsaux

Jusqu'au début du xvi^e siècle les sujets traités sur les parties sculptées des jouées et des dorsaux restent majoritairement liés aux textes bibliques ou évangéliques. Lorsque ces derniers sont sculptés ou peints, les personnages en pied figurent des prophètes ou des saints. Cependant les autres grandes figures de l'Ancien Testament ne sont pas oubliées, depuis Adam et Ève en passant par les patriarches, très souvent au nombre de douze. Jusqu'au dernier prophète, également premier saint, c'est-à-dire saint Jean-Baptiste. Des saints leur tiennent compagnie. Parmi eux sont figurés tous ceux qui sont spécifiquement vénérés dans l'édifice qui accueille les stalles. Ils sont toujours accompagnés d'un ou plusieurs apôtres. Bien entendu la Vierge Marie, mère de Jésus, occupe une large place, alors que la vie du Christ est réservée aux vitraux et aux retables comme le sont parfois quelques scènes de vies de saints.

Les stalles, dites stalles au *credo*, se singularisent par l'iconographie de leurs dorsaux. Elle présente une concordance entre les prophéties de l'Ancien Testament et les articles du Symbole des apôtres, le *credo*. L'association, des apôtres tenant un article de la profession de foi chrétienne, aux prophètes tenant une citation de l'Ancien Testament (non sans plusieurs approximations), est leur caractéristique, elle a été développée par la théologie médiévale. Cette idée est ancienne, elle est apparue au moins dès la fin du xiii^e dans les manuscrits. Anne de Ritz-Guilbert en a trouvé un exemple dans le manuscrit du *Verger de consolation* qui serait dû à Jean de Metz⁴³⁷. C'est son texte que l'on retrouve inscrit sur les phylactères des figures des stalles.

Les figures des stalles de la cathédrale d'Auch, qui, par leurs formes, s'harmonisent avec le gothique flamboyant de la structure, représentent quant à elles des personnages de la Bible et douze sibylles annonciatrices de la vie du Christ à l'instar des prophètes. Ces stalles exhibent par ailleurs une exceptionnelle richesse d'ornementation : représentations bibliques,

⁴³⁵ BLOCK E.C. et F. BILLIET, *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie, op. cit.*, p. 188, M. Camille.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁴³⁷ RITZ-GUILBERT A., « Aspects de l'iconographie du Credo des apôtres dans l'enluminure médiévale », P. LACROIX et A. RENON (dir.), *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Saint-Claude, Association pour la promotion et le développement de l'Inventaire comtois, 1993, p. 101-110. BNF ms fr 9220.

vies des saints, mythologie, faune et flore, bestiaire fantastique. À cet ensemble doit être ajouté celui des stalles de Saint-Aubin des Ponts-de-Cé qui malheureusement a été pour partie perdu et donc n'a pas de fiche dans la base Palissy. Des images d'archive se trouvent sur le site Momentum⁴³⁸. Une photo partielle des stalles obtenue par Paul Robert avant 1914 montre deux dorsaux figurant Jonas et Hellespontine pour l'un et Malachie et Phrygienne pour l'autre. Les dorsaux de ces stalles, datées du XVI^e siècle, présentaient donc une concordance entre les prophètes et les sibylles. On ne trouve pas de concordance entre des sibylles et des vertus.

Enfin, il faut attendre la fin du XVI^e siècle pour trouver un exemple de figures dont les encadrements sont mis en perspective. Les bas-reliefs des dorsaux présentent deux saints en pied dans une niche dont les piliers sont conçus en respectant les lois de la perspective géométrique à Sainte-Cérotte dans l'église éponyme⁴³⁹.

Depuis 2005 une base de données est régulièrement mise à jour sur les stalles d'Europe, elle peut être consultée avec profit pour qui désire avoir une vue plus exhaustive : www.ru.nl/stalla/.

Conclusion

Ce chapitre a montré que les stalles réalisées dans le royaume de France et dans le duché de Savoie autour des XV^e et XVI^e siècles sont de types assez variés, allant du plus simple au plus élaboré. Dans ce document seules les stalles avec dorsaux ont été évoquées. Toutes ne présentent pas de dais, mais rien ne permet de savoir s'il y en avait à l'origine. Ceux qui ont subsisté présentent parfois une grande richesse ornementale ou bien sont de simples voussures.

Lorsque les dorsaux sont sculptés, ce n'est pas toujours sur toute leur hauteur. Certains présentent uniquement des frises au deuxième registre. Les ensembles qui présentent des dossiers ornés de faibles reliefs de fins et souples rinceaux comme sur les stalles de Gaillon datent du XVI^e siècle. Par exemple ceux des ensembles de Noës-près-Troyes ou de Marolles-lès-Bailly mais elles sont plus tardives⁴⁴⁰. Lorsque le premier registre des dorsaux est décoré ce sont des personnages en pied, peints ou sculptés qui sont représentés. Les dorsaux des stalles savoisiennes se démarquent du reste du corpus. Les figures sculptées présentent une concordance entre les prophètes et les apôtres. En 1500 le style des stalles est habituellement, quelle que soit la date de construction, apparenté au gothique plus ou moins flamboyant. Les thèmes traditionnels de l'iconographie des stalles : personnages bibliques et motifs profanes pour les miséricordes confortent leur style et les situent bien.

Cependant quelques chefs-d'œuvre réalisés à la charnière des deux siècles présentent une mixité de style qui laisse apparaître dans l'ornementation une influence de la renaissance

⁴³⁸ *Eglise Saint-Aubin à Ponts-de-Cé (Les) - PA00109237 - Monumentum*, <https://monumentum.fr/eglise-saint-aubin-pa00109237.html>, consulté le 12 juin 2019.

⁴³⁹ Classé Monument historique en 1993. PM72000794.

⁴⁴⁰ BONAL F., *Les stalles des églises de Champagne*, op. cit. p.49, 65.

italienne. Telles sont les stalles des cathédrales d'Amiens, d'Auch, de Brou et de Saint-Bertrand-de-Comminges. Ces dernières, les plus tardives, ont perdu les caractéristiques gothiques que présente généralement ce mobilier. Aucun de ces ensembles ne présente cependant la richesse d'ornementation des stalles de Gaillon ni de cycle de vie de saints. Seules des stalles d'Auch et de Saint-Aubin des Ponts-de-Cé exhibent des sibylles sur leurs dorsaux. Sur les centaines de stalles conservées, seuls deux types de figures en concordance sont sculptés sur les dorsaux. La concordance est entre prophètes et apôtres sur treize ensembles savoisiens, elle est entre prophètes et sibylles sur les stalles de Saint-Aubin des Ponts-de-Cé⁴⁴¹.

Sur les stalles, créées au cours du siècle qui encadre l'année 1500, aucune structure particulière ni style déterminé ne peuvent donc être extraits des données qui viennent d'être récapitulées. Les stalles très ouvragées qui sont les plus contemporaines de celles de la chapelle de Gaillon sont les stalles de Saint-Jean-de-Maurienne construites en 1498 puis, dans la première moitié du XVI^e siècle, celles qui ont été créées pour Amiens, Auch et Saint-Bertrand-de-Comminges. Elles présentent des styles variés de la même manière que l'ensemble des stalles qui ont été construites à des périodes plus ou moins proches. Ce rapide rappel sur le style des stalles construites autour de 1500, montre que leur iconographie est très différente de celle des stalles de Gaillon. De plus la sculpture reste prédominante, il faut se tourner vers l'Italie pour trouver des marqueteries. Sur les dorsaux, la technique de marqueterie n'est en effet utilisée que pour deux panneaux et uniquement dans un seul ensemble, celui de Saint-Bertrand-de-Comminges, après 1520. Ceci incite à regarder vers l'Italie qui a une grande tradition dans la pratique de cette technique. En effet, les panneaux de marqueterie de Gaillon n'ont pu être réalisés que sous l'influence des artisans italiens.

⁴⁴¹ CHARLES C., *Stalles sculptées du XVe siècle*, op. cit., p. 157.

Chapitre I.9 Marqueterie et stalles

L'Italie était riche d'une culture de la mosaïque de pierre ou de marbre. Celle-ci s'est poursuivie dans l'art de la marqueterie de bois que quelques menuisiers français de 1500 ne connaissaient que partiellement. D'après Clouet, un marqueteur italien, nommé Bernardino da Brescia, serait venu en France avec Charles VIII, mais aucune de ses œuvres n'est documentée ni conservée et cet auteur n'a pas argumenté son propos⁴⁴². Au préalable, les techniques et réalisations des artistes italiens sont donc présentées ici de manière détaillée. Cette présentation sera suivie d'une revue des stalles dont les dorsaux sont des panneaux de marqueterie. Ces deux études ont pour objet de nous permettre d'analyser les marqueteries des stalles de Gaillon et de préciser quels sont les grands maîtres italiens dont les artisans auraient pu subir l'influence.

I.9 - 1 Techniques de marqueterie

Les marqueteries, quelle qu'en soit la technique, étaient appréciées dans la péninsule, au point qu'en 1474, Benedetto Dei écrivait dans sa *Cronica* qu'il y avait à Florence quatre-vingt-quatre ateliers d'ébénisterie qui en réalisaient⁴⁴³. La clientèle était plus ou moins riche et commandait des œuvres allant des chœurs d'église à des petits mobiliers d'intérieur en passant par le *studiolo* de grands palais. Pour ces menuiseries, toutes les techniques de marqueterie étaient employées, *a toppo* ou *commesso di solio* étant les moins coûteuses. Le choix des bois rendait également les œuvres plus ou moins chères. Mais ce travail, quelle que soit son application, restait si délicat et demandait tant de technicité que les menuisiers ont à maintes reprises présenté leurs outils, soit sur des panneaux de marqueterie, soit sous forme de sculpture⁴⁴⁴.

I.9 - 1.1 Bois colorés

Ce qui fait la grande particularité de la marqueterie est l'usage de bois de différentes couleurs, pour accentuer les contrastes dans le cas des *tarsia a toppo* ou *commesso di silio*, ou tout simplement pour se rapprocher de la réalité, dans le cas de la marqueterie figurative. Dans le cas de la *commesso di silio* seuls deux bois sont utilisés, un bois foncé pour la matrice

⁴⁴² CLOULAS I., *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 234.

⁴⁴³ THORNTON P., *L'époque et son style, la Renaissance italienne 1400 – 1600.*, traduit par Jean-François ALLAIN, Paris, Flammarion, 1991, p. 94.

⁴⁴⁴ BALLEST A., « Plus d'épines que de roses. Le travail dans les intarsie au Quattrocento », *Histoire de l'art*, juin 2014, n° 74, p. 46.

et un bois clair pour le motif. Ce dernier était usuellement le fusain (*silio*) ou le buis parfois. Celui-ci a été choisi par exemple par les frères Canozzi da Lendinara pour leurs créations dans la cathédrale de Modène en 1463⁴⁴⁵. Le noyer et le peuplier sont quant à eux préférés comme matrice. Pour les marqueteries *a toppo* et figuratives, beaucoup de nuances sont utilisées. Les bois sont privilégiés en fonction de leur couleur naturelle. Parmi eux il y a notamment le fusain, l'obier ou le buis sélectionnés pour leur jaune pâle. Le poirier et les fruitiers du genre prunus sont favorisés pour leurs tons rougeoyant. Cette essence est également recherchée pour sa finesse, et sa facilité à être travaillée. Enfin chaque maître marqueteur a choisi des essences particulières pour sa palette propre de coloris, en restant sur des bois d'Europe. Les Italiens, par exemple, ont essentiellement utilisé des bois de la péninsule. Le noyer a été maintenu par l'un des maîtres, Benedetto da Maiano, pour son riche dégradé de couleur. Le panneau des armures de Frederic III de Montefeltro, dans son *studiolo* du palais ducal d'Urbino, réalisé aux environs de 1475, en est un des exemples les plus aboutis. De même, le murier est privilégié pour la régularité de ses nervures qui simulent singulièrement les pages d'un livre. Lorenzo da Lendinara l'a, par exemple, choisi pour le chœur de Saint-Antoine de Padoue en 1470.

Dans les synthèses faites par Wilmering, le seul bois exotique qui ait été détecté est le bois de Brésil⁴⁴⁶. Il est également utilisé comme teinture. Les comptes des frères Canozzi di Lendinara, Lorenzo et Cristoforo, lors de leur intervention à Modène, montrent qu'il y a eu pour eux achat de bois exotique. Ceci souligne que, bien qu'en très petite quantité, des marqueteurs italiens utilisaient ce type de bois dès 1462⁴⁴⁷. Cependant la plupart des marqueteries étaient réalisées avec des bois locaux. La liste dressée par Macchioni affiche l'ébène seul et il n'a été trouvé qu'une fois sur trois cent quarante-trois analyses⁴⁴⁸.

Lorsqu'une couleur ne se trouve pas naturellement elle est obtenue par différentes techniques. Ces bois acquièrent, par exemple, un grand éventail de nuances de ton s'ils sont vieillis. Le chêne plongé dans un milieu aqueux prend un aspect noirci, l'intensité du noir est alors liée à la densité de fer du milieu dans lequel le bois séjourne. Il est utilisé pour les ombres et parfaire ainsi l'effet dimensionnel de la scène représentée. Une autre technique de noircissement, probablement initiée par fra Giovanni da Verona, est le maintien plus ou moins prolongé de bois d'érable dans du sable chaud⁴⁴⁹. Des teintes peuvent également être dues à des effets biologiques. Le gris vert est parfois lié à une décoloration associée à la présence d'un champignon parasite (*chlorociboria*) dans les peupliers, aulnes, saules ou frênes⁴⁵⁰. Par ailleurs des vernis colorés ont parfois été appliqués, ou les bois ont été teintés, et ce d'autant que les marqueteurs étaient souvent également peintres ou fresquistes et connaissaient donc bien les pigments et leur usage. Ces pratiques d'utilisation de bois colorés étaient malgré tout

⁴⁴⁵ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York (N.Y.), Etats-Unis, Metropolitan Museum of Art, 1999, vol. 2/2, p. 123.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁷ BAGATIN P.L., *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso, Antilia, 2004, p. 240.

⁴⁴⁸ MACCHIONI N., « L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio. », *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 40.

⁴⁴⁹ BRIZZI G., *Il coro intarsiato dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1989, p. 20.

⁴⁵⁰ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, op. cit., p. 15.

encore peu répandues jusqu'en 1525. Elles furent très utilisées depuis, notamment par Giovanni Francesco Capoferri qui chercha à faire de véritables peintures en marqueterie. En voyant ses réalisations, les observateurs disaient qu'ils ne pouvaient voir la différence avec une peinture.

Mais le temps ayant fait son œuvre ces couleurs n'apparaissent généralement plus aujourd'hui. Ce sont les œuvres de fra Giovanni da Verona qui restent les plus colorées parmi celles qui sont datées d'avant 1510, leurs couleurs étant naturelles. Il est également remarquable de pouvoir admirer le vert délicat du vêtement du personnage d'un des panneaux marqueté dû à Antonio di Neri Barili (figure 35). Les marqueteries des panneaux des dorsaux de Gaillon ont, quant à elles, gardé des couleurs intenses. Nous verrons plus loin que les bois étaient, semble-t-il d'origines très variées, notamment des bois exotiques auraient été largement employés.

1.9 - 1.2 *Tarsia a toppo*

Dans les débuts de la marqueterie, l'influence des arts byzantin ou normand s'est fait sentir. Les frises de la sacristie de Santa Croce à Florence, réalisées par Giovanni di Michele, approximativement entre 1440 et 1450, en sont une marque. La *tarsia a toppo*, qui est pratiquée pour réaliser ce genre de frises, s'est en effet développée la première en Italie. C'est la plus ancienne technique de marqueterie. Un exemple en est exposé au musée du dôme d'Orvieto. Cette technique est très vraisemblablement dérivée de l'art islamique qui était répandu dans la péninsule ibérique jusqu'en 1492⁴⁵¹. Elle permet de réaliser aisément des motifs géométriques complexes à partir de bâtonnets de toutes les couleurs. Ceux-ci sont encollés les uns aux autres selon le motif géométrique recherché. Puis les blocs (*toppo*) sont découpés en fines tranches sur lesquelles apparaît ce motif. Elles-mêmes sont alors incrustées dans, ou juste collées sur une matrice de bois massif, généralement du noyer.

Il n'est que de regarder les meubles ou panneaux décoratifs qui sont représentés à cette époque dans les peintures sur bois, les fresques ou même les tapisseries, pour se convaincre que cet art était très utilisé pour les décorations d'intérieur. Citons par exemple les portes marquetées dans l'Annonciation peinte par Masolino aux environs de 1425⁴⁵². Ou bien les boiseries, peintes par Domenico Ghirlandaio sur la fresque de la naissance de la Vierge de la chapelle Tornabuoni, de l'église Santa Maria Novella de Florence (1485 - 1490). Ou encore le pupitre de la Vierge sur la tapisserie des Gonzague (environ 1470) comme l'a relevé Peter Thornton⁴⁵³. Nous en trouvons également les traces dans les descriptions des logements. Par exemple lorsque Pie II achève de faire construire son palais de campagne à Pienza, dans les années 1460, il fait revêtir sa chambre à coucher de bois. Il écrit « *hoc Pontifex habitavit, quod abiete iusserat incrustari* ». Le mot *incrustari* laisse entendre qu'il s'agissait d'un travail relativement élaboré et qu'il correspondait à un lambris en *intarsia*⁴⁵⁴. On en trouve encore

⁴⁵¹ BAGATIN P.L., *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara, op. cit.*, p. 224.

⁴⁵² Détrempe sur bois, National Gallery of Art di Washington D.C.

⁴⁵³ THORNTON P., *L'époque et son style, la Renaissance italienne 1400 – 1600.*, *op. cit.*, p. 32, 38, 91.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

une incidence en 1560 dans l'œuvre d'Anselmo de Conti, qui a réalisé les stalles du chœur de l'église Santa Maria della Scala de San Fedele⁴⁵⁵.

La *tarsia alla certosina* est la technique qui a présenté la plus grande complexité dans l'art de la *tarsia a toppo*. Des panneaux entiers étaient non figuratifs. À titre d'exemples Bernardo di Marco Renzi della Cecca, en 1498 sur un coffre, ou fra Vincenzo delle Vacche, lui-même Olivétain, en 1500 pour le couvent de Padoue, ont tracé des courbes qui subjuguent. Les volets du premier rappellent les rosaces gothiques, alors que ceux du second en appellent aux arabesques de l'art islamique⁴⁵⁶. La technique de la *tarsia a toppo* a été employée pour les frises qui encadrent les scènes marquetées des dessus d'abattant des stalles de Gaillon.

I.9 - 1.3 Marqueterie figurative

Les artistes italiens ont très vite développé un art propre, grâce à l'évolution de leurs techniques. Bien que l'œuvre d'Orvieto, citée plus haut, comprenne à la fois de la marqueterie *a toppo* et de la marqueterie figurative, ce n'est qu'en 1440 environ que cette dernière technique s'est répandue. Les panneaux de marqueterie combinaient alors plusieurs techniques, la technique *a toppo* était choisie pour les frises décoratives qui encadraient des panneaux réalisés quant à eux en d'autres techniques.

Les marqueteurs étaient particulièrement habiles et ingénieux, le travail manuel reste le cœur de cette technique décorative. Celle-ci était exécutée à l'aide de bois très secs, taillés et découpés selon les dimensions précisées par le dessin, transcrit sur le support ou la matrice. Des bois de couleur sont incrustés dans une matrice choisie pour sa texture ou ses propriétés mécaniques. Ce sont des bois de placage, de quatre à cinq millimètres d'épaisseur environ, qui sont collés dans les espaces de la matrice évidés à la gouge. Les marqueteurs utilisaient la colle, ou des petits coins de bois, pour fixer les tesselles, morceaux de bois de placage. Les tesselles, sont de dimensions très variées. Un panneau, provenant de santa Maria di Staffarda, conservé au *museo civico d'arte antica* de Turin, et dont une partie des tesselles se sont décollées, révèle le procédé (figure 31 b)⁴⁵⁷.

C'est cette marqueterie figurative qui a présenté l'apogée des techniques de marqueterie. Elle est remarquable, autant par la variété des bois de placage utilisés qui présentent une large palette de nuances de teintes, que par la dimension des tesselles qui pouvaient être aussi fines que des mèches de cheveux. C'est elle qui a été mise en œuvre sur la plupart des panneaux marquetés des stalles de Gaillon, c'est-à-dire ceux des dorsaux, des dessus d'abattants, des sellettes et des quadrants, quart de rotation, des parcloses.

⁴⁵⁵ CATTANEO E., *Il coro ligneo di S. Maria della Scala in S. Fedele*, banca Lombarda.

⁴⁵⁶ Musée Bargello, Florence. Fra Vincenzo dalle VACCHE (de Vérone) Dossier de stalle Premier tiers du XVIe siècle Provenant des stalles de la chapelle majeure de l'église San Benedetto Novello à Padoue. Musée du Louvre réf. OA 7822.

⁴⁵⁷ PIRETTA S., « Intagli e tarsie in un'area di frontiera: il caso del coro della chiesa abbaziale de Staffarda », *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 233-260.

I.9 - 2 Histoire de la marqueterie en Italie

Au XIV^e siècle l'art de la marqueterie de bois est le privilège de la péninsule italienne. Son histoire s'étend du XIV^e au XVI^e siècle. Bien que Vasari ait écrit qu'il était vain de réaliser des marqueteries⁴⁵⁸. Malgré tout, nombre d'entre elles nous sont parvenues. Nous apprécions de pouvoir en admirer encore de nos jours quelques réalisations exceptionnelles qui ont mis en valeur le bois d'une manière tout à fait remarquable. Bien que les artisans circulent beaucoup à cette époque, si le cardinal a fait venir des Italiens, il aura vraisemblablement pris en considération ceux qui exerçaient au nord de la péninsule qu'il a souvent parcourue. Ceci correspond avec le foyer d'origine de la marqueterie.

I.9 - 2.1 Principaux foyers

Sienna a été le premier grand foyer de la marqueterie de bois aux environs de 1330. Alors que ce n'est qu'en 1414 qu'un travail de marqueterie est pour la première fois mentionné en Italie du nord⁴⁵⁹. Les ébénistes siennois sont donc restés les meilleurs artisans marqueteurs durant près d'un siècle. Parmi eux Domenico di Niccolo (Niccolo dei Cori) (1363 - ~1450) fut le plus réputé de cette époque. En 1408, Pierre Salmon, secrétaire de Charles VI de France, en a fait les éloges dans une lettre qu'il a adressée au duc de Berry frère du roi⁴⁶⁰. Mais on ne sait si cet artiste est venu en France selon les propositions du secrétaire. De ses œuvres, il reste les stalles de la chapelle *de' Signori* du Palais Public de Sienna (environ 1425). Il utilisait le mastic teinté pour valoriser les détails trop petits pour les faire en bois. Par ailleurs il a introduit l'utilisation de fines lamelles de bois pour représenter la gradation des couleurs dans les drapés des vêtements. Le maître siennois qui a succédé à Domenico de Niccolo est Antonio di Neri Barili (1453 - 1516). Celui-ci a également été influencé par les Canozi da Lendinara (Lorenzo 1425-1477, Cristoforo 1427?-1491). Le neveu d'Antonio, Giovanni, a collaboré avec lui sur les marqueteries de la cathédrale de Sienna en 1506 et en 1510⁴⁶¹. Parallèlement Florence devint un foyer particulièrement reconnu où s'est développée la marqueterie à perspective.

⁴⁵⁸ VASARI G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, France, Berger-Levrault, coll.« Bibliothèque Berger-Levrault. Arts, ISSN 0751-2376 », 1981, p. 196 vol. 1. « Ces œuvres noircissent rapidement...sont menacées par les vers et les incendies. Aussi la marqueterie passe-t-elle pour une occupation vaine, en dépit de ses aspects estimables et de sa virtuosité ».

⁴⁵⁹ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, op. cit., p. 121.

⁴⁶⁰ CHAMPEAUX A. de, « Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien », *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 2 – 38 (11/ 1888), p. 410.

⁴⁶¹ CAMPETTI P., *BARILI, Giovanni* in « *Enciclopedia Italiana* », [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-neri-barili_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-neri-barili_(Enciclopedia-Italiana)), consulté le 17 septembre 2019. Sa date de naissance n'est pas connue, il serait décédé uax environs de 1531.

I.9 - 2.2 Marqueterie à perspective

Dans les débuts de la marqueterie figurative, les artistes représentaient essentiellement des scènes bibliques. Puis, au xv^e siècle, s'est développée une toute nouvelle iconographie, qualifiée de marqueterie à perspective, la *tarsia a prospettiva*. Les artistes ont alors contribué à la genèse de la nature morte et du paysage pur⁴⁶².

La perspective linéaire, ou géométrique, par opposition à la perspective atmosphérique, ou aérienne, pratiquée majoritairement jusque-là, est l'application à la peinture d'un savoir théorique sur la vision. Jean Wirth a rappelé l'histoire de la découverte de la loi des proportions en fonction de la distance⁴⁶³. Elle a été découverte à Parme et à Florence, et codifiée pour la peinture par quelques peintres, dont Piero della Francesca en 1482. Elle avait été théorisée par Brunelleschi et Alberti au début du xv^e siècle. André Chastel s'est questionné sur l'origine de l'application de la perspective géométrique dans les œuvres de marqueterie. Il pensait que les dorsaux de la cathédrale de Modène, réalisés par les Canozzi da Lendinara en 1461, ne devaient pas être les premiers⁴⁶⁴. Il a suggéré que, depuis Brunelleschi et Uccello, l'*intarsia* était devenue le grand terrain d'application des curiosités mathématiques. Donc, pour lui, ce type de marqueterie avait dû naître à Florence. Mais il se questionnait sur ce qu'avaient précisément créé Agnolo di Lazzaro et Antonio Manetti au duomo de Florence, attendu que les Maiano les avaient transformés trente ans plus tard. Il est aujourd'hui reconnu qu'Agnolo di Lazzaro et Antonio Manetti ont été les premiers à avoir figuré la perspective géométrique théorisée⁴⁶⁵. La marqueterie à perspective est donc née à Florence aux environs de 1436 lorsque ces artistes ont réalisé les panneaux de la sacristie de la cathédrale. Le rapport entre les marqueteurs et les architectes ou mathématiciens, observé notamment chez Pier Antonio degli Abati ou les Canozzi da Lendinara semble donc incontournable⁴⁶⁶. Fra Luca Pacioli écrivit lui-même en 1509, dans son introduction à son œuvre *De divina proportione*, que les *intarsia* de Lorenzo Canozzi da Lendinara, exécutées pour Sant'Antonio de Padoue, étaient importantes pour ses propres études de la perspective⁴⁶⁷. La maîtrise de la technique de marqueterie et la mise au point de la perspective moderne annoncée par Brunelleschi et Uccello, dont les dessins ont été repris par les marqueteurs, sont donc contemporaines. Maintes œuvres sont le résultat de leur combinaison.

Les œuvres des peintres elles-mêmes ont servi de modèle aux menuisiers. Cristoforo Canozzi da Lendinara a notamment vraisemblablement reproduit en *tarsia* un carton de Piero

⁴⁶² CHASTEL A., « Marqueterie et perspective au XV », *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol.1, p. 318.

⁴⁶³ WIRTH J., *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris, France, Ed. du Cerf, 2011, p. 21. « a été découverte par Biagio Pelacani de Parme qui enseigna à Padoue, mais aussi à Florence dans la seconde moitié du XIV^e siècle »

⁴⁶⁴ CHASTEL A., « Marqueterie et perspective au XV », *op. cit.*, p. 324.

⁴⁶⁵ TREVISAN L. et L. SASSI, *Chefs-d'oeuvre de la marqueterie sous la Renaissance italienne*, traduit par Jacques BONNET, Paris, Hazan, 2011, p. 13.

⁴⁶⁶ TREVISAN L., « Pier Antonio degli Abati. Le charme de la ville dans les inventions de perspective "métaphysique" de Pier Antonio degli Abati à Vicence. », *Chefs-d'oeuvres de la marqueterie sous la Renaissance italienne.*, Hazan, 2011, p. 81-101.

⁴⁶⁷ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, *op. cit.*, p. 95.

della Francesca pour le chœur de la cathédrale de Parme⁴⁶⁸. Parmi les peintres qui pratiquaient la perspective Uccello était le plus assidu. Selon Vasari, Donatello disait à son ami que la marqueterie était elle seule l'outil de la perspective⁴⁶⁹. Les marqueteurs s'y sont en effet largement exercés. Le *mazzocchio* est l'emblème des maîtres de la perspective et le symbole de la stéréométrie. Les panneaux sur lesquels certains artistes en ont reproduit un, semblable à celui qu'Uccello a dessiné, qui est conservé au musée du Louvre, sont des manifestations des influences réciproques (figure 32 b). Deux exemples en sont les panneaux du *studiolo* du palais ducal de Gubbio, réalisé par Giuiano da Maiano vers 1480, et celui qui présente également les instruments du marqueteur, exécuté par fra Giovanni da Verona vers 1505. Ce dernier fait partie d'un dorsal des stalles de l'abbaye de Monte Oliveto Maggiore (figure 32 a).

Ainsi, entre les années 1470 et 1525, les frères da Maiano, les frères Pontelli, les frères Mola, le très grand fra Giovanni da Verona, et bien d'autres, ont excellé dans ces techniques à Florence et ailleurs, souvent en combinant plusieurs procédés. L'adresse des marqueteurs leur a permis de proposer des dessins complexes de volets ajourés, d'objets des plus élaborés comprenant de multiples facettes ou ornements. Tous témoignent des talents des *Maestri della prospettiva*, tels que les avaient nommés Benedetto Dei en 1470 et comme le présente si bien Ferretti dans son analyse de cet art⁴⁷⁰.

La marqueterie figurative abondamment colorée était encore pratiquée à la fin du xvi^e siècle. Ce fut la limite du développement de la marqueterie qui, à partir de cette époque, déclina. Elle avait perdu cette caractéristique qui lui était propre de valoriser la troisième dimension et la perspective.

Les marqueteries des stalles de Gaillon présentent toutes les techniques évoquées ici. Sur les dessus d'abattants la marqueterie *a toppo* est réalisée avec une remarquable dextérité. Sur les panneaux des dorsaux la marqueterie figurative est combinée à la marqueterie à perspective. Ce sont donc des artistes très complets qui les ont réalisés. Voyons maintenant les œuvres italiennes afin de mieux cerner l'influence qu'elles ont pu avoir sur les marqueteries de Gaillon.

1.9 - 3 Œuvres réalisées en Italie

Les bijoux de la marqueterie réalisés pour des demeures privées, qui sont parvenus jusqu'à nos jours, sont moins nombreux que les panneaux réalisés pour décorer des stalles d'église. Le plus grand nombre de ces œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous sont en marqueterie à perspective et figurative.

⁴⁶⁸ MARCHI A. de, « Fra Carnevale, Urbino, and the Marches: an alternative view of the Renaissance », K. CHRISTIANSEN (dir.), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, New York, The Metropolitan of Art, 2005, p. 85.

⁴⁶⁹ CHASTEL A., *Le mythe de la Renaissance: 1420-1520*, Genève, A. Skira, coll.« Art, idées, histoire, ISSN 1422-402X », 1969, p. 90. « Paolo, ta perspective te fait laisser le certain pour l'incertain. Toutes ces choses sont bonnes pour les marqueteurs. »

⁴⁷⁰ FERRETTI M., « I maestri della prospettiva », *Storia dell'arte italiana*, 1982, vol. 11, coll.« Storia dell'arte italiana », p. 459-480.

1.9 - 3.1 Studioli

Nous pouvons encore admirer les boiseries réalisées pour les deux *studioli* de Frederic III de Montefeltro. Le premier *studiolo*, celui du château d'Urbino, a été réalisé par Giuliano da Maiano et Baccio Pontelli (1473 - 1476). Une très belle reconstitution virtuelle de ce bureau a été créée par l'université d'Urbino (figure 33 c)⁴⁷¹. Le second *studiolo*, celui du château de Gubbio (1479 - 1482), est aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. Olga Raggio en a expliqué la restauration de manière détaillée dans un ouvrage largement documenté⁴⁷². Antonio et Paolo Mola ont également décoré, entre 1506 et 1508, la grotte d'Isabelle d'Este, d'un ensemble de marqueteries qui étaient destinées à recouvrir les portes des armoires (figure 33 a).

Les œuvres réalisées pour des particuliers parvenues jusqu'à nous sont donc malheureusement peu nombreuses. Par contre les mobiliers d'église ont été mieux conservés.

1.9 - 3.2 Stalles en Italie aux environs 1500

Il est difficile de faire une sélection de ces stalles remarquables qui sont parvenues jusqu'à nous. Le lecteur consultera avec profit le remarquable ouvrage de Luca Trevisan pour en avoir un beau panorama⁴⁷³. Aux réalisations de fra Giovanni da Verona les plus célèbres, tels les chœurs de Santa Maria in Organo, de la cathédrale de Sienne et de Monte Oliveto Maggiore, ajoutons le chœur du duomo de Crémone, aux environs de 1490, ou le chœur de Santa Corona de Vicenze dus à Pier Antonio degli Abati (1485-1489) (figure 34). Quant aux stalles composées d'éléments à la fois sculptés et marquetés, les stalles de la basilique Santa Maria dei Frari (terminées en 1468), dont les marqueteries sont dues à Francesco et Marco Cozzi di Vicenza, en sont un remarquable exemple. Les lambris des sacristies sont souvent mieux conservés. Ceux de la célèbre sacristie des Messes de Santa Maria del Fiore de Florence réalisés par Giuliano da Maiano et ceux de la sacristie de la basilique du Santo Spirito de cette même ville, exécutés par Lorenzo Canozi sont parmi les plus remarquables. Ces quelques exemples sont représentatifs des motifs qui étaient représentés.

1.9 - 3.3 Iconographie des marqueteries italiennes

Parmi les boiseries dédiées au mobilier d'église quelques saints peuvent trouver de temps en temps leur place, ou quelques instruments liturgiques, mais la grande majorité des panneaux illustre des sujets tout à fait profanes. Ce qui frappe au premier abord ce sont le nombre et la qualité des tableaux en trompe-l'œil.

⁴⁷¹ KIM E., *Urbino Studiolo and Federico da Montefeltro*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gul1NO-shk8>, consulté le 12 juin 2019.

⁴⁷² RAGGIO O., *The Gubbio studiolo and its conservation I. Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999.

⁴⁷³ TREVISAN L. et L. SASSI, *Chefs-d'oeuvre de la marqueterie sous la Renaissance italienne*, op. cit.

De manière inédite, sur les panneaux des dorsaux, l'artisan s'est valorisé dans ses fonctions théoriques alors qu'il prend comme support les objets mathématiques. Notamment ceux que fra Giovanni da Verona a choisi de faire apparaître dans un placard ouvert. Suspendus dans le casier du bas, liés par un ruban sur lequel est inscrit en grec « Les instruments du marqueteur » sont figurés une règle, une équerre longue et une triangulaire, un compas et des calames, donc aucun outil de menuisier. Cependant les artisans soulignent également leurs fonctions techniques, ils font usage d'outils de menuisier tels ceux qu'Antonio di Neri Barili a ajoutés à ceux que présentait fra Giovanni da Verona, dont le rabot et la scie.

Les artistes reproduisent également des ornements, ainsi que des objets variés de la vie de tous les jours livres, instruments de musique... pour lesquels un soin particulier est porté sur le rendu tridimensionnel, dans les formes ou l'utilisation de bois de teintes variées. Les marqueteurs ont rivalisé en prouesses dans la réalisation de portes de placards ajourées, permettant de distinguer les objets qui y sont rangés, véritables fenêtres ouvertes sur le monde intérieur. À ces natures mortes, ils ont associé des vues de villes ou de monuments, les *vedute*, dépourvues de toute vie. Il s'agit de représentations architecturales sans ornements, très lisses, dépouillées, respectant les règles de la perspective géométrique. Hormis quelques oiseaux ou petits mammifères, aucun vivant n'anime les rues des villes et villages ou les paysages réalisés par les maîtres de la marqueterie en 1500. Ce sont les architectures et les natures mortes qu'ils nous font admirer. Exceptionnellement un religieux y a été introduit, par exemple des moines dans l'angle gauche du panneau représentant une nef d'église (figure 178). Panneau réalisé par Giovanni da Verona pour le chœur de Santa Maria in Organo de Vérone. Il faut attendre 1514 et Giovanni Francesco d'Arezzo, pour qu'un évêque invite quelques fidèles, dans un petit coin du tableau, à admirer la grande chartreuse (Naples, Chartreuse San Martino, chœur des convers). Un maître tel fra Giovanni da Verona, bien que participant de ce mouvement de valorisation de la perspective, a également soigné le détail. Alors que les *vedute* qu'il a créées sont presque de la veine du cubisme, avant l'heure, les objets qu'il a reproduits sont présentés dans un souci de vérité exceptionnelle. Il est allé jusqu'à figurer le moindre engrenage d'une horloge. Un petit inventaire des réalisations de fra Giovanni da Verona, dont les œuvres conservées sont en très grand nombre, donne un aperçu des thèmes traités. Sur les 178 panneaux qu'il a réalisés et qui nous sont parvenus, des *vedute* d'architectures religieuses ou civiles forment 79 panneaux. Des instruments liturgiques ou scientifiques se trouvent dans 46 panneaux. Parmi eux quelques oiseaux ou motifs se rapportant à la mort s'insinuent. Enfin 17 présentent des instruments de musique ou des partitions musicales⁴⁷⁴. Ce sont par exemple des vièles, des lyres italiennes, *lira da braccio*, ainsi que des vents tels des flutes, hautbois, vezes ou même cromornes. Enfin, sur cet ensemble, neuf panneaux seulement figurent des saints siégeant. Et quatre présentent un paysage ou la nef d'une église animés de petits personnages.

En revanche, un dorsal est parfois totalement consacré à un personnage. Comme sur les dorsaux du chœur de la chapelle saint Jean-Baptiste de Sienne où sont figurés des saints. Parmi les panneaux était le très célèbre autoportrait d'Antonio di Neri Barili. Il faisait partie de l'ensemble mais il a disparu du musée de Vienne lors de la seconde guerre mondiale. Le reste des dorsaux est conservé dans la collégiale de san Quirico d'Orcia (figure 100). Les

⁴⁷⁴ BAGATIN P.L., *Pregchiere di legno: tarsie ed intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2000, p. 193.

saints exécutés par Giovanni da Verona pour le chœur de santa Maria in Organo occupent également chacun un dorsal (figure 35A).

L'humain n'est pas privilégié dans le monde des artistes marqueteurs italiens en 1500. C'est un monde de nature morte qui touche à l'art abstrait que nous offrent les maîtres de la péninsule. Ce constat est d'autant plus surprenant que ces maîtres qui nous ont donné ces œuvres sont majoritairement des moines olivétains. Il n'y a pas, de leur part, de volonté de transmettre un message évangélique. Leur vocation est la prière vécue dans le temps consacré à l'œuvre, dans le silence et l'attention portée à chaque geste, à chaque tesselle, pour que celle-ci soit à sa place, et donne le meilleur d'elle-même. Ceci montre que, non seulement la technique utilisée, la marqueterie de bois, différencie les stalles italiennes et septentrionales, mais également les thématiques traitées. Les natures mortes règnent sur le monde du mobilier marqueté italien. Les thèmes illustrés n'y sont que très rarement du domaine du sacré si ce ne sont des objets liturgiques. La Bible n'est donc pas le sujet majoritairement représenté dans les églises italiennes. L'esprit de ces maîtres est ouvert sur d'autres thématiques comme nous le trouverons également sur les stalles de Gaillon, mais d'un type différent.

I.9 - 4 Maîtres marqueteurs

I.9 - 4.1 Artistes du nord de la péninsule

Les premiers grands artistes du nord ont été les trois frères Canozzi da Lendinara, dont Bernardino Canozzi de Lendinara (Parme, Padoue...), qui avaient été formés par Arduino da Baiso. Leur première grande commande a été pour la cathédrale de Modène. Ils ont exercé au moins jusqu'en 1488 à Parme, Lucque, Pise et Modène. Ils furent rejoints par Pier Antonio degli Abati après 1465. Ce dernier, vers 1485, réalisa le chœur de Monte Berico et celui de San Bartolomeo à Vicence. Décédé en 1504, nous n'avons pas de données sur son atelier ni qui il a pu former. Il eut probablement beaucoup de jeunes dans son atelier car ce fut l'artiste qui eut les plus grandes commandes de la région à cette époque. Au nord exerçaient également à cette époque fra Damiano Zambelli (Bologne, Bergame) et fra Raffaele da Brescia (Bologne). Le premier eut de nombreux d'élèves. Ces artistes font partie des communautés de frères olivétains. C'est un ordre de moines cloîtrés qui suivent la règle de saint Benoît. Dans ces années-là, les métiers de peintre, ébéniste, architecte ou sculpteur ont été exercés par plusieurs d'entre eux. Leur monastère principal est Monte Oliveto Maggiore où se trouve une partie des plus célèbres stalles de fra Giovanni da Verona, une autre partie étant à Sienne. Par ailleurs Antonio et Paolo Mola étaient considérés comme les meilleurs marqueteurs de Mantoue depuis 1505. Anselmo de Conti était également fort réputé, mais nous savons simplement qu'il a réalisé le chœur de l'église Santa Maria della Scala à Milan, achevé en 1526. Enfin Bartolomeo de Polli, sans avoir un atelier propre, a réalisé, avec Pantaleone de Marchi et Pierre de Vailate, les marqueteries de la Chartreuse de Pavie. Il peut avoir formé des jeunes qui exerçaient en 1508⁴⁷⁵. Il en serait de même pour fra Sebastiano da Rovigno (Ferrare, Venise).

⁴⁷⁵ BELTRAMI L.P., *La Chartreuse de Pavie...*, Milan, U. Hoepli, 1899, p. 84.

Aux environs de Florence et de Sienne nous trouvons d'autres marqueteurs dont l'œuvre est remarquable. Ce sont Baccio d'Agnolo, Giovanni Francesco d'Arezzo, Antonio di Neri Barili (1453 - 1516), Giovanni Barili, neveu d'Antonio (1460? - 1531?), Antonio Bencivenni da Marcatello et Guido da Saraval Lino.

Pour la suite de ce travail deux grandes personnalités se doivent d'être présentées plus en détail, ce sont Antonio di Neri Barili siennois et fra Giovanni da Verona qui, après Vérone, a exercé son art dans maints lieux de la péninsule. Ils se connaissaient et étaient en pleine maturité de leur art en 1509, année d'exécution des panneaux de marqueterie des stalles de Gaillon.

I.9 - 4.2 Antonio di Neri Barili

Antonio di Neri Barili est né à Sienne, le 12 août 1453, et décéda en cette ville en 1516⁴⁷⁶. Il a été formé dans cette grande école de la marqueterie initiée au XIV^e siècle. Il ne nous reste malheureusement que très peu de ses œuvres. Notamment l'une d'entre elle, qui avait été conservée au musée de Vienne, a malheureusement été détruite, elle représentait l'artiste à l'ouvrage. Une photo montre que l'artiste s'y était représenté alors qu'il utilisait un couteau d'épaule⁴⁷⁷. Cet outil permettait une grande finesse de tracé sur la matrice. Il était d'une très grande habileté.

Cet artiste se démarque de ses collègues car il est le seul marqueteur italien qui ait réalisé des marqueteries sur des panneaux concaves⁴⁷⁸. Il a travaillé de la sorte pour le chœur de la chapelle San Giovanni Battista de la cathédrale de Sienne⁴⁷⁹. Il a consacré 20 ans de sa vie à cette œuvre (jusqu'en 1502). Son contrat, daté du 16 janvier 1483, l'engageait uniquement pour deux ans, ce qu'il n'a pu respecter⁴⁸⁰. Ceci lui a valu des pénalités, mais il a continué d'y travailler tout en réalisant d'autres ouvrages de menuiserie et de charpenterie, ainsi que des études d'architecture. La forme des panneaux sur lesquels il a réalisé les marqueteries nécessite de savoir reproduire sur une forme galbée un modèle réalisé sur un plan. À cette technique difficile il faut ajouter que les tesselles doivent elles-mêmes être galbées. Enfin le maintien des tesselles lors du collage sur cette forme est des plus délicats. En 1509 il travaillait au palais siennois de Pandolfo Patrucci.

Un autre point à souligner est qu'Antonio di Neri Barili, ainsi que les Canozzi da Lendinara, sont les seuls artistes qui ont pratiqué l'usage d'une seule tesselle pour représenter un visage. Tesselle qu'ils gravaient ou dans laquelle ils incluaient quelques détails. Ceci s'observe sur les visages des saints et des personnages qui sont figurés sur les dorsaux réalisés

⁴⁷⁶ NICOLINI S., « Il coro », *La chiesa di Santa Maria Nuova a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, Carifano, 2009, p. 128.

⁴⁷⁷ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, op. cit., p. 48.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁷⁹ CARLI E., « Le tarsie di San Quirico d'Orcia », *Critica d'arte*, 1950, VIII, p. 473-476.

⁴⁸⁰ JACKSON F.H., *Intarsia and marquetry*, London, Sands & company, 1903, p. 104.

pour la chapelle saint Jean-Baptiste de la cathédrale de Sienne et qui sont conservés dans la collégiale de San Quirico d'Orcia⁴⁸¹.

Ces deux caractéristiques, marqueterie sur matrice galbées et utilisation d'une seule tesselle pour figurer un visage, se retrouvent sur les panneaux des dorsaux des stalles de Gaillon. Antonio di Neri Barili a formé son neveu, Giovanni Barili, dont nous n'avons pas de marqueteries propres documentées, il a toujours travaillé en collaboration. Notamment il est mentionné dans un contrat établi entre son oncle et les moines de la chartreuse de de Maggiano de Sienne⁴⁸².

1.9 - 4.3 Fra Giovanni da Verona

Fra Giovanni da Verona domine dans l'art de la marqueterie au nord puis en Toscane et à Naples entre 1493 et 1525. Il est supposé être né en 1456 ou 57 et décédé en 1525⁴⁸³. Cet artiste a vraisemblablement appris son métier de marqueteur, après son noviciat, en collaborant avec fra Sebastiano da Rovigno à des travaux de marqueterie en l'église Santa Elena de Venise (1489-1490). Sa première œuvre de marqueterie connue est le chœur de Santa Maria in Organo de Vérone réalisé entre 1494 et 1499. Bien qu'étant bénédictin il a beaucoup circulé pour répondre aux commanditaires qui ont fait appel à ses dons rapidement reconnus. En 1500 il exécuta un pupitre à Rome, puis s'adonna au remarquable chœur du couvent, mère de l'ordre des Olivétains, Monte Oliveto Maggiore près de Sienne, de 1503 à 1506. Il était grandement renommé à cette époque puisqu'il est venu à Sienne en 1502 pour évaluer les stalles qu'Antonio di Neri Barili livrait⁴⁸⁴. Naples a également vu fleurir les marqueteries du couvent de son ordre sur lesquelles il travailla de 1505 à 1511. Son œuvre est toute consacrée au mobilier d'église. À une exception, la chambre de la signature du Vatican à laquelle il travailla avec Giovanni Barili, neveu d'Antonio, entre 1515 et 1520. Cet artiste a formé bien des jeunes dont fra Raffaele da Brescia, qui a travaillé à Bologne, est le plus connu⁴⁸⁵. Le maître a figuré des saints encadrés d'architectures présentant une remarquable perspective géométrique, telle que nous la trouvons sur les stalles de Gaillon. Les détails des décorations des pilastres représentés se retrouvent également sur les deux œuvres.

Cette brève synthèse montre, s'il en était besoin, que l'Italie regorgeait à cette époque de marqueteurs. Quelques somptueux lambris ou panneaux destinés au privé ou au public tracent la remarquable virtuosité que leurs maîtres avaient atteinte. Les artisans étaient formés dans les ateliers des maîtres ou même dans des écoles comme celle de fra Giovanni da Verona à Naples. Les artistes étaient sans doute plus ou moins doués et agiles, mais tout au moins ils circulaient de chantier en chantier. Ainsi donc certains ont pu venir à Gaillon. Notamment des artisans formés par Antonio di Neri Barili ou fra Giovanni da Verona, puisque les techniques qu'ils ont mises au point, ou les styles des figurations qu'ils ont créés, se retrouvent sur les panneaux de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon.

⁴⁸¹ CARLI E., « Le tarsie di San Quirico d'Orcia », *op. cit.*, p. 394-397.

⁴⁸² WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸³ BAGATIN P.L., *Preghiere di legno*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁸⁵ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, *op. cit.*, p. 43.

I.9 - 5 Stalles de la cathédrale de Burgos en Espagne

Le chapitre consacré aux stalles réalisées en 1500 ne peut être clos sans évoquer les stalles du chœur de la cathédrale Sainte-Marie de Burgos. D'autant qu'elles ont été réalisées par un artisan français.

Leur auteur, Felipe Bigarny, signait Philipus Biguerny⁴⁸⁶. Il est né à Langres en Bourgogne, vers 1475, il décéda à Tolède, le 10 novembre 1543⁴⁸⁷. Il se serait, selon ses propres dires, rendu en Italie, à Rome, dans sa jeunesse. De formation initialement septentrionale, il aurait ainsi découvert la Renaissance italienne avant 1500. En 1498, à 23 ans, il s'était arrêté à Burgos au cours d'un pèlerinage à Saint-Jacques de Calendrierelle. Après avoir sculpté pour le déambulatoire de la cathédrale de nombreuses commandes se succédèrent. L'artiste s'installa alors définitivement en Espagne, travaillant comme décorateur et sculpteur, sur le bois et sur la pierre notamment avec Alonso Berruguete et Diego de Siloé.

L'imposant ensemble du chœur liturgique de la cathédrale de Burgos est composé de 103 stalles en noyer. Il a été sculpté entre 1507 et 1512. À l'instar des stalles de Gaillon, elles associent bas-reliefs et marqueteries (figure 36). Cependant ces dernières sont réservées aux dossiers et assises à Burgos, alors qu'elles illuminent également les dorsaux du mobilier de Gaillon. Fait unique en son genre, les dossiers des stalles basses de la cathédrale de Burgos sont surmontés de bas-reliefs historiés. L'entablement des dais en est lui-même constitué. Ces deux séries sont de même dimension. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament occupent les dorsaux des stalles, les sujets mythologiques ou burlesques dominant dans la partie inférieure des stalles.

Les marqueteries de cette partie basse sont traitées de manière très différente de celle que nous venons d'explorer sur les stalles italiennes. Il n'y a pas véritablement de tableau, mais des personnages illustrent des fables allégoriques ou mythologiques hors de tout environnement. Il n'y a ni décor ni cadre. La technique choisie est la marqueterie *a commesso* qui, sur les stalles italiennes, est privilégiée uniquement dans la réalisation des éléments d'ornements. Il ne semble donc pas qu'il puisse y avoir eu un lien entre cet artisan et ceux qui sont venus à Gaillon.

Un autre ensemble de stalles espagnoles présente des marqueteries, c'est celui d'Oviedo (1485-1495), mais les réalisations sont elles aussi d'un style très différent.

⁴⁸⁶ Il est également nommé Felipe Vigarny, Felipe Biguerny ou Felipe de Bourgogne, et surnommé Le Bourguignon.

⁴⁸⁷ MATEO GÓMEZ I., *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociación de amigos de la catedral de Burgos, 1997, p. 25.

Conclusion

Sienna est le premier foyer de marqueterie de bois en 1330. La marqueterie est une technique largement développée dans la péninsule pour toutes sortes de menuiseries. Les contrastes sont relevés par l'usage de bois teintés, naturellement ou non. Les bois proviennent essentiellement de la péninsule, les seuls bois exotiques parfois reconnus sont les bois de Brésil ou d'ébène. Trois principaux types de marqueteries sont réalisés en Italie. La *tarsia a toppo*, le *commesso di silio* et la marqueterie figurative, dont la marqueterie *a prospettiva*.

Les stalles italiennes sont toutes de marqueterie. Les marqueteries figuratives exécutées sont remarquables autant pour la maîtrise de la technique que pour les thèmes illustrés. Les bois colorés y sont peu employés, en revanche les nuances des teintes propres à chaque bois sont largement utilisées. La marqueterie à perspective est née à Florence aux environs de 1436. Les panneaux des dorsaux des stalles réalisés dans la péninsule sont des mises en œuvre abouties des règles de la perspective géométrique qui fut théorisée en Italie à cette époque et codifiée pour la peinture par Piero della Francesca en 1482. Un unique panneau par chaire représente des édifices, des villages, des paysages ou parfois des figures. Ces dernières sont le plus souvent montrées comme des sculptures dans leurs niches. Les stalles de la cathédrale de Burgos sont par contre très différentes. Mais elles ont en commun de figurer des thèmes dépassant le cadre liturgique.

Quelques maîtres marqueteurs ont dominé cette période, notamment fra Giovanni da Verona et Antonio di Neri Barili. Fra Giovanni da Verona célébra dans son art la vie quotidienne en intérieur et en extérieur en développant avec hardiesse le traitement spatial des objets. Il fut incomparable et tout à fait novateur dans le domaine de la perspective géométrique appliquée à la marqueterie. Quant à l'œuvre d'Antonio di Neri Barili elle présente la caractéristique unique d'œuvres sur matrices galbées. Ces deux hommes ont eu, au moins dès 1502, diverses occasions de se côtoyer. Giovanni Barili, neveu d'Antonio a travaillé avec ces deux maîtres de la marqueterie.

Les marqueteries des stalles de Gaillon présentent quelques unes des caractéristiques des œuvres italiennes, et notamment de celles de ces deux maîtres. Les dorsaux des stalles de Gaillon sont eux-mêmes galbés. C'est le seul ensemble de cette époque, en France et en Italie, qui présente un galbe à l'instar des créations d'Antonio di Neri Barili. Ces marqueteries sont figuratives. Or les figures représentées sont encadrées d'architectures présentant une perspective linéaire (centrale) comme a pu la mettre en œuvre fra Giovanni da Verona, tout en étant moins aboutie. Aucun des supports n'est totalement couvert de marqueterie. La matrice apparaît toujours en fond, derrière les trônes, et entre les piliers ou colonnes des architectures. Quant aux autres composants marquetés, c'est-à-dire les quadrants des parclozes, les dessus d'abattant, les sellettes et les soubassements latéraux, ils laissent voir une grande partie de la matrice. Parmi eux les dessus d'abattant sont composés de frises de marqueterie *a toppo* particulièrement remarquables. La finesse des lacets et la complexité des dessins est unique. Les bordures des panneaux des stalles italiennes, selon l'étude d'Alexandra Ballet, sont beaucoup plus simples⁴⁸⁸. Par ailleurs l'usage de bois colorés, qui est une caractéristique des

⁴⁸⁸ BALLET A., *L'ornement dans les bordures des panneaux en marqueterie de bois de l'Italie de la Renaissance: histoire, stylistique et géographie artistique d'un répertoire ornemental*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, Dijon, 2013.

marqueteries, était cependant moins abondant dans les marqueteries italiennes que sur celles de Gaillon, notamment les artisans utilisaient moins les bois exotiques, mais plus les nuances de teintes d'un même bois. Plus loin il sera procédé à un retour sur les techniques de marqueterie déployées à Gaillon, elles seront alors plus détaillées⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Chapitre IV.1 p.329.

Conclusion de la partie I

Au préalable de toute étude détaillée des stalles, le contexte exceptionnel de leur réalisation et leur commanditaire se devaient d'être présentés. Le cardinal d'Amboise, né en 1460, apparaît comme un personnage atypique. Décédé le 25 mai 1510, la société lui a organisé de spectaculaires cérémonies de funérailles qui se sont déroulées à Lyon et à Rouen du 25 mai au 20 juin 1510, témoignage de l'importance du personnage. Néanmoins aucun historien ne s'est penché de manière approfondie sur sa biographie, au point qu'il est déclaré né d'une mère décédée en 1458. Huitième fils de Pierre d'Amboise, sa carrière ecclésiastique était toute tracée et sa fratrie n'a pas manqué de le soutenir en ses débuts. Leurs liens sont restés très solides, frères ou neveux se sont régulièremententraîdés tant pour leurs carrières respectives que pour leurs œuvres. Cependant le cardinal est celui qui a eu le pouvoir le plus étendu et les goûts artistiques les plus avancés.

Le cardinal peut être considéré comme ayant déployé toute son énergie au service de l'amitié et de Dieu. Il est arrivé au pouvoir parce que son ami de toujours, de manière inattendue, s'y est trouvé porté. Le duc d'Orléans, devenu le roi Louis XII, l'a choisi comme premier conseiller. Il fut un second dévoué et consciencieux, se donnant totalement aux missions diplomatiques, militaires ou ecclésiastiques qui lui étaient confiées. Le prélat a réuni, dès 1502, des pouvoirs temporel et spirituel exceptionnels. Il fut premier conseiller du roi et légat du pape en France et en Avignon. Le roi Louis XII lui accorda sa confiance également pour gouverner au-delà des Alpes en le nommant vice-roi du Milanais. Pour le pape il contribua à la réforme des réguliers. De sa spiritualité nous savons peu, cependant il a choisi une phrase de la promesse des Bénédictins pour devise et il a fréquemment côtoyé les membres de cet ordre, aussi bien en France qu'en Italie. Il est difficile d'appréhender les liens qu'il avait créés avec les autres cardinaux français. Sur les quatre qui auraient dû l'accompagner au conclave au cours duquel il prétendait à la fonction suprême, un seul, le cardinal Amanieu d'Albret, était à ses côtés. Les autres cardinaux ou conseillers du roi ne semblent pas l'avoir influencé dans ses missions diplomatiques. De plus ils se sont peu montrés comme des commanditaires innovants.

Toujours en déplacement, le légat a su s'entourer d'hommes compétents et de confiance, notamment de Pierre Legendre et Thomas Bohier. Ces hommes lui ont permis de mener à bien de grandes œuvres, d'autant qu'ils partageaient les mêmes goûts artistiques. Ainsi le cardinal a pu suivre de nombreux chantiers, pour lui-même et pour les siens. Bien que très occupé par ses fonctions politiques et ecclésiastiques, entre 1502 et 1509, alors qu'il était au faite de sa gloire, le prélat a fait réaliser l'un des châteaux privés les plus magnifiques de son temps. Il transforma en palais somptueux le château médiéval des archevêques de Rouen situé à Gaillon et que le cardinal d'Estouteville avait commencé de réaménager. Implanté sur un promontoire qui domine le val de Seine, le château magnifiait l'importance de son propriétaire. Le corps de logis, orné d'une élégante galerie, y apparaissait encadré d'une tour massive et de l'ensemble de deux chapelles qui, en proue de l'édifice, dominaient. Ce palais exhibait une mixité de style, dans ses ornements, qui faisait appel aux vocabulaires gothiques et antiques. La fresque, qui figure le château sur la chapelle du château de Gaglianico, le révèle admirablement. Elle a été réalisée en 1510 par Jérôme Tournielle qui avait œuvré à Gaillon pendant huit ans jusqu'en août 1509. Cet artisan était un lombard peintre et fresquiste, Tornielli était son nom.

Ami des arts, le cardinal a su innover en introduisant l'art antique dans l'ornementation du château de Gaillon. Il voulait une chapelle superbement ornée. Il fit appel aux meilleurs artisans français et italiens pour créer les ornements, la statuaire, ou les fresques. Pour réciter l'office des heures il fit construire un ensemble de stalles qui est un chef-d'œuvre de cette période au cours de laquelle les artisans usaient très librement des formes septentrionales ou transalpines. L'ornementation du château exhibe la même approche. Notamment la façade du châtelet d'entrée et la galerie de la cour d'honneur, la galerie de cerfs, au centre de laquelle était la renommée porte de Gênes, présentent cette mixité. Le cardinal n'a pas fait appel uniquement à des artisans italiens pour introduire le vocabulaire antique dans l'ornementation. Un artisan français, Pierre Delorme, a réalisé de tels décors par commande directe du cardinal, alors qu'il n'est pas connu pour avoir circulé en Italie. Cependant, en 1509, plusieurs artisans italiens travaillaient à la décoration du château, dont Andrea Solario, Jérôme Tournielle, Antoine Juste et Jérôme Pacherot. Ce château a été habité et aménagé jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, il est aujourd'hui démantelé pour sa plus grande part. Certaines parties de l'édifice, restaurées en 1995, se visitent. Aucun auteur n'a souligné la dimension d'humaniste de Georges d'Amboise. Néanmoins, la construction de la bibliothèque du château de Gaillon, et l'attrait du légat pour les auteurs anciens, montrent que cet esprit l'animait. Pour sa résidence, le cardinal a voulu une bibliothèque digne d'un grand humaniste. Il y a réuni de nombreuses œuvres réalisées sur place ou achetées à l'instar de la splendide bibliothèque qu'il a montée à partir de celle de la famille d'Aragon. Il n'a pas manqué d'honorer son roi en commandant et faisant enluminer pour lui de superbes manuscrits, notamment il a fait transcrire Tite Live ou Pétrarque. De même qu'il a fait enluminer, pour lui-même, un manuscrit des *Institutions divines* de Lactance et des *Métamorphoses* d'Ovide.

Quant aux stalles septentrionales créées à l'époque, elles sont bien différentes de celles de Gaillon. Aucun des ensembles ne présente des dorsaux en deux registres ouvragés. Aucun n'exhibe non plus des panneaux galbés et les largeurs des dorsaux sont toujours identiques pour un même ensemble. Deux catégories de dais sont bien présentes sur l'ensemble du corpus, soit une simple voussure ornée, soit un baldaquin gothique flamboyant. Mais aucun ensemble septentrional n'exhibe une grande mixité de style, lorsque des formes renaissance ont été introduites autour de 1515, c'était de manière discrète. Il faut attendre 1525 et les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges pour voir un mobilier assurément renaissance. Selon les traditions septentrionales, des personnages bibliques pour les dorsaux et les jouées, et des motifs profanes, métiers, caricatures ou proverbes, pour les miséricordes, définissent l'iconographie des stalles sculptées. Quant aux marqueteries, elles sont la marque de l'Italie où exerçaient les plus grands maîtres marqueteurs. Cependant, elles aussi sont bien différentes des stalles de Gaillon. L'iconographie, des stalles marquetées italiennes, est orientée sur la représentation de *vedute* ou de natures mortes selon une parfaite maîtrise de la perspective géométrique. Les techniques utilisées révèlent la maîtrise de la *tarsia a prospettiva* plutôt que de la *tarsia a toppo* par les maîtres italiens. Quelques maîtres marqueteurs ont dominé cette période, notamment fra Giovanni da Verona entre Vérone et Naples et Antonio di Neri Barili aux environs de Sienne. Leurs réalisations présentent des aspects qui se retrouvent sur les marqueteries de Gaillon. La présentation de ce contexte artistique et humain souligne le caractère tout à fait inédit, innovant et complexe du chef-d'œuvre étudié. Avant de le considérer plus en détail, son histoire sera retracée. Pour pouvoir déterminer le programme d'origine des stalles, l'authenticité des éléments composants ces stalles et leur datation seront critiquées. Leur organisation sera analysée. Enfin la structure et l'ornementation de la chapelle pour laquelle les stalles ont été construites seront élucidées.

Partie II

Histoire et iconographie des stalles, critique d'authenticité, leur intégration dans la chapelle de Gaillon

Lorsque le château était encore en cours d'aménagement, et la réalisation du gros œuvre sur sa fin, le cardinal s'est occupé de sa décoration intérieure. Il fit réaliser des tapisseries, des boiseries et des sculptures, toutes plus riches et raffinées les unes que les autres. Au sein de cette effervescence, il a commandé des stalles pour sa chapelle. Celles-ci ont été exécutées sur le site même du château. Le début de cette partie sera consacré à l'étude de leur histoire. Les comptes archivés par le département de Seine-Maritime restent les seules sources d'information quant à leur commande et aux premières réalisations. Ils ont donc été étudiés en détail afin de mieux comprendre quand et comment les stalles ont été réalisées. Ainsi, l'histoire de leur construction sera retracée.

Par ailleurs, divers documents textuels ou graphiques donnent, ponctuellement, des informations sur leur état. Ainsi l'histoire de leur cheminement et de leur remontage a été retrouvée. Il a été précédemment montré que les auteurs ne s'accordent pas sur la reconnaissance des scénographies ou bien même ne l'ont pas comprise. Une identification des scènes figurées a donc été menée au préalable. Puis une critique d'authenticité a été entreprise, afin de pouvoir différencier le programme originel. Pour ce faire, les comptes de Viollet-le-Duc ont servi de base, car il a commandé de nombreuses restaurations pour les composants des stalles, quelques années après leur arrivée dans la basilique Saint-Denis. De plus, un retour sur les deux chantiers des stalles menés au XVI^e siècle, a eu pour objet de discerner quels sont les éléments qui ont été créés en premier. Cependant, au cours de leurs nombreux déplacements, des pièces ont été dispersées, ce n'est donc pas l'intégralité du meuble qui a été montée à Saint-Denis. Un bilan de l'ensemble des composants, ceux qui sont remontés, ceux qui sont dans des musées et enfin ceux qui ont disparu sera alors exposé.

Puis l'organisation des stalles conservées dans la basilique et celle qui était prévue, au XVI^e siècle, pour la chapelle haute du château de Gaillon, pourront être présentées. Les stalles ont été construites pour la chapelle haute du château, mais celle-ci a été détruite. Afin de comprendre la manière dont elles s'intégraient à l'organisation de cet édifice, le plan de ce

dernier sera déterminé. Enfin cette partie pourra être conclue par une analyse de l'ornementation de la chapelle et la manière dont les stalles s'intégraient au décor.

Chapitre II.1 Commande des stalles

II.1 - 1 Sources documentaires

Les comptes du château de Gaillon, publiés par Achille Deville, sont la première approche que nous ayons de la réalisation de ces stalles. Dans son ouvrage, Deville a publié les archives G631 de la Seine-Maritime. On remarque que ce qui a été payé, et à qui, a été tracé lors de l'exécution des stalles entre le 10 octobre 1508 et le 30 septembre 1509⁴⁹⁰. En effet, un chapitre des comptes, intitulé « *Bois et menuiserie pour la chapelle* », leur est consacré⁴⁹¹. Le manuscrit de ce chapitre est particulièrement bien conservé, il ne présente pas de lacunes. Notons que, dans les comptes, les stalles de la chapelle sont nommées chaires, comme les sièges des différentes pièces du château. Cependant la différenciation ne pose pas de problème, car la destination du mobilier réalisé est bien spécifiée. Nous sommes en 1508, à cette date les comptes font également mention de l'autel et des statues exécutés pour la chapelle. Il s'agit de la décoration de la chapelle haute du château.

Dans ce chapitre des comptes, il est mentionné que les artisans ont œuvré pour des bois et des menuiseries destinées à la chapelle. Or des boiseries partiellement remontées, nommées clôtures par les conservateurs et provenant de la chapelle de Gaillon, sont conservées au musée de la Renaissance d'Écouen. Agnès Bos en a fait la description et l'analyse, à l'occasion de l'exposition dont elle a été commissaire⁴⁹². Les auteurs pensent qu'elles ont été exécutées en même temps que les stalles. La réalisation des clôtures ne sera pas abordée dans ce travail, celui-ci se consacre aux stalles pour lesquelles les dates de création sont éclaircies. En tout état de cause, l'intitulé des actes, les sommes allouées et le temps consacré aux réalisations ne semblent pas confirmer, qu'en sus des stalles, les mêmes menuisiers aient travaillé à des clôtures en 1509⁴⁹³. Celles-ci ont vraisemblablement été créées lors d'un autre chantier.

D'autres archives de la Seine-Maritime, les volumes G 96 à 99, n'ont pas été publiées par Achille Deville, alors qu'elles concernent également les comptes du château⁴⁹⁴. Elles apportent un complément d'information sur la réalisation des stalles. Il en sera tenu compte pour retracer l'histoire de leur construction. Elles concernent le travail de Nicolas Castille sur ce mobilier, à partir de 1516. Il y est spécifiquement indiqué qu'il était rémunéré pour les chaires de la chapelle. En dehors de ces données, nous ne possédons aucune autre trace de commande ou d'exécution de stalles.

⁴⁹⁰ Annexe 3 p.487 : premier folio (folio 182r.) des archives concernant la construction des stalles, extrait des archives G631 de Seine-Maritime.

⁴⁹¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 391- 395.

⁴⁹² BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », op. cit., p. 83.

⁴⁹³ Dans les comptes les menuisiers sont payés explicitement pour : « *chaires... chaires et marqueteries...menuiseries et marqueteries chaires, cloisons et acoutouers* » donc lorsque les cloisons sont mentionnées, elles sont associées aux chaires et accotoires, donc bien aux stalles, ce sont les parcloses.

⁴⁹⁴ Annexe 6 p.511.

II.1 - 2 Dessin des stalles

Il n'y a pas non plus de trace de commande d'un patron, au préalable de la réalisation des stalles. Cependant, deux stalles, dessinées sur un parchemin retrouvé, paraissent, de l'avis d'Élisabeth Chirol, être un premier modèle pour l'ensemble réalisé (figures 6a, 6b)⁴⁹⁵. D'autant que, le dernier jour de février 1509, le comptable de Gaillon a payé à Thibault Roze le prix de six peaux de parchemin vélin « *pour faire les pourtraicts des chaires* »⁴⁹⁶. Élisabeth Chirol et Mariaelena Bugini en avaient conclu que cet homme avait non seulement vendu les parchemins, mais également fait les dessins. Les comptes précisent qu'il a été payé pour six parchemins quinze sous. Philippe Cailleux a relevé, dans les archives de Rouen, que les tabellions sont payés à cette époque deux sous et six deniers la peau et vingt sous l'écriture d'une peau⁴⁹⁷. La somme qu'a reçu Thibault Roze représente donc uniquement le prix des parchemins. Si par la suite Thibault Roze avait dessiné les chaires, cette rémunération particulière aurait-elle apparu dans les comptes? Oui, car, lorsque des patrons ont été exécutés pour diverses œuvres du château de Gaillon, les paiements sont mentionnés. Par exemple, à l'attention de Michellet Loir, celui-ci a été payé en avril 1508 pour les médailles qu'il avait réalisées sur un marché⁴⁹⁸. Ou encore, lorsque Pierre Bonté, peintre de Lyon, a été rémunéré pour le patron d'une tenture brodée à Milan⁴⁹⁹. L'auteur des dessins du parchemin retrouvé est donc inconnu, il est probablement un membre de l'équipe des menuisiers qui ont créé les stalles comme nous le verrons plus loin.

Sur ce parchemin deux stalles avec dais, ainsi qu'un chanoine assis devant un prie-Dieu, sont dessinés. Les dais sont de style gothique flamboyant, mais les dorsaux ne sont pas ouvragés. Les sièges sont très ornés, il n'y a pas un espace qui soit oublié. Les écoinçons et dessous d'abattant présentent de fines volutes, les soubassements centraux figurent des profils à l'antique. Personnages ou scénographies divers décorent les autres éléments. L'hybridation des styles et quelques détails, indiquent une parenté avec le mobilier parvenu jusqu'à nous. Les fenestrages à remplage du dais se retrouvent sur les jouées hautes réalisées. De même, l'un des dais créés montre des clefs pendantes, semblables à celles qui sont dessinées sur le parchemin. Les nez, de jouées ou parclozes, commencent en un mufler d'animal, et s'achèvent toutes en arabesques de feuillages enveloppant un personnage, à la fois sur le dessin et sur le mobilier créé. Les miséricordes exécutées sont bilobées à l'instar de celles du dessin. Il est à noter également que les dossiers et les soubassements sont ornés à la fois sur le dessin et dans l'exécution. Ceci est exceptionnel pour des stalles de cette époque. Par ailleurs certains traits sont repris en partie. Les portraits qui, sur le dessin, sont placés sur les soubassements centraux des sièges, se retrouvent latéralement dans l'exécution, sans doute pour une question de format. Mais ils ont gardé l'encadrement en arc surbaissé lobé. Seule différence, ces arcs ne sont pas à fleurons comme sur le dessin. Ceux qui ont été exécutés, sont à coquille (figure 37). On retrouve ce type d'encadrement des figures sur les jouées basses, mais à ce niveau il est constitué d'un arc plein cintre, quant à eux décorés d'arcs trilobés à fleurons (figure 38).

⁴⁹⁵ CHIROL É., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *op. cit.*, p. 55.

⁴⁹⁶ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 393.

⁴⁹⁷ CAILLEUX P., « Pratiques et tarifications des actes de tabellions rouennais », *Tabellionages au Moyen Âge en Normandie: un notariat à découvrir*, Mont-Saint-Aignan, Jean-Louis Roch, 2014, p. 35.

⁴⁹⁸ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 274. « *Marché fait par monsieur de Genly à Michellet, tailleur de pierres de taille, selon le patron qui lui a été baillé* ».

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 342.

Malgré tout, ce dessin présente de nombreuses différences avec les stalles actuelles. Les dais qui ont été réalisés sont en grande partie une simple voussure. Seuls ceux de deux chaires présentent une structure gothique imposante comme sur le dessin, mais sans fenestration. Ce ne sont que les pieds, les interdorsaux et les jouées hautes qui sont de style gothique dans le mobilier réalisé. Plus remarquablement, les dorsaux dessinés ne sont pas ouvragés, alors que, les marqueteries et bas-reliefs de cette partie du meuble présentent une réelle spécificité sur les stalles exécutées, et leur donnent une grande partie de leur caractère. Ainsi donc, l'aspect général des stalles dessinées sur ce parchemin dit « de Vienne » est bien différent de celui des chaires qui ont été créées, notamment parce que les dorsaux et les dais ne présentent pas de ressemblances. Par contre les sièges dessinés exhibent une grande parenté avec ceux des chaires qui nous sont parvenus. Ce projet retrouvé dans les archives, s'il est celui des stalles de Gaillon, aurait donc subi de nombreuses modifications, tout en restant dans le même esprit d'introduction de formes à l'antique.

Ainsi, selon les archives conservées, il n'y a pas eu de contrat avec un artisan pour les premières réalisations. Cependant, une fois le chantier commencé, quelques dessins des futures stalles ont été esquissés. Des parchemins avaient été achetés à cet effet et un parchemin retrouvé semble être l'un d'entre eux. Néanmoins, les stalles dessinées sur ce parchemin ne ressemblent pas exactement à celles qui ont été réalisées. Les artisans ont fait preuve de prises d'initiatives par rapport à ces premiers schémas dont l'auteur n'est pas nommé. Ce serait l'un des menuisiers des stalles. Par ailleurs, s'il n'y a pas de trace de commande des stalles de façon sûre, il peut être considéré que les stalles du château de Gaillon ont été construites en deux phases. La première entre décembre 1508 et fin septembre 1509, mais il n'y a pas semble-t-il de contrat qui soit documenté. La seconde entre 1516 et 1518, selon un contrat établi avec Nicolas Castille, mais dont la teneur nous est inconnue. Nous allons maintenant décrire ces chantiers.

Chapitre II.2 Deux chantiers pour les stalles de la chapelle

Les comptes du château de Gaillon révèlent que le chantier des stalles s'est déroulé en deux étapes plus ou moins détaillées. La réalisation des stalles peut cependant être en grande partie suivie grâce aux comptes du château publiés par Deville qui, pour cette tranche, ont gardé leur intégrité. Les achats de bois, ainsi que les paiements de menuisiers, y sont tracés fin 1508 et en 1509. Le second chantier, celui de 1516, n'est quant à lui pas documenté. Ce chapitre évoque ces deux chantiers.

Au moment de l'exécution des stalles, les italiens Pacherot et Meynal travaillaient dans la chapelle haute à la sculpture et à la mise en place de l'autel. Antoine Juste y était sans doute aussi pour réaliser les sculptures des apôtres. Il n'y avait donc guère de place pour un atelier de menuisiers. Celui-ci se sera tout naturellement implanté dans la *grant maison* au niveau cour, attendu qu'un escalier y menait depuis la chapelle haute. Le logis étant au niveau de la chapelle haute.

II.2 - 1 Chantier des stalles entre décembre 1508 et octobre 1509

Les comptes des menuiseries de la chapelle débutent le 3 décembre 1508 par la rémunération pour achat de bois. Six jours plus tard, le 9 décembre, neuf menuisiers sont payés « *pour leurs peines d'avoir travaillé aux chaires de la chapelle* ». Ces deux lignes donnent le ton. Tout au cours de ce chapitre des paiements pour achat de bois et pour réalisation de menuiseries se succèdent.

II.2 - 1.1 Préparation du chantier

Livraisons de bois

La plupart des bois utilisés pour le chantier du château provenaient du bois des Clercs. Ils ont été livrés par des bucherons. Les charpentiers et menuisiers, quant à eux, étaient payés à la fois pour leur travail et la matière première qu'ils utilisaient. Ils pouvaient ainsi choisir par eux-mêmes les bois. Par contre, les menuisiers de la chapelle, ont été fournis en matière première par plusieurs personnes, qui ont été payées pour rechercher des bois particuliers. Les artisans ont été jusqu'à faire venir du bois de Paris.

À partir du 28 Novembre 1508, il y eut une première livraison de bois par Jehan Deschamps (aidé de trois compagnons pour ce transport de bois). Puis Jehan Cochon, maître Richard Carpe, Richard de la Place et Pierre Cornedieu, ont été payés pour approvisionnement en bois pour la chapelle. Les trois derniers sont des menuisiers. Notons que, parmi ces artisans, seul Richard Carpe est qualifié de maître.

Plus tard, en février 1508, ce qui correspond à février 1509 de notre calendrier, d'autres livraisons ont été faites pour la chapelle par Guillaume de la Haye, Jehan Dubois, Nicolas Georget, Bardin, 10 marchands de *merrien* (bois), et Nicolas Castille. Enfin Hector Geneteau, le 5 mars, est rémunéré pour bois et colle, alors que, le 13 mars, Nicolas Georget a, quant à lui, été payé pour des pièces de bois d'*Yrlande*, colle et autres frais. Ce bois d'*Yrlande* est vraisemblablement celui qui a servi, au moins pour partie, à réaliser les panneaux de marqueteries et les bas-reliefs des dorsaux. Ce type de bois est travaillé à l'époque par les huchiers. Il s'agit de chêne rouvre, venu du nord, plongé dans des bains successifs. Ce traitement donnait l'aspect loupailé qui se voit sur les veines du chêne des panneaux étudiés⁵⁰⁰.

Bois de placage acheté pour les marqueteries.

Le type de bois acheté n'est malheureusement pas systématiquement précisé. Seuls le bois d'*yrlande* évoqué plus haut et par deux fois du bois de couleur sont mentionnés.

Du bois rouge : « *ung cent de bois rouge pour servir à la marqueterie* » a été payé 12 sous 6 deniers le 12 mai 1509 à Robert de Vault qui, ailleurs dans les comptes, est qualifié de plombier. Il n'est pas douteux que ce soit du bois de placage comme l'a considéré Deville. Par ailleurs, quelques lignes plus loin, les comptes indiquent le paiement de bois rouge et jaune⁵⁰¹. Il s'agit d'une livraison de bois qui a servi à exécuter la structure du mobilier, comme l'indique la qualification de *poitraulx membrures* et non pas pour les marqueteries, comme l'a pensé Deville. Le cardinal a donc choisi de mettre des membrures jaunes et rouges pour les stalles, ce que pourrait confirmer l'analyse des bois. Qu'il y ait si peu de traces d'achat de bois de marqueterie sur les comptes de Gaillon est d'autant plus surprenant que les marqueteries sont très colorées. Seul l'achat de bois rouge a été mentionné, aucune autre couleur n'est précisée, alors que nous voyons beaucoup d'autres teintes sur les panneaux de marqueterie des stalles. Il y a du vert pour les colonnes ou les vêtements. De même tout un nuancier, allant du jaune au brun en passant par l'ocre, a été utilisé. Enfin divers gris jusqu'à atteindre le noir ont été choisis. Certains d'entre eux ont été identifiés.

Bois exotiques

En 2006, le bureau d'étude Yves Gilbert, dans le cadre d'une analyse du mobilier en vue d'une restauration, a étudié les bois utilisés pour ces panneaux⁵⁰². Les cinq figures de leur rapport, non publié, sont présentées ici⁵⁰³. Elles montrent la diversité des bois de placage utilisés pour les panneaux de marqueterie des figures des dorsaux. Ces bois ont été utilisés pour toutes les marqueteries des stalles.

Les experts, notamment Messieurs Patrick George et Pierre Ramond, qui ont procédé à l'étude de ces bois de placage, par observation des couleurs et de la structure, ont conclu que les bois de la région ont été largement utilisés. L'if, le noyer, le prunier, le poirier, ou le

⁵⁰⁰ Je remercie Mr Chardonnet, ébéniste à Grenoble, pour ces informations.

⁵⁰¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. LXXVII. « *a deux menusiers demourans à Paris, pour XII poitraulx membrures boys rouge et jaulne, par quictance du XXIIIe juillet Vc neuf, XXIXtt XVs* ».

⁵⁰² Rapport non publié. Merci au cabinet qui nous en a communiqué une partie et à la DRAC Île-de-France en la personne de monsieur Thierry Zimmer, conservateur général des Monuments historiques, qui nous a accordé la lecture d'une autre partie.

⁵⁰³ Annexe 5 p.506 à 510, cinq figures du cabinet Gilbert.

cyprès font partie de ces bois. Sur le panneau de la Prudence, les couleurs claires sont obtenues à l'aide du charme et de l'if notent-ils⁵⁰⁴. Le noyer permet de fournir un léger ton hâlé à son visage. Le poirier a donné un teint rosé à l'ornement d'un pilastre. Le vert des couronnes des médaillons de la frise de l'entablement provient d'une teinture du houx. Le charme a été verdi pour deux colonnes et du peuplier grisard a été choisi pour un ruban de sa coiffe⁵⁰⁵. Les bois colorés par la présence d'un parasite sont les peupliers, les aulnes, les saules ou les frênes. Le ton gris du chêne lacustre, qui a également été employé, est obtenu à la suite de séjours prolongés dans l'eau.

Associées à ces teintes claires des colorations plus soutenues ont été obtenues pour l'architecture à l'aide de bois exotiques, tels l'amarante, le padouk d'Asie, ou le wacapou americana. Le padouk d'Asie, ainsi que le Pernambouc, ont tous deux été choisis pour donner un ton brun foncé à la robe de la vertu. Quant au noir de la corniche de l'entablement qui encadre la sibylle Delphique, c'est celui de l'ébène des Indes⁵⁰⁶. Un tel emploi de bois exotiques est tout à fait inédit. Ce sont l'amarante, le pernambouc, le padouk d'Asie, l'ébène des Indes, le nerprun qui ont été choisis. Attendu que l'achat de ces bois n'est pas précisé dans les comptes, ont-ils été introduits lors des restaurations du XIX^e siècle? Si nous nous fions à l'avis de ces experts, l'analyse de la robe de la Justice permet d'affirmer que certains bois exotiques ont bien été utilisés au XVI^e siècle. Les experts ont précisé que la robe de la Justice a été réalisée en pernambouc. Considérons cette robe plus en détail. En haut à gauche, il y a une petite tesselle rectangulaire sur la jupe de l'allégorie, sous sa taille (figure 39). Il s'agit là d'un rapiéçage, lié sans doute à une maladresse de l'artisan. Or il est difficilement concevable qu'au XIX^e siècle les menuisiers, s'ils avaient initialement fait une erreur de découpe, n'aient pas repris l'ensemble pour n'avoir qu'une seule pièce pour cette jupe. Les artisans, à cette époque, mettaient un point d'honneur à rendre un travail parfait. Cette robe a donc sûrement été réalisée au XVI^e siècle. De plus, il y a nettement, sur les ombrages gravés sur la jupe, une continuité très rigoureuse de la grande tesselle de la jupe à la petite du rapiéçage. L'analyse de ce détail, si la robe est effectivement en pernambouc, permet de confirmer que des bois exotiques, autres que le bois de Brésil, ont été importés dès le tout début du XVI^e siècle en France. Peut être plus tôt encore.

Ces bois pouvaient avoir été fournis par les menuisiers qui étaient présents sur le chantier. Par exemple Michelet Guesnon finissait, fin juillet 1509, les marqueteries du cabinet de Monseigneur, alors qu'aucun achat de bois de marqueterie n'avait été mentionné sur les comptes du château pour ce travail. Sans doute avait-il lui-même demandé une rémunération qui incluait les fournitures. Ceci conforterait l'hypothèse qu'il en a été de même pour les menuisiers des stalles. Par ailleurs, le 18 juin, quatre menuisiers de Paris sont venus livrer du bois. Il se peut que ce soit également pour présenter plusieurs bois de placage qu'ils aient fait la démarche de venir jusqu'à Gaillon. Enfin, des bois exotiques pouvaient vraisemblablement s'acheter à Rouen qui était un port ouvert au commerce avec le Nouveau Monde. Mais ils pouvaient également avoir été amenés par les menuisiers étrangers qui ont réalisé les stalles. Les comptes de Gaillon ne sont malheureusement pas suffisamment détaillés pour connaître précisément l'origine des bois de placage.

⁵⁰⁴ Annexe 5.3 p.508, la Prudence.

⁵⁰⁵ WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, op. cit., p. 15. « Le peuplier grisard peut devenir vert à cause d'un champignon parasite le *chlorociboria*. »

⁵⁰⁶ Annexe 5.4 p.509, sibylle Delphique.

II.2 - 1.2 Première phase d'exécution des stalles, 1509

Alors que les artisans qui ont acheté du bois sont nommés, aucun nom n'est donné quant aux menuisiers rémunérés pour la réalisation des chaires. À partir du 9 décembre 1508, et chaque fin de semaine jusqu'au 29 septembre 1509, des menuisiers ont été rétribués, simplement pour les chaires, ou pour chaires et marqueterie et enfin pour des éléments de stalles détaillés. Sur le chantier, avant le mois de mars, le matériau acheté est celui des menuisiers sculpteurs, qui ont travaillé à la structure du meuble ou sur des panneaux ne nécessitant pas un dessin préalable. Les motifs des bas-reliefs et des marqueteries des dorsaux ont vraisemblablement commencé à être dessinés fin février 1509, car des peaux de parchemin vélin avaient été achetées à cette époque pour en faire le dessin. Donc le travail des panneaux des dorsaux des stalles a commencé en mars 1509. C'est de plus à cette date que le nombre de menuisiers rémunéré est passé de dix-sept à vingt-trois en moyenne. Au cours du chantier le nombre de menuisiers a continuellement changé. Durant les trois premiers mois, entre quatorze et dix-sept menuisiers ont été employés pour un travail sur les chaires de la chapelle : « *pour avoir besogné aux chaires de la chappelle* ». Puis ils ont été jusqu'à vingt-trois menuisiers, payés à la semaine, à y œuvrer entre mars et avril 1509. Enfin ce n'est qu'à partir du 15 avril 1509 que les artisans, sans être plus nombreux, ont été payés pour avoir exécuté des marqueteries, en plus du travail sur les chaires : « *pour avoir besogné de leur d. mestier aux chaires et marqueterie de la chappelle* ». Donc des sculptures et des marqueteries étaient réalisées en parallèle dès mi-avril. Une dernière livraison de bois rouge et jaune a été acheminée le 24 juillet. Guillaume de la Haye, « *voicturier par eaue* » a réapprovisionné le chantier en bois le 2 septembre pour « *chaires, cloisons et acoutouers* ». Il est donc spécifié en septembre que le bois livré est également destiné à la réalisation de cloisons. Sans doute s'agit-il des parcloises et de leurs appuis-main et peut-être des jouées. Les comptes qui ont été retrouvés s'arrêtent au 30 septembre. Sur quarante semaines il y a eu en moyenne vingt artisans par semaine pour œuvrer à la réalisation des stalles de la chapelle. En septembre 1509, le chantier a été accéléré. De vingt menuisiers dans la première semaine, et jusqu'à trente dans la dernière ont été rémunérés. L'accélération du chantier est vraisemblablement demandée par le cardinal qui voyait sa mort venir. En effet il a rédigé son testament le 09 octobre. Si le chantier s'est prolongé quelque peu il n'a certainement pas duré tout l'hiver. Les comptes s'arrêtent fin septembre, le cardinal a séjourné à Gaillon jusqu'en décembre 1509. Il a donc pu se charger du suivi des mois d'octobre et novembre, mais il était très malade. Il est décédé en mai de l'année suivante. Le début d'année 1510 a donc dû être difficile, il se peut que le chantier, bien que non terminé, n'ait pas vraiment repris. Si le chantier s'est poursuivi, c'est vraisemblablement sur un temps très court. Les artisans se devaient de se rendre sur un chantier suffisamment sûr avant l'hiver.

En conclusion du chapitre des comptes des stalles de la chapelle il a été noté : « *total de ce chapittre, douze cens soixante-sept livres ung solt unze deniers obole tournois.* » Notons qu'environ 71% de la somme dépensée correspond au salaire des artisans. Ils étaient payés environ une livre par semaine. Ainsi donc, entre décembre 1508 et fin septembre 1509, 1 267 livres étaient dépensées pour les menuiseries de la chapelle, pendant que 45 770 livres étaient versées pour le reste du chantier. Ce meuble ne constituait donc qu'une très faible partie des ornements du château. Par ailleurs, la somme versée pour ce premier chantier des stalles, est petite comparée à ce que le chapitre de Rouen avait dépensé pour la seule chaire archiépiscopale. Elle avait coûté la somme de 712 livres, la durée de construction s'étant

étendue sur cinq ans, jusqu'en 1469⁵⁰⁷. Ceci confirme que ces stalles n'étaient pas terminées en 1509 et que la somme dépensée était destinée uniquement à leur réalisation. En tout état de cause les stalles n'étaient pas terminées en cette fin du grand chantier lancé par le cardinal légat. Plus tard, en effet, Georges II d'Amboise, qui prit sa succession en tant qu'archevêque de Rouen, a contracté avec un menuisier pour leur achèvement. Le chantier, commencé vraisemblablement au niveau cour de la *grant maison*, a attendu d'y être repris.

II.2 - 2 Deuxième phase d'exécution, 1516 à 1518

Le cardinal avait préparé sa succession en faisant nommer son neveu Georges II archidiacre de la cathédrale de Rouen. Mais il y eut un temps de latence. Celui-ci a été élu archevêque en 1511, mais ce n'est qu'en 1514 qu'il entra dans ses fonctions et il commanda l'achèvement des stalles en 1515. Le chantier a donc été arrêté durant au moins quatre ans. Le nouveau chantier est tracé sur les comptes de l'archevêché de la saint Michel 1515 à celle de 1518. Élisabeth Chirol les a mentionnés, mais ils ne sont pas publiés⁵⁰⁸. Citant Blanquart, Agnès Bos a évoqué qu'il s'agissait de 1200 livres et pas uniquement de 100 livres comme Marquet de Vasselot l'avait écrit⁵⁰⁹. L'inventaire sommaire des archives de la Seine-Maritime précise que, dans les comptes, 100 livres ont été payés à Nicolas Castille pour les stalles, en 1518, mais il ne mentionne pas de règlement les années précédentes⁵¹⁰. On en conclut que la construction des stalles a été poursuivie par Nicolas Castille mais il faut consulter les archives elles-mêmes pour obtenir les informations exactes, et les remboursements de quittances qui se sont déroulés sur trois ans, de 1516 à 1518.

Trois volumes des archives de Seine-Maritime couvrent les périodes de la saint Michel 1515 à la saint Michel 1518. Ils sont composés respectivement de quarante et un folios pour le volume G96, quarante-cinq pour le G97 et quarante-huit pour le G98. Les comptes et états sont tous les trois établis par Gilles de Tilques, trésorier de Monseigneur l'archevêque. En 1515 et 1516 il est précisé Georges d'Amboise. Ces comptes commencent par l'établissement des recettes de l'archevêché, puis viennent les mises. Parmi elles se trouvent des chapitres intitulés « Mises extraordinaires faites selon le mandement de Monseigneur ». Les textes qui concernent des règlements en faveur de Nicolas Castille sont dans ces rubriques. En 1515 ou plutôt 1516, puisque les comptes commencent fin 1515 et que la somme est faible sur cette année, la somme de 100 livres a été versée à Nicolas Castille, huchier, « *pour parfaire les chaires de la chapelle de Gaillon.* »⁵¹¹ La mention du paiement est complétée, le texte précisant que cette somme correspond à une partie d'un marché contracté par Nicolas Castille⁵¹². Nicolas Castille avait contracté un marché de 1200 livres. Sur cette somme le

⁵⁰⁷ LANGLOIS E.-H., *Stalles de la cathédrale de Rouen, ornée de treize planches gravées.*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁰⁸ CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France*, *op. cit.*, p. 62, 111.

⁵⁰⁹ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 92 ; MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 8.

⁵¹⁰ ROBILLARD DE BEAUREPAIRE C. de (dir.), *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, *op. cit.* G 96

⁵¹¹ Archives de la Seine-Maritime G96, folio 36v.. Merci à Monsieur le Professeur Étienne Hamon d'avoir aimablement approuvé mon interprétation.

⁵¹² « *déduisant la dite somme de 1200 livres t., par le marché que Monsieur a fait avec le dit Castille pour parfaire les chaires de la chappelle de Gaillon* ». Voir annexe 6 p.511 le texte des archives.

menuisier a donc été payé 100 livres en 1516, pour un premier travail. Puis il a été payé 500 livres en trois temps en 1517. Pour le premier versement de trois cent livres il est précisé qu'il concerne l'ouvrage des chaires (G97 folio 34). Pour les deux suivants versés eux-mêmes en deux temps, l'objet n'est pas indiqué, mais il s'agit vraisemblablement d'une poursuite du précédent travail (G97 folios 34 et 34v°). Il est de nouveau payé 100 livres en 1518 « *pour l'ouvrage des chaires de la chapelle* » (G98 folio 32v°). Donc il est certain que Nicolas Castille a été rémunéré au moins 700 livres, et sans doute uniquement. En effet il y a eu 100 livres versées en 1518, pour 500 en 1517, ce qui semble indiquer que cette année 1518 voyait la fin des travaux. Il se peut qu'il n'ait pas eu beaucoup de bois à acheter puisqu'en fin 1509 il en était encore acheté. Sachant que 360 livres avaient servi à ces achats en 1509, 700 livres correspondent approximativement à 70% du travail fourni à l'époque.

La présence de ce deuxième chantier prouve qu'en 1510 Jacopo d'Atri ne décrivait pas les stalles qui se trouvent aujourd'hui à Saint-Denis, à l'encontre de ce que pensait Weiss⁵¹³. À cette date elles n'étaient pas terminées. De plus il a décrit le chœur de la chapelle de manière très discrète, il y a vu des bois avec décor de petites figures et de feuillages. L'Italien a vu quelques chaires venant d'ailleurs. Le cardinal, pour accueillir ses hôtes en 1508, avait sans doute fait placer dans la chapelle du Lydieu des stalles. Celles-ci auront été déplacées dans la chapelle haute, en attendant celles qui lui étaient destinées. Il y a tout lieu de penser qu'il ne s'agissait que d'un ensemble de quelques chaires. La description de l'ensemble de douze stalles une fois montées aurait été assurément différente.

Conclusion

Ce chapitre a retracé l'histoire de la construction des stalles de Gaillon au XVI^e siècle. Pour la chapelle haute du château les stalles ont été conçues à la fin de l'année 1508. Un premier chantier a été mené dans l'enceinte du château, sans doute dans des locaux niveau cour de la *grant maison*, jusqu'aux environs d'octobre novembre 1509. Les stalles ont été réalisées en deux temps, car, suite au décès du cardinal, un deuxième chantier a été mis en place en 1516 pour finir en 1518. Un soin tout particulier a été porté sur le bois acheté. De nombreux artisans ont été rémunérés pour l'achat du bois ou des matériaux nécessaires à la construction du mobilier, essentiellement pour l'exécution de chaires ou de marqueteries. Ceci montre que les menuisiers ayant œuvré aux stalles ne connaissaient pas les sources d'approvisionnement. Le bois travaillé a été particulièrement choisi, il était bien spécifique. Du bois d'*Yrlande* et des bois de couleur sont mentionnés. Par contre, les seuls bois de placage expressément notés sont jaunes et rouges, ce qui ne correspond pas à la diversité des teintes utilisées. La provenance des bois exotiques utilisés, selon le bureau d'étude Yves Gilbert, n'est malheureusement pas connue.

Le mobilier a été terminé et monté lors d'un chantier, qui a été mené par Nicolas Castille, et commandé par le successeur et neveu du cardinal, Georges II d'Amboise. La somme qui a été contractualisée avec ce dernier est de peu la même que celle qui avait été consacrée au premier chantier. Mais les archives parvenues jusqu'à nous ne mentionnent des versements en faveur du menuisier qu'à hauteur de 700 livres. Pourquoi Nicolas Castille n'a-

⁵¹³ WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *op. cit.*, p. 8.

t-il exécuté que pour 700 livres de travail ? Georges II d'Amboise avait prévu que le travail de menuiserie pour la chapelle soit doublé par rapport à ce qui avait déjà été réalisé. Le montant du contrat est suffisamment considérable pour confirmer que Nicolas Castille devait finir à la fois un certain nombre d'éléments des stalles et leur montage. Il n'a monté que douze stalles, après avoir complété, comme il pouvait, les éléments manquants. Il n'a donc honoré qu'une partie du contrat, il n'a pas terminé le programme prévu, l'analyse détaillée du programme le prouvera.

Des uniques données des comptes du château il ne peut être déduit quels étaient précisément les éléments qui étaient construits en 1509. Les noms des artisans qui ont réalisé les parties innovantes des stalles ne sont pas donnés non plus. Cependant, en mars 1509, une équipe de six artisans est venue renforcer la première qui n'était formée que de dix-sept membres. Ces derniers menuisiers ont commencé la réalisation des panneaux des dorsaux. Il est raisonnable de penser qu'une partie de ces artisans étaient des marqueteurs puisque le nombre d'artisans n'a pas changé lorsque les marqueteries ont commencé d'être réalisées mi-avril. Pendant les quinze premiers jours, pour lesquels ils ont été rémunérés, ils ont sans doute œuvré à la conception de l'ouvrage. L'étude des styles et techniques utilisés permettront de découvrir qui étaient ces artisans et d'où venaient-ils.

Chapitre II.3 Histoire des stalles après le démembrement du château de Gaillon

Les stalles ont subi trois déplacements après 1518. En premier lieu, avant de venir sur Paris, les stalles avaient été déménagées du château à l'église du bourg de Gaillon. Entre Gaillon et la basilique Saint-Denis elles ont transité par le musée des Monuments français. Cette histoire est retracée maintenant.

II.3 - 1 Douze stalles placées dans l'église du bourg de Gaillon

Le procès verbal, de vente du château de Gaillon au citoyen Prevot, en l'an cinq (1796 - 1797), publié par Agnès Bos, décrit en quelques lignes la chapelle haute⁵¹⁴. Il précise qu'il y avait douze stalles dans son chœur et que celles-ci ont été livrées le 24 juin 1797, avec toute la menuiserie, à l'église du lieu de Gaillon.

Ainsi donc l'église du bourg abritait les stalles, qui avaient été exécutées entre 1509 et 1518 et des boiseries, sans doute les clôtures conservées au musée de la Renaissance d'Écouen, au XVI^e siècle ou ultérieurement. Les comptes du château mentionnent une somme totale de 1900 livres environ pour les réalisations de menuiseries et chaires de la chapelle. Cette somme est trop faible pour inclure également un ensemble de clôtures. Par ailleurs, les comptes archivés ne tracent pas toutes les œuvres de la chapelle puisque la porte sculptée, qui est conservée dans la basilique Saint-Denis, n'est pas documentée. Ces boiseries ont donc été réalisées lors d'un autre chantier.

II.3 - 2 Onze stalles conservées au musée des Monuments français

C'est à Alexandre Lenoir que nous devons la préservation des stalles conservées aujourd'hui dans la basilique Saint-Denis. Lorsque celui-ci recherchait les œuvres témoins de l'art en France, et qui étaient revendues par la société civile, il acheta de nombreuses sculptures qui devaient décorer les salles du musée des Monuments français qu'il concevait, et qu'il installait au Couvent des Petits-Augustins. Il décrit ce projet dans une série d'ouvrages dont l'un mentionne que son attention se porta sur les œuvres qui provenaient du château de Gaillon, dont les stalles étudiées. La description de ces stalles, qui font partie d'un des lots récupérés, se trouve dans l'ouvrage dans lequel l'administrateur décrit le musée des

⁵¹⁴ Archives départementales de l'Eure Q 257 (procès-verbaux d'estimation 1901 à 1999, du 6 brumaire an cinq au 16 fructidor an cinq). BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, op. cit., p. 120.

Monuments français qu'il crée et le mobilier qu'il y introduit⁵¹⁵. Le texte est malheureusement succinct, l'auteur spécifie simplement dans son article qu'il a récupéré onze sièges mouvants. Il précise qu'ils sont d'un bel ouvrage et énumère quelques panneaux⁵¹⁶. Lenoir a écrit qu'il a reçu les stalles du maire de la commune de Gaillon, en hommage au musée, lui-même les ayant reçues de l'acquéreur du château. Dans son étude très approfondie des boiseries (stalles et clôtures) du château de Gaillon, Jean-Joseph Marquet de Vasselot indiqua, qu'en réalité, Sauvé, employé de Lenoir, avait écrit à ce dernier, d'après un courrier daté du 6 septembre 1801, que le citoyen Baroche cherchait à les vendre⁵¹⁷. Mais Lenoir en a demandé et obtenu la cession.

En 1802, Alexandre Lenoir a donc récupéré onze stalles. L'ensemble de douze livré à l'église du village avait été remanié, sans doute pour être adapté aux dimensions de l'édifice. Donc, entre le dépôt dans l'église du bourg et l'acquisition par Lenoir, au moins un siège mobile n'avait pas été remonté. De même quelques panneaux avaient sans doute été mis de côté car il semble difficile que onze stalles aient été reconstituées avec l'ensemble des panneaux nécessaires à l'agencement de douze stalles. Néanmoins ils ont pu être livrés avec ce que le conservateur nomme boiseries. Bien que non exposées, les stalles provenant de Gaillon restèrent au musée des Monuments français jusqu'à la fermeture du musée en 1816. Elles ont alors poursuivi leur route.

II.3 - 3 Entrée des stalles dans la basilique Saint-Denis

La basilique Saint-Denis est à l'origine le lieu de sépulture du saint éponyme⁵¹⁸. Elle devint nécropole des rois de France à la suite du roi Dagobert qui l'a lui-même choisie pour y faire édifier sa tombe⁵¹⁹. Devenue abbaye royale, elle a accueilli une communauté monastique dès le VII^e siècle, et fut donc pourvue de stalles. Celles qui sont étudiées ici sont le dernier ensemble qui ait été placé dans le transept, avec une autre chaire indépendante provenant de Beauvais.

Les stalles du château de Gaillon ont été montées dans la basilique Saint-Denis en 1880, succédant à plusieurs ensembles. Dès le Moyen Âge le sanctuaire a recelé des stalles, car un monastère avait été élevé sur les lieux. Mais ce mobilier a souvent été rénové et restructuré au cours des siècles. L'histoire de l'édifice n'est bien documentée que depuis le XII^e siècle.

⁵¹⁵ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...] Tome troisième, op. cit.* Description des boiseries provenant du château de Gaillon sous les numéros 538 et 538^{bis}

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 20. « Les stalles étaient composées de quatorze panneaux de bas-reliefs, treize tableaux en marqueterie et que le tout formait onze sièges ou stalles mouvantes ».

⁵¹⁷ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 15-16.

⁵¹⁸ BRIÈRE G. et P. VITRY, *L'Abbaye de Saint-Denis*, Paris, Henri Laurens, éditeur, 1948.

⁵¹⁹ Dagobert roi de France 629 – 639.

II.3 - 3.1 Histoire des stalles de la basilique Saint-Denis

Lorsqu'en 1130, l'abbé Suger fit agrandir la basilique, il a doté cette dernière de nouvelles stalles. L'abbé a mentionné, dans son manuscrit *De administratione*, qu'il les fit construire en bois⁵²⁰. Les stalles étant jusque-là en pierre. Philippe Verdier considère qu'il a été l'initiateur de l'introduction du bois pour ce type de mobilier⁵²¹. Suger précise qu'il a commandé ce travail au vu de l'accroissement de la communauté et pour son confort. Mais il n'indique pas le nombre de stalles qu'il avait prévues. Ce nombre se devait d'être adapté au chapitre. Nous ne savons cependant pas, au juste, quelle était l'importance de la communauté monacale lors de son élection en tant qu'abbé du monastère. Mais les religieux étaient quarante-huit signataires au chapitre du 17 juin 1137 au cours duquel l'abbé fit voter quelques règlements⁵²². Ce qui donne un ordre de grandeur.

Dès le XIII^e siècle l'édifice avait acquis l'ampleur que nous lui voyons aujourd'hui⁵²³. En 1260 le transept avait en effet été agrandi pour accueillir les tombes royales. C'est dans cet espace qu'ont été placées des stalles, au moins dès le XVIII^e siècle. En effet, s'il ne reste pas de textes sur les stalles de Suger, celles qui ont été réalisées au XVIII^e siècle sont par contre documentées. Durant cette période, deux ensembles de stalles étaient et ont été placés dans la basilique Saint-Denis car deux plans dessinés à cette époque les évoquent. L'un des plans de l'abbaye a été réalisé par Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, et publié par Dom Félibien en 1706 (figure 40)⁵²⁴. Le second a été introduit dans un document qui fait partie de la collection de Destailleur conservée à la BNF⁵²⁵. Il a été édité en 1752 (figure 41)⁵²⁶. L'auteur de ce second plan est inconnu, mais le commentaire montre qu'il accompagnait la description des funérailles de Madame, Henriette de France⁵²⁷. Ces plans présentent deux ensembles de stalles différents. Cependant, pour chacun, les chaires sont disposées sur quatre rangs en vis-à-vis deux à deux. Ils sont localisés dans la partie septentrionale du transept de la basilique. Répartis entre trois travées, ils sont positionnés sur les côtés nord et sud. Sur le plan d'Alexandre Le Blond l'ensemble paraît comporter soixante-quatre stalles. Le second plan présente sur le même emplacement un ensemble composé de cent quatorze stalles. Ces dernières ont été construites après 1706, soit sous l'abbatiat de Dom Arnoult de Loo, soit sous celui de Dom Castel, ces deux abbés ayant tous deux commandé de grandes restructurations des bâtiments conventuels⁵²⁸. Elles ont sans doute été démantelées et dispersées à la

⁵²⁰ SUGER, *Oeuvres complètes de Suger / recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits pour la Société de l'Histoire de France par A. Lecoy de La Marche*, 1867, p. 203.

⁵²¹ VERDIER P., « La politique financière de Suger dans la reconstitution de Saint-Denis et l'enrichissement du trésor. », X. BARRAL I ALTET (dir.), Paris, Picard, 1986, p. 179.

⁵²² FÉLIBIEN M., *Histoire de l'abbaye royal de Saint-Denys en France: contenant la vie des abbez qui l'ont gouvernée depuis onze cens ans: les hommes illustres qu'elle a donnez à l'Eglise & à l'État: les privileges accordez par les souverains pontifes & par les evêques: les dons des rois, des princes & des autres bienfacteurs*, Paris, F. Leonard, 1706, p. 168.

⁵²³ *Histoire du monument, Abbaye de Saint-Denis.*, <http://www.saint-denis-basilique.fr/Explorer/Histoire-du-monument>, consulté le 12 juin 2019.

⁵²⁴ FÉLIBIEN M., *Histoire de l'abbaye royal de Saint-Denys en France*, op. cit., p. 528.

⁵²⁵ BNF : Bibliothèque Nationale de France.

⁵²⁶ *Plan de l'Eglise de l'Abbaye Royale de S.t Denis en France, avec les Tombeaux des Rois et Princes qui y sont Inhuméz [sic] et la datte [sic] de Leur Mort. Plan du Caveau qui est la Sepulture des Princes et Princesses de la Branche Royale de Bourbon, Inhuméz [sic] depuis Henry 4, avec la datte [sic] de leur Mort : [dessin]*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7740380r>, consulté le 12 juin 2019.

⁵²⁷ Fille de Louis XV, décédée en 1752.

⁵²⁸ Dom Arnoult de Loo a été grand prieur de 1696 à 1702 et de 1708 à 1711, Dom Castel fut son successeur.

Révolution. Leur histoire n'est pas plus documentée que celle des précédents ensembles. La comparaison entre les quatre rangs sur trois travées que les stalles occupaient alors, et l'espace, deux rangs sur une travée, qui est consacré au nouvel ensemble de nos jours, nous montre combien les stalles actuelles semblent inadaptées à leur environnement (figure 42). Mais sans doute, lors des restaurations du XIX^e siècle, les conservateurs n'avaient pas à disposition un ensemble de stalles de l'envergure de celles qui avaient été réalisées pour l'édifice.

II.3 - 3.2 Entrée des stalles du château de Gaillon dans la basilique Saint-Denis

Les stalles de Gaillon furent, en 1817, transportées à la basilique Saint-Denis⁵²⁹. Son conservateur était alors François Debret. À la réception il n'y a pas eu d'inventaire précis. En 1927, Marquet de Vasselot a constaté que deux pilastres, provenant des boiseries de Gaillon et conservés au musée de Cluny, avaient été modifiés. Ils portent au revers, gravées sur le bois, les inscriptions suivantes : 1844 sur l'un, et « Ferret menuisier 1845 Cussy sculpteur » sur l'autre⁵³⁰. François Debret avait fort malheureusement démembré et dispersé les boiseries de Gaillon (sans doute aussi des éléments considérés comme provenant de clôtures). Il en remploya un certain nombre comme encadrements pour des sculptures ou des peintures. Pour ce faire, non seulement il dédoublait certaines d'entre elles, mais il en fit scier d'autres. Par ailleurs il n'a pas exposé telles quelles les stalles. Debret a choisi de présenter certains des principaux panneaux dans une nouvelle composition. Dans cette reconstitution il a associé une partie des éléments provenant de Gaillon à d'autres, provenant de mobiliers, sans doute de Saint-Lucien de Beauvais, datés de la même époque⁵³¹. Il a ainsi créé deux ensembles de six stalles. Sur les dorsaux ont été montés, en deux registres superposés, des bas-reliefs et des panneaux de marqueterie provenant des stalles de Gaillon. Dix bas-reliefs et douze marqueteries étaient des originaux. Deux bas-reliefs étaient des reproductions de deux originaux qui devaient être remontés. Il a fait placer les stalles, créées avec une partie des éléments originaux, dans le chœur d'hiver qu'il avait fait construire dans la basilique.

C'est cet agencement que pouvait admirer Achille Deville en 1850. Dans l'introduction de son ouvrage, et dans lequel il publie les comptes de château de Gaillon, cet auteur note la description qu'Alexandre Lenoir avait faite des stalles lorsqu'il les avait découvertes. Puis il en détaille la composition telle qu'il les a vues à Saint-Denis. Il les a fait dessiner par Lemaitre et graver sur des planches publiées dans un atlas joint aux comptes⁵³². Lorsque Lemaitre a dessiné les stalles aux environs de 1850, celles-ci étaient encore positionnées dans le chœur d'hiver aujourd'hui démantelé. Lorsque Viollet-le-Duc reprit le chantier de la basilique Saint-Denis, il rassembla toutes les boiseries (éléments de clôtures et de stalles) provenant de Gaillon et les stocka dans les magasins en attendant un futur emploi, laissant en place les stalles de Debret. Il fit déplacer et démonter ces dernières le 27 Juin 1864, lorsque le chœur d'hiver devait disparaître⁵³³.

⁵²⁹ COURAJOD L., *Alexandre Lenoir, op. cit.*, p. 184, t.2.

⁵³⁰ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 17.

⁵³¹ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 85.

⁵³² DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. planches XII et XIII.

⁵³³ Archives de Viollet-le-Duc 80/014, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.

Par la suite, Viollet-le-Duc a entrepris de reconstituer l'ensemble des stalles tel qu'il le pensait avoir été à l'origine. Cependant, il n'avait pas entre les mains tous les panneaux ou éléments qui l'avaient constitué. Il a donc procédé à des réparations ou créations. Puis, après leur restauration par le menuisier Ronsin et le sculpteur Villeminot, entre 1877 et 1880, les stalles furent placées en position où elles peuvent être admirées aujourd'hui. Parallèlement, un ensemble de menuiseries provenant du château de Gaillon a été transporté au Louvre en janvier 1899. Puis il a été transporté à Cluny en 1913 et réparti dans différentes salles. En reprenant, en 1925, la direction du musée de Cluny, Marquet de Vasselot a pu rassembler, avec les menuiseries conservées, quelques pièces parmi celles qui étaient encore dispersées, dont trois bas-reliefs et des boiseries de la clôture⁵³⁴. Il a procédé à une restauration du musée de Cluny, au terme de laquelle, il a rassemblé dans une seule salle tous les éléments dispersés. Ces éléments sont maintenant au musée de la Renaissance d'Écouen⁵³⁵. Quant aux stalles, elles sont encore en place, elles ont simplement été entretenues et légèrement restaurées en 2006 et 2007. Elles sont accessibles librement à tous les fidèles ou visiteurs.

Conclusion

La richesse et l'originalité des stalles de Gaillon ont incité les conservateurs de la basilique Saint-Denis à les sortir de la réserve et à les exposer dans le transept de l'édifice bien que leur dimension n'y soit pas vraiment adaptée.

Aux alentours de 1797 douze stalles avaient été déplacées et montées dans l'église du bourg de Gaillon. En 1802, Alexandre Lenoir, avait reçu onze stalles et des boiseries. Parmi ces menuiseries il y avait quatorze bas-reliefs et treize marqueteries des dorsaux. Les stalles ont alors été mises en réserve au musée des Monuments français pour arriver en 1816 dans la basilique Saint-Denis. Une partie des stalles s'est trouvée alors remontée une seconde fois. Debret, conservateur de la basilique, a fait placer les panneaux des dorsaux, qu'il avait en sa possession, sur un ensemble composite de stalles. Néanmoins, suite aux déboires qu'elles avaient subies, ayant déjà été démontées et remontées partiellement deux fois, les stalles telles que nous les voyons de nos jours forment l'ensemble, restauré et reconstitué en 1880, comme Viollet-le-Duc avait envisagé qu'il avait été à l'origine. Avant le montage auquel l'architecte a procédé, ce qui est nommé boiseries est un ensemble de menuiseries qui était positionné à l'intérieur de la chapelle haute du château de Gaillon et quelques éléments non réemployés des stalles. Cependant Viollet-le-Duc n'avait pas tous les panneaux constitutifs des douze stalles d'origine, il en a fait réaliser de nouveaux. Bien qu'ayant été exposés, tous les éléments que ces chaires exhibent n'ont pas été identifiés, ceci fait l'objet du chapitre suivant.

⁵³⁴ Ils sont aujourd'hui conservés au musée de la Renaissance d'Écouen.

⁵³⁵ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 86.

Chapitre II.4 Identification des scènes historiées

L’historiographie des stalles a révélé que leurs dorsaux sont composés de panneaux de marqueterie représentant des sibylles et des vertus, mais que les auteurs ne s’accordent pas sur toutes les identités. L’identification des prophétesses et des vertus se fait essentiellement grâce aux attributs qu’elles portent, si elles ne sont pas associées à un phylactère ou à un cartel qui les nomme. Dans l’œuvre étudiée, parmi celles qui sont figurées, deux ne sont pas nommées. Un seul panneau présente un phylactère qui mentionne qu’il s’agit d’une sibylle, l’autre panneau n’en comporte pas. Il faut donc identifier cette sibylle et l’autre figure à partir de leurs attributs. Or il n’y a pas une seule tradition établie pour ces attributions. Ce chapitre commence donc par procéder à une synthèse de ces différents symboles. Puis les identifications obtenues seront expliquées. Par ailleurs, les scènes de trois bas-reliefs des dorsaux n’ont pas fait l’unanimité. Une prise en considération de l’ensemble des bas-reliefs et une confrontation avec l’iconographie de ceux qui sont bien identifiés permettra de trancher. Enfin cinq miséricordes ont été simplement décrites. Une ouverture sur des thématiques propres à la culture laïque de l’époque aboutira à la reconnaissance des scénographies sculptées.

II.4 - 1 Sibylle sans nom

Il n’y a pas une seule sibylle, et les attributs, destinés à les reconnaître, sont associés non pas au nom des prophétesses, mais aux oracles qu’elles proclamaient. Les noms que les plus anciennes sibylles portent sont liés aux lieux dans lesquels elles énonçaient leurs prophéties. Leur histoire et leur iconographie seront exposées plus loin, le paragraphe suivant s’attache aux symboles qui leur ont été attribués.

II.4 - 1.1 Attributs des prophétesses

Dans leurs investigations sur l’iconographie dans l’art, Louis Réau et Carlo de Clercq, ont pris en considération un grand nombre d’œuvres, et ont fourni une liste d’attributs associés aux sibylles, ou bien même les ont décrites ainsi que leurs attributs⁵³⁶. Leurs listes complètent celle que Barbier de Montault avait précédemment proposée⁵³⁷. Par contre van

⁵³⁶ RÉAU L., *Iconographie de l’art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 420-428 ; DE CLERCQ C., « Contribution à l’iconographie des sibylles I. », *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1979, p. 8 ; DE CLERCQ C., « Contribution à l’iconographie des sibylles II. », *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1980, p. 7.

⁵³⁷ BARBIER DE MONTAULT X., *Traité d’iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898, p. 85-88 vol.2.

Marle n'a fait qu'un petit inventaire⁵³⁸. La somme de ces recherches confirme que, sur le continent, les attributs donnés par les peintres, les sculpteurs ou les maîtres verriers, ne sont pas les mêmes d'une œuvre à l'autre pour une même sibylle. Mais les sibylles de Gaillon ne sont jamais citées dans tous ces travaux.

Néanmoins Émile Mâle avait, en 1908, souligné que toutes les sibylles que l'on rencontre en France, au xv^e et au début xvi^e siècle, dont celles de Gaillon, sont de la même famille que les sibylles qui sont peintes sur le manuscrit des *Heures de Louis de Laval*. Dans une note, il a dressé la liste des lieux où il a vu ce collège de sibylles et il a cité celles qui sont étudiées ici⁵³⁹. Dans le manuscrit de Louis de Laval, du folio 17 au folio 29, deux folios sont attribués à chacune des sibylles⁵⁴⁰. Douze d'entre elles sont figurées, elles sont donc deux fois plus nombreuses que celles de Gaillon. Pour chacune d'elles, la sibylle, assise sur une chaire, portant son attribut et encadrée par des inscriptions, est peinte sur le premier folio ; en vis-à-vis, sur le second folio, sont peints des apôtres ou prophètes qui annoncent ou citent la scène de la vie de Jésus que la prophétesse annonce.

De sorte que, bien que jusque-là les sibylles n'avaient pas d'attribut très défini, un certain nombre d'auteurs et d'artistes ont alloué, de la fin du xv^e au début du xvi^e siècle, un attribut propre à chaque sibylle repris dans ces miniatures. Cet objet symbolise la prophétie de la sibylle, qui est habituellement choisie parmi celles que Lactance et Barberi, ont énoncées. Les auteurs peuvent également avoir lu les *Oracles sibyllins* eux-mêmes. Pour la première fois la sibylle de Perse (la Persique) s'est vu attribuer une lanterne, celle de Libye (la Lybique) un cierge, celle de Delphes (la Delphique) une couronne d'épine, celle de Cymé (la Cimmérienne) un rython, celle d'Érythrée (l'Érythréenne) une tige fleurie, celle de Samos (la Samiène) un berceau, celle de Cumès (la Cumaine) un petit bassin, celle d'Hellespont (l'Hellespontique) une croix en tau, celle de Phrygie (la Phrygienne) la croix de la Résurrection, celle de Tibur (la Tiburtine) une main coupée, Agrippa un fouet et Europa un glaive⁵⁴¹.

II.4 - 1.2 Sibylle *SIBILLA*

Une sibylle des panneaux marquetés des dorsaux tient de la main gauche un phylactère qui se déroule à côté de son trône et porte l'inscription *SIBILLA* (figure 44). L'artisan a donc figuré une sibylle. Dans sa main droite elle tient un fouet au haut duquel sont attachées trois cordelettes, agrémentées de trois nœuds ou boules. Cet attribut l'identifie à la sibylle Agrippa qui annonce que le Christ sera flagellé.

Tous les auteurs, qui ont recherché son identité, s'accordent sur ce nom excepté Irène Gnarra. Cette dernière a considéré que cet objet que tient la sibylle était un sceptre. En associant cette interprétation à des considérations sur son vêtement et ses atours, elle en a

⁵³⁸ MARLE R.V., *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance, et la décoration des demeures*, La Haye, M. Nijhoff, 1931, vol.1. La vie quotidienne. v. 2. Allégories et symboles.

⁵³⁹ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 290 note 3.

⁵⁴⁰ *Horae ad usum romanum. Heures à l'usage de Louis de Laval.*, 1470, vol.BNF La. 920. Folios 17 à 29.

⁵⁴¹ Tableau 3.2 p.476.

conclu qu'il s'agissait de la Cumaine⁵⁴². Cette conclusion est pour le moins surprenante. Cette auteure n'a pas pris en considération l'ensemble du collège représenté, ce qui l'a menée à une interprétation erronée. Pour sa compréhension une œuvre ne doit pas être sortie de son contexte.

II.4 - 2 Figure sans phylactère

Une autre figure n'a pas de phylactère associé (figure 45). Elle est soit une sibylle, soit une vertu, puisque ce sont ces deux collèges qui sont figurés sur les panneaux de marqueterie des dorsaux. Jusqu'à présent, la figure des panneaux de marqueterie des dorsaux, à laquelle aucun phylactère n'est associé, a été considérée comme étant une vertu⁵⁴³. Elaine Block et Elaine Liou ont considéré en effet qu'il s'agissait de l'Espérance. Elles n'ont pas argumenté ce choix. Cependant il est compréhensible. Cette vertu n'apparaît pas dans le collège des allégories nommées, or le cardinal ne pouvait pas avoir oublié cette vertu théologique. Attendu que c'est la seule figure de marqueterie qui ne présente pas de phylactère, elle peut jouer ce rôle. Pour son attribut le rameau fleuri, Alain Mousny a considéré, quant à lui, que cette figure représentait la Virginité. En plus du rameau, il est un bouclier posé sur le sol, que l'allégorie maintient de sa main gauche, cet auteur a proposé qu'il représente la chasteté à défendre⁵⁴⁴. Un argument supplémentaire en faveur de la présence sur les stalles de cette vertu, qui n'est pas souvent représentée, est que la Virginité se trouve figurée sur le tombeau des cardinaux d'Amboise à Rouen. Cette présence, Yves Bottineau Fusch l'attribue au culte marial célébré en Normandie⁵⁴⁵. Commençons donc par découvrir quels sont, au début du XVI^e siècle, les attributs que les auteurs donnent aux vertus.

II.4 - 2.1 Attributs des vertus

En cette fin de Moyen Âge, les sources d'inspiration des artistes français sont extrêmement variées. Il n'y a pas de règle générale quant au choix des attributs qu'ils ont donnés aux vertus⁵⁴⁶. À titre d'exemple choisissons l'allégorie de la vertu Prudence. Une statue de la Prudence, provenant du château de Gaillon, porte comme attributs le crible et le cercueil. Par ailleurs, Michel Colombe⁵⁴⁷, qui a sculpté le retable de l'autel de la chapelle haute, a lui aussi, présenté la Prudence avec ses attributs sur une de ses œuvres. Aux quatre coins de la tombe de François II il a, en effet, sculpté les vertus cardinales⁵⁴⁸. Il a mis entre les mains de la Prudence un compas et un miroir, tout en lui figurant un double visage. Ainsi donc des artistes, ayant tous deux œuvré pour le château de Gaillon, ont fait un choix différent pour l'attribut d'une même vertu.

⁵⁴² GNARRA I., « Bible de bois du Moyen Age », *op. cit.*, p. 227.

⁵⁴³ Voir la synthèse sur le tableau 1.2 p.465.

⁵⁴⁴ MOUSNY A., *L'iconographie des stalles de Gaillon*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁴⁵ BOTTINEAU-FUCHS Y., « A propos de "la Virginité" du tombeau des cardinaux d' Amboise », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1985, p. 54.

⁵⁴⁶ BARBIER DE MONTAULT X., *Traité d'iconographie chrétienne*, *op. cit.*, p. 236, 266.

⁵⁴⁷ Frère de l'enlumineur, Jean Colombe, cité plus haut.

⁵⁴⁸ Il a exécuté la tombe en 1502 en réponse à une commande de Anne de Bretagne, fille de François II.

Cependant, prêtons attention à un manuscrit qui, au xv^e siècle, a été exécuté et contient des écrits d'Aristote. Il est intitulé *Éthiques, Politique et Économiques*. Il est conservé dans la bibliothèque municipale de Rouen⁵⁴⁹. C'est une traduction en français, par Nicole Oresme, de l'œuvre d'Aristote. Ce manuscrit faisait partie de l'ancienne bibliothèque des Échevins de Rouen. Ces derniers avaient commandé une retranscription de l'œuvre aux environs de 1453. Le manuscrit présenté ici est, de ce fait, souvent simplement nommé manuscrit des Échevins de Rouen. Le miniaturiste du manuscrit reste non identifié, mais étant donné son style, Nicole Reynaud pense à un artiste du nord qui peut être rapproché de Marmillon ou identifié avec Lyodet, Liédet, de Hesdin⁵⁵⁰. Le registre supérieur, du folio 17v^o de ce manuscrit, est réservé à une miniature du collège des vertus. Alignées à l'avant d'une grande salle, ornée d'une tapisserie rouge et or, les sept allégories sont montées sur l'un de leurs attributs et en portent toutes un autre sur la tête. Excepté la Justice qui n'est pas coiffée d'un attribut. De même que la Foi et la Prudence qui ne sont pas placées sur un attribut. Elles en tiennent plusieurs autres en main. Émile Mâle considère que les choix faits, par les auteurs des enluminures du manuscrit des Échevins de Rouen, constituent un changement profond par rapport à tout ce qui était présenté jusque-là⁵⁵¹. Ces choix n'ont pas été repris par Cesare Ripa dans son iconologie qui a été largement suivie par les artistes⁵⁵². Sans doute certains attributs ont semblé trop extravagants à ce dernier, ou bien même il ne les connaissait pas. Les attributs à la mode française selon Émile Mâle ont disparu avec le siècle.

La confrontation de cette œuvre et des figures des stalles présentées comme étant des vertus montre que les attributs que portent les vertus des marqueteries de Gaillon sont choisis parmi ceux que l'on retrouve sur ce manuscrit (figure 46). Cependant les allégories des marqueteries ne les portent pas tous. En comparant les attributs respectifs, on remarque que les artisans des stalles n'ont gardé qu'entre un et trois attributs pour chaque vertu qu'ils ont représentée, les plus surprenants ayant été délaissés. La Foi porte le cierge, l'église et le livre ; ce sont les trois mêmes que sur le manuscrit, mais ils sont disposés différemment. La Charité porte uniquement le cœur et l'anagramme, la Tempérance le mors, la Justice une épée et la balance, la Prudence le miroir et la Force le dragon et la tour. Les artisans qui ont dessiné les vertus des stalles ont donc très certainement été inspirés, directement ou indirectement, par ce manuscrit. Ce sont de ce fait à ces vertus et au collège de sibylles précédemment cité, que sera comparée la figure que nous cherchons à identifier.

II.4 - 2.2 Identification de la figure

Aucune des vertus du manuscrit des Échevins de Rouen ne porte l'un des deux attributs, rameau fleuri et bouclier, alors que nous avons vu que toutes les autres vertus portent des attributs que les miniaturistes leur ont donnés. Il faut donc chercher dans le collège des sibylles une identification. Il a été noté précédemment, qu'aux sibylles de Gaillon, les artisans ont accordé les mêmes attributs qu'à celles du collège des sibylles du manuscrit de Laval. Parmi celles-ci, l'une d'entre elles tient un rameau fleuri, il s'agit d'Érythrée. C'est

⁵⁴⁹ ARISTOTE, *Ethiques, politique et économiques*, op. cit.

⁵⁵⁰ AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, op. cit., p. 92.

⁵⁵¹ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 334.

⁵⁵² RIPA C., *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi.*, 1593.

donc elle qui est représentée sur le panneau. La figure sans phylactère des stalles est Érythrée car elle regarde la tige de roses, sans épine, qu'elle tient dans sa main droite. Elle tient également un bouclier, dans l'iconographie des allégories, le bouclier n'est pas attribué à la seule Virginité. En effet Barbier du Montault, dans son traité d'iconographie chrétienne, en a listé plusieurs qui l'ont pour attribut, notamment la Prudence ou la Vertu au nom de toutes les vertus. Par contre cet auteur n'a pas trouvé d'exemple du bouclier comme attribut de la Virginité⁵⁵³. Par ailleurs, l'allégorie de l'Espérance n'exhibe jamais cet attribut. Cette représentation ne figure donc pas à la fois une sibylle et l'Espérance. Le bouclier peut être considéré comme un choix particulier du commanditaire et serait un simple hommage à la chasteté de la Vierge Marie dont Érythrée prophétise la scène de l'Annonciation. En effet, le bouclier fait partie, avec la licorne, le sceptre et la palme, des quatre attributs que l'on trouve sur la miniature du triomphe de la Virginité du manuscrit des *Triumphes* de Pétrarque dont le cardinal avait commandé la copie et les peintures pour Louis XII⁵⁵⁴. De plus, comme nous le verrons plus loin, Lactance a souligné que la sibylle a annoncé que la mère de Jésus serait vierge.

Cette jeune femme non nommée, figurée sur un panneau de marqueterie des dorsaux, n'est donc pas l'allégorie d'une vertu, mais est une sibylle. L'analyse des architectures qui encadrent les figures permettra de le confirmer. Il est cependant difficile de penser qu'un cardinal, légat du pape, n'ait pas fait figurer l'Espérance, troisième vertu théologique, puisque la Foi et la Charité sont clairement présentes. D'autant que le cardinal a fait enluminer un manuscrit de Pétrarque, *Les remèdes de l'une et l'autre fortune*, qui honore cette dernière⁵⁵⁵. En effet sur les miniatures de ce manuscrit l'allégorie de la Raison tient une icône sur laquelle sont illustrées la Foi et l'Espérance qui doivent animer chaque être aussi bien dans le bonheur que dans le malheur. Pour comprendre, il est nécessaire de se reporter à la description des stalles qu'Alexandre Lenoir en a donnée lorsqu'il les a achetées : « boiserie [...] composée de [...] quatorze bas-reliefs au-dessous desquels on voit treize tableaux en marqueterie »⁵⁵⁶. Il y avait donc 13 panneaux de marqueterie en 1802 dans l'ensemble des stalles localisées dans l'église du village de Gaillon. L'Espérance est sans doute le panneau de marqueterie de cet ensemble qui ne nous est pas parvenu.

Les attributs des sibylles de Gaillon sont donc une lanterne pour Persique, un rameau fleuri pour Érythrée, un fouet pour Agrippa, une couronne d'épine pour Delphique, une croix pour Hellespontique. Seule Tiburtine ne porte rien, ce fait sera discuté plus loin. La figure 43 montre en parallèle les sibylles des stalles de Gaillon et celles du manuscrit de Laval. Les attributs respectifs des figures peuvent être ainsi comparés à ceux que les sibylles du manuscrit portent. C'est ainsi que l'on constate que les artisans des stalles ont donné aux sibylles qu'ils ont nommées les mêmes attributs que Jean Colombe auteur des miniatures. Les deux qui ne sont pas nommées sur les marqueteries portent des attributs que des sibylles du manuscrit portent également. Tous les panneaux de marqueterie figurant des allégories des vertus et des sibylles sont donc maintenant identifiés. Elles sont six sibylles et six vertus.

⁵⁵³ BARBIER DE MONTAULT X., *Traité d'iconographie chrétienne*, op. cit., p. 235.

⁵⁵⁴ PÉTRARQUE, *Les Triumphes*, op. cit., p. folio 102 r. ms. Fr. 594.

⁵⁵⁵ PÉTRARQUE, *Des Remedes de fortune*, op. cit. BNF Fr. 225.

⁵⁵⁶ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième*, op. cit., p. 20 vol. 3.

II.4 - 3 Trois bas-reliefs

Les auteurs sont partagés quant à l'identification de trois scènes sculptées sur les bas-reliefs que nous allons prendre en considération.

II.4 - 3.1 Bas-relief aux démons

Un personnage emporté par les démons est représenté sur un panneau (figure 47). Ce panneau a été analysé comme figurant différentes scènes. Il s'agit de l'âme du mauvais riche menée aux enfers selon Deville, de la personnification des vices selon Elaine Block et plus souvent selon d'autres de la tentation de saint Antoine⁵⁵⁷.

Cependant, le personnage sculpté n'a rien d'un ascète et il ne porte pas la robe de bure de saint Antoine. Il est remarquablement vêtu. Ce ne peut donc pas être ce saint. S'il s'agissait d'un vice, il représenterait le goût du luxe, mais ceci n'est pas un péché capital, donc on voit mal pourquoi il aurait fait l'objet de ce bas-relief. Quant à l'âme d'un mauvais riche menée aux enfers, cela se conçoit, mais parmi des panneaux qui figurent des cycles de vie de saints cela interroge. Toutefois, considérons le costume que porte ce personnage, notamment sa robe et son chapeau. Ils sont semblables à ceux d'un des personnages de la scène précédente qui représente la décollation de saint Georges. Ce personnage est Dacien, le persécuteur de saint Georges. L'auteur a donc illustré l'âme de Dacien emmenée aux enfers. La légende veut que Dacien soit mort dans les flammes, mais aucun jugement n'est émis. Ici l'artisan est allé plus loin que la légende, il condamne Dacien.

Les deux autres bas-reliefs se réfèrent également au cycle de vie de saint Georges. L'identification des scènes de deux autres panneaux concorde avec celle d'Alain Mousny, mais comme cet auteur n'a pas été publié, elles sont présentées également.

II.4 - 3.2 Bas-relief du supplice de la croix

La scène de supplice figurée sur l'un des bas-reliefs avait été assimilée par certains auteurs au supplice de saint André. Deux raisons peuvent avoir motivé ce choix. Sur le bas-relief le martyr est représenté lié sur une croix en X, or saint André a été crucifié sur une croix de ce type. Par ailleurs un chevalet n'a pas usuellement cette forme. Cependant, la scène figure trois bourreaux qui s'acharnent sur le saint attaché au chevalet (figure 48). Deux d'entre eux, munis de torches, lui brûlent les plaies, pendant que le troisième lui arrache la peau avec des ongles de fer (outil aux dents puissantes). Saint André n'a pas subi les ongles de fer associés aux brûlures. Par contre, ce sont les deux premiers supplices que Voragine, qui était la référence au Moyen Âge, a décrits dans le second récit de la légende de saint Georges⁵⁵⁸. Par ailleurs, on peut reconnaître Dacien présent pour motiver les bourreaux. Ce

⁵⁵⁷ La synthèse en est faite tableau 1.1 p.462.

⁵⁵⁸ VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, traduit par Théodore de WYZEWA, Paris, Perrin, 1910.

personnage a la même posture et le même costume que sur le bas-relief figurant la destruction des idoles reconnu par plusieurs auteurs. Cette scène représente donc saint Georges attaché au chevalet.

II.4 - 3.3 Bas-relief de la décollation

La dernière scène avait été nommée décollation de saint Jean, d'un saint ou de saint Paul. Il s'agit bien sûr d'une décollation (figure 49). Cependant le notable, qui assiste et commente la scène, présente des caractéristiques connues. Il est vêtu comme Dacien dans les scènes précédentes. Cette scène ne peut donc que faire partie du cycle de vie de saint Georges. Sur ce panneau est figurée la décollation de saint Georges.

II.4 - 4 Cinq scènes des miséricordes

Les sept miséricordes historiées présentent des scènes dont deux seulement ont été identifiées, il s'agit d'une allégorie de la Musique et de la vision de saint Hubert (tableau 1.5 p.469). Les cinq autres scènes sont présentées maintenant.

II.4 - 4.1 Allégorie de la Géométrie

Considérons la scène de la miséricorde de la stalle de la Force⁵⁵⁹. À l'instar de l'allégorie de la Musique reconnue par Frédéric Billiet, les gravures de la *Margarita Philosophica* de Gregory Reisch nous permettent de comprendre cette autre scène (figure 50, 51)⁵⁶⁰.

Une femme est assise à une table, un phylactère se déploie autour d'elle. Sur cette table plusieurs objets sont placés. Avec un instrument elle pointe l'un d'entre eux. La comparaison avec la gravure de l'allégorie de la Géométrie montre qu'il s'agit d'un compas. Bien que, sur la sculpture, tous les personnages qui entourent l'allégorie soient très petits voire mutilés, ils sont identifiables à ceux qui sont sur la vignette. Leurs attitudes permettent de les reconnaître tous. Cependant leur disposition est différente. Ceux-ci sont positionnés de part et d'autre de l'allégorie sur la miséricorde, alors qu'ils la cernent sur la gravure.

Des personnages, situés au premier plan à la droite de la Géométrie, la gravure permet de comprendre que l'un des deux mesure la voûte de la salle dans laquelle il se trouve. L'autre,

⁵⁵⁹ D'ANTERROCHES C., « Ovide et Reisch sur les miséricordes des stalles de Georges Ier d'Amboise », *La Renaissance à Rouen : l'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 171-180.

⁵⁶⁰ REISCH G., *Margarita philosophica*, Heydelberga, K. P. Janu, 1496.. Noter que l'exemplaire que Google a numérisé indique cette édition comme étant de 1504 alors que le colophon indique: "M.CCCC.lxxxvi." Il s'agit d'un exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (Bibliothèque jésuite des Fontaines).

en extérieur, place une équerre sur une pièce de bois placée au sol. Sur la gravure, au bout de la potence qui surplombe le bâtiment en construction, une pierre est suspendue. Sur la miséricorde il y a la trace d'un objet détérioré. Sur l'autre partie de la miséricorde trois personnages ont également été représentés. Ceci correspond à la gravure. Le plus proche de l'allégorie est situé derrière une table. Le dessin montre qu'il porte un quart d'astrolabe, première représentation du sextant sans la longue vue. Cet objet a disparu sur la miséricorde. Par ailleurs, ce personnage est sculpté dans son entier sur celle-ci, mais en avant de la scène. Le second individu, mètre en main, semble être un architecte. Il est situé au premier plan sur la gravure. Le troisième, une épée au côté, porte quant à lui un globe qui a été tronqué sur la sculpture. Dans le fond, la forêt qui est sculptée pourrait correspondre au paysage qui est sur le plan de l'architecte de la vignette. Donc, malgré le nombre d'éléments détériorés, cette scène est bien identifiée. Il s'agit d'une allégorie de la Géométrie.

II.4 - 4.2 Mucius Scaevola devant Porsenna

Une autre miséricorde présente une mise en scène très voisine des allégories de la Musique et de la Géométrie, mais on ne retrouve pas de gravure qui lui soit semblable dans la *Margarita Philosophica* (figure 52). Il s'agit de la scène de la miséricorde de la stalle de Tiburtine. Il y a peu de personnages dans cette scène. En son centre un foyer est figuré. Sur une petite table est posée une vasque, d'où s'échappent des flammes hautes et abondantes. Cette flambée et un homme situé sur sa gauche, sont encadrés d'un phylactère ondulant.

Un acte hautement mis en valeur au Moyen Âge peut en être rapproché. Il s'agit de Mucius Scaevola mettant sa main au feu devant Porsenna. Ce groupe représente la personne de Caius Mucius alors qu'il plonge sa main droite dans les flammes. Face à lui, Porsenna est assis sur un siège curule aux pieds d'aigle. Derrière chacun des deux protagonistes un personnage, vêtu également à l'antique, est placé en avant de remparts qui représentent sans doute les deux camps ennemis : les Romains et les Étrusques. Cette miséricorde représente donc Mucius Scaevola devant Porsenna. Cette scène est détaillée plus loin.

Les deux miséricordes suivantes, qui présentent une scénographie très différente, n'avaient pas été identifiées non plus. Leur réalisation est très distincte de celle des précédentes. Ceci incite à rechercher une autre source d'inspiration. Ce qui m'a permis d'identifier ces sculptures est avant tout leur composition et deux caractéristiques majeures. La première miséricorde exhibe un satyre jouant de la flute. Cette créature peut immédiatement être rapprochée de Pan. Ce qui m'a conduit à consulter les *Métamorphoses* d'Ovide. En effet ce dieu se trouve être l'un des personnages que cet auteur a mis en scène dans son ouvrage qui était très répandu au Moyen Âge. En feuilletant les premiers incunables, le lecteur voit précisément une gravure du dieu concourant avec Apollon. Un peu plus loin le premier ne manque pas de se trouver face à l'illustration de Circé. Cette illustration est tout à fait particulière car la magicienne tient dans ses mains les extrémités de son tablier. Cette posture est très lisible sur l'autre miséricorde, ce qui a permis de l'identifier elle aussi. Ces deux scènes une fois identifiées globalement, ont été analysées de manière détaillée. Les personnages qui ont été sculptés sur les miséricordes, bien qu'ils soient très détériorés, ou sculptés de manière peu précise, ont ainsi pu être identifiés.

II.4 - 4.3 Concours d'Apollon et Pan

La scène de la miséricorde de la stalle de la Tempérance, qui illustre le concours d'Apollon et Pan devant Midas, est un peu confuse (figure 53). Cette scène est inspirée de la vignette d'Apollon et Pan concourant devant Midas, d'une édition de Venise des *Métamorphoses* d'Ovide (livre IX chapitre 8). Nous citons ici l'édition de 1501, mais de nombreuses éditions ont repris les mêmes gravures (figure 55 b)⁵⁶¹. Bien que, sur la miséricorde, le décor soit touffu, et que les personnages soient très détériorés, tous se retrouvent. Ils sont cependant parfois positionnés différemment sur la vignette et sur la miséricorde. De plus l'artiste a placé pour les deux phases du concours le même nombre de personnages, alors que sur la gravure il n'y a qu'un juge lorsque Pan concourt. Par ailleurs Apollon et le satyre, avec leurs instruments, sont l'un debout, l'autre assis, comme sur la gravure. Mais l'Apollon et le Pan qui sont au premier plan sont ceux qui sont au second plan sur la gravure. Par ailleurs Midas, sur la miséricorde, est représenté debout et non pas assis. Le fait que les scènes sculptées et gravées soient symétriques accentue la difficulté de lecture.

II.4 - 4.4 Mythe de Picus

Elles sont également symétriques sur la miséricorde de la stalle d'Agrippa qui illustre une scène de Circé et Picus (figure 54). Cette scène est inspirée de la vignette de Circé et Picus, qui se trouve dans la même édition des *Métamorphoses* d'Ovide, illustrant le chapitre 27 du livre XIV. Sur la vignette, le premier plan expose trois scènes (figure 55 a). De gauche à droite : dans la première scène Circé regarde le beau chevalier, puis sur celle de droite, celui-ci descend de sa monture, et enfin sur la dernière, dans une forêt dense il tue un sanglier. Au deuxième plan sont les malheureux compagnons d'Ulysse transformés par la magicienne. De cette gravure le sculpteur n'a retenu que les personnages du premier plan. Mais il n'a pas représenté Picus descendant de monture. Il a fait une composition de deux scènes et il a ajouté un village au-delà de la forêt.

Comme sur la précédente miséricorde deux scènes sont présentées, alors qu'elles sont trois sur la gravure. Le sculpteur a choisi de préserver une homogénéité dans la composition.

II.4 - 4.5 Caricature du clerc

La dernière miséricorde historiée, qui n'avait pas encore été identifiée, est celle de la stalle de la Foi. Elle se range dans la catégorie des satires, c'est une caricature du clerc (figure 56). C'est la miséricorde historiée la plus intrigante car elle tranche avec les miséricordes précédentes. Ici deux scènes sont sculptées qui ne présentent pas de lien.

Sur la gauche, sous un village, un homme est allongé dans une grotte, dont il sort en partie. De face, ce n'est pas un personnage qui est sculpté, comme sur les autres miséricordes,

⁵⁶¹ OVIDE, *Metamorphoseos vulgare deuxième édition*, traduit par Giovanni BONSIGNORI, Venetia, C. de Pensa, 1501. Livre XIV, chapitre XXVII.

mais un troupeau de brebis mené par un chien. Ce dernier est assis au pied d'un animal personnifié qui est sur la droite. La morphologie de cet animal anthropomorphe est peu précise. Il peut s'agir d'un sanglier, d'un loup ou d'un renard, mais plusieurs détails permettent de choisir un sanglier. En effet, dans sa gueule, se dessine l'amorce d'une défense qui aurait été cassée. Par ailleurs sa patte semble onglée. Il manque au sanglier une partie de sa patte avant. Ce sanglier porte une houlette de berger. Cette créature semble regarder un animal qui apparaît au fond et au centre de la scène. De ce dernier il ne reste plus que le corps sectionné et deux pattes. Les têtes du chien et du personnage allongé ont disparu, de même que celles de quelques brebis.

Est-ce que l'homme prosterné qui, sur la gauche, sort en partie d'une grotte, peut être rattaché à cette scène? Serait-il le berger attiré du troupeau, qui apeuré lui aussi, a abandonné sa fonction ? Cela paraît étrange. Par contre il est plus vraisemblable qu'un artisan avait composé cette scène à partir de la gravure de l'allégorie de la Logique de la *Margarita philosophica*, qui introduit le chapitre deux en illustrant le *typus logice* (figure 57). En bas à gauche de la gravure, à l'entrée d'une grotte, Parménide, grâce auquel la Logique aurait été introduite dans la philosophie, est couché. Cette partie, que l'on retrouve sur la miséricorde, n'est donc pas à associer à la partie droite.

À gauche de la scène sculptée une partie de la gravure de l'allégorie de la Logique est représentée, à droite c'est une caricature du clerc.

II.4 - 5 Des rondes-bosses et une marqueterie

En sus de ces panneaux ou miséricordes, des interrogations subsistaient sur les métiers de certains artisans au travail qui forment les appuis-main, ou sur les statuets des pieds des jouées et des interdorsaux⁵⁶².

II.4 - 5.1 Trois métiers des appuis-main

Les instruments que manipulent les artisans sculptés sur les appuis-main permettent, lorsqu'ils ne sont pas trop détériorés, de comprendre les métiers qu'ils exercent. J'ai relevé que trois métiers font partie de la catégorie du livre (figure 58 C, D, E). L'un des artisans fixe un parchemin sur un cadre, à l'aide de son marteau il cloue la peau, c'est un parcheminier. L'autre lit avec application un ouvrage en suivant du doigt le texte, c'est un lecteur public. À l'époque tous ne savaient pas lire et il était d'usage que la lecture soit faite à une assemblée. Le dernier est en train d'écrire sur un parchemin déployé, c'est un scribe.

⁵⁶² Tableaux 1.3 et 1.4 p.467 et 468.

II.4 - 5.2 Trois statuettes

Quant aux dix statuettes des interdorsaux, elles représentent des saints ou des Pères de l'Église dont les attributs ne sont pas tous conservés (figures 59 et 60). Cependant, parmi ceux qui n'étaient pas reconnus par tous les auteurs, trois saints sont reconnaissables à leurs attributs. Pour le premier il s'agit de saint Philippe qui porte sa croix. Pour cette croix ce saint avait été identifié comme étant saint André, mais ce dernier a été crucifié sur une croix en X et donc différente de celle du Christ. Saint Simon tient la scie avec laquelle il aurait été coupé en deux. Saint Jude tient la hache de son martyr.

II.4 - 5.3 Une marqueterie des soubassements latéraux

Deux panneaux de marqueterie des soubassements latéraux portent des initiales (figure 37 A et B). Les autres ne sont que figuratifs.

Le premier, sur la stalle de la sibylle Delphique, est à l'honneur d'Anne de Bretagne. Il montre de manière éloquente et raffinée qu'en elle la Bretagne et la France sont unies. L'autre panneau, sur la stalle de la Charité, est à première vue surprenant. Il semble adresser une personne, ou peut être deux alliés, en qui il ne fallait pas se confier. En effet, les initiales enlacées (qui semblent être un D et un I ou un C stylisé) sont entourées de foyers de flammes comme le sont les conseillers perfides de l'enfer de Dante dessiné par Botticelli. En réalité ce panneau est une évocation de Charles Chaumont d'Amboise, mais le marquetiste était un peu maladroit. Sont ici figurés son emblème : « chaud mont » et ces initiales enlacées, comme ils se laissent voir dans les châteaux de Chaumont ou de Meillant (figure 26 c).

Tous les panneaux des stalles montées à Saint-Denis ayant maintenant reçu une identité, leur position sur les stalles peut être présentée. L'agencement des éléments historiés qui composent les stalles est énuméré en considérant le mobilier depuis la nef vers l'autel pour la rangée nord et de l'autel vers la nef pour la rangée sud (tableaux 4 p.475).

II.4 - 6 Description des stalles de Viollet-le-Duc

Panneaux de bas-relief du second registre des dorsaux

Côté nord se suivent deux scènes du cycle de vie d'Anne et Joachim : ils sont rejetés du temple et ils se rencontrent à la porte dorée. Puis quatre de celui de saint Jean-Baptiste : sa naissance, le baptême du Christ, le prêche, et enfin sa décollation.

Côté sud la rangée commence par la stalle isolée, elle accueille le martyr de saint Étienne. Puis sur la rangée de cinq chaires se suivent cinq scènes de la vie de saint Georges : la destruction des idoles, le saint conduit en prison, le supplice du chevalet, sa décollation, et l'âme de Dacien emportée aux enfers.

Panneaux de marqueterie du premier registre des dorsaux

Côté nord se suivent deux sibylles : Hellespontique et Agrippa, puis en alternance une vertu et une sibylle : la Justice, Érythrée, la Prudence, Delphique.

Côté sud la Foi est sur la stalle isolée. La rangée de cinq chaires commence par une alternance de sibylles et de vertus pour terminer par une vertu : Persique, la Force, Tiburtine, la Tempérance et enfin la Charité.

Statuettes des interdorsaux

Côté nord se suivent : un saint, saint Jean, saint Jude Thadée, saint Philippe, saint Paul et saint Pierre.

Côté sud la stalle isolée n'a pas de statuettes, puis sur la rangée de cinq il n'y a pas de statuette dans les première et troisième niches, les autres accueillent trois saints ou Pères de l'Église non identifiés, et dans l'avant dernière niche saint Simon le Zélote.

Miséricordes

Côté nord se suivent des scènes historiées et des rondes ou farandoles : la vision de saint Hubert, Circé et Picus, acrobates et danseurs, ronde d'angelots, allégorie de la Musique, ronde de *putti*.

La stalle isolée du côté sud accueille la caricature du clerc, puis viennent des scènes historiées encadrées de représentations d'êtres mythologiques : sirène et triton affrontés, allégorie de la Géométrie, Mucius Scaevola devant Porsenna, concours d'Apollon et de Midas et enfin deux sphinges.

Artisans au travail des appuis-main

Côté nord huit métiers sont représentés les première, avant dernière et dernière stalles ont un appui-main sculpté en bas-relief sur chaque jouée. Se suivent : un bouffon, un sculpteur, un parcheminier, un lecteur, un scribe, un tonnelier, un vannier et un menuisier.

Côté sud huit métiers sont également représentés, se suivent : un noble, un forgeron d'armures, un bouffon, un vigneron, un musicien, un laitier, un fauconnier et un noble.

Quadrants de rotation des parcloses

Le *Calendrier des bergers* est illustré sur les quadrants des parcloses. Treize quadrants sont marquetés sur les vingt-quatre. Les manquants n'ont pas été refaits au XIX^e siècle. Certaines planètes et leur nature ainsi que quelques enfers selon les péchés capitaux sont illustrés.

Sur la rangée nord, la première stalle présente la nature de Mars et Jupiter, la seconde le soleil, et l'enfer des orgueilleux, la troisième la nature de Vénus et l'enfer des envieux, la quatrième l'enfer des envieux et Mercure, la cinquième l'enfer des coléreux et la nature de Mercure, enfin la sixième stalle montre l'enfer des gloutons.

Sur la rangée sud il n'y a que deux quadrants qui sont décorés. Sur la stalle isolée est illustré l'enfer des gloutons et sur la dernière stalle de la rangée de cinq se trouve l'enfer des avaricieux.

Soubassements latéraux

Il n'y a pas de thématique qui ait été illustrée sur les soubassements latéraux.

Sur les stalles nord, à gauche de la première stalle, se trouvent un chamelier et son dromadaire. Le portrait d'un empereur romain sur la troisième. Un casque orné d'une tête d'éléphant et un chevalier sur la quatrième. Sur la cinquième se trouvent à droite et à gauche respectivement un homme dans son bain et un éléphant. Enfin sur la dernière stalle se trouve l'emblème d'Anne de Bretagne.

Sur l'autre ensemble seule la stalle proche de la nef présente des soubassements latéraux ornés de marqueteries. L'emblème de Charles Chaumont d'Amboise est d'un côté et une coupe de fruits que picore un griffon est figurée sur l'autre.

Jouées

Les jouées hautes sont composées de fenestrages ajourés au sein desquels ont été sculptés des groupes en ronde-bosse.

Sur la rangée nord, sur la première stalle, la sculpture représente Anne enseignant à Marie. Les deux autres jouées sont basses.

Sur la rangée sud la stalle isolée est ornée à gauche et à droite d'une part de la rencontre de la Vierge et d'Élisabeth, d'autre part d'une Annonciation. L'extrémité ouest de la rangée de cinq stalles est ornée du couple d'Anne et Joachim.

Les extérieurs des jouées basses sont formés de panneaux de bas-relief représentant les quatre évangélistes : au nord sur la première stalle ouest saint Marc, au sud sur la dernière stalle saint Luc, et sur la stalle isolée saint Jean et saint Matthieu. Deux Pères des croyants sont également sculptés : au sud sur la première stalle de la rangée Aaron, au nord vers la nef Moïse.

Éléments d'ornement

Les autres éléments sont de type ornemental. Parmi eux il est à noter que deux dessus d'abattant présentent les armes d'Amboise, ce sont ceux des stalles de la Prudence et d'Érythrée. Sur celui de la stalle de la Force est déroulée la devise du cardinal, enfin celui de la stalle de Delphique exhibe les initiales de Charles Chaumont d'Amboise.

Conclusion

La comparaison fructueuse entre les collèges des vertus et des sibylles de Gaillon avec ceux de deux manuscrits montre combien le chercheur se doit d'analyser une œuvre dans son

ensemble pour pouvoir en percevoir les mystères. Elle a en effet permis d'identifier les figures qui ne l'étaient pas.

Six sibylles et six vertus ont été représentées sur les panneaux de marqueterie des dorsaux. Ce sont Persique, Érythrée, Tiburtine, Agrippa, Delphique et Hellespontique pour les sibylles et Foi, Charité, Tempérance, Justice, Prudence et Force pour les vertus. Elles portent des attributs des collèges respectivement des sibylles du manuscrit des *Heures de Louis de Laval* et des vertus du manuscrit des Échevins de Rouen. Maintenant qu'elles sont toutes identifiées, les concordances entre sibylles et vertus peuvent être précisées. Il y a six architectures différentes qui encadrent les douze allégories et prophétesses. Chacune de ces architectures encadre une prophétesse et une allégorie. Ainsi prophétesses et allégories sont mises en concordance. Ce sont les suivantes : Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi enfin Hellespontique et la Charité se répondent. Sibylles et vertus portent des symboles qui leur ont été attribués par les auteurs des miniatures de deux manuscrits. Cette inspiration, recherchée dans les manuscrits et non dans les œuvres d'art, montre que l'auteur du programme iconographique des stalles et les artisans qui ont exécuté les figures des allégories et des prophétesses participent du renouveau de l'instruction et de la diffusion des ouvrages écrits. Les métiers des artisans sculptés sur les appuis-main le confirment. Nous avons trouvé trois artisans des métiers du livre : un parcheminier, un scribe et un lecteur.

Parmi les ouvrages, nous avons pu montrer que les artisans se sont également inspirés de plusieurs incunables. Les cinq scènes des miséricordes non reconnues jusqu'à présent représentent : la Géométrie, le concours d'Apollon et de Pan, Circé et Picus, Scaevola et Porsenna et enfin une caricature du clerc. La Musique et la vision de saint Hubert avaient été reconnus. Les artisans se sont inspirés des gravures de deux scènes des *Métamorphoses* d'Ovide et des allégories des arts libéraux tirées de la *Margarita philosophica*. Elles ont été éditées respectivement en 1501 et 1496. La *Margarita philosophica* ne faisait pas partie des livres connus pour avoir appartenu au cardinal. Sa bibliothèque de livres imprimés n'a pas été recensée. Cependant il est probable qu'il en ait eu un exemplaire. Par ailleurs il avait fait enluminer un imprimé sur velin comportant une partie des *Métamorphoses* d'Ovide, mais ces passages ne présentent pas d'illustrations. De plus une connaissance de la culture de ce siècle, qui mettait à l'honneur les personnages antiques exemplaires, a permis de montrer que le courage et la fidélité à la patrie de Mucius Scaevola ont été valorisés. Enfin la satire, en une caricature du clerc, n'a pas été oubliée.

Par ailleurs, les seuls saints Georges et Jean-Baptiste, en compagnie d'Anne et Joachim sont présents sur les bas-reliefs des dorsaux. L'auteur du programme iconographique des stalles a donc choisi de valoriser deux saints uniquement et non pas un collège comme habituellement sur les dorsaux de stalles. L'iconographie de ces stalles présente donc un caractère très varié. Certaines thématiques, illustrées sur les stalles étudiées, se retrouvent dans le corpus des stalles de l'époque, mais leurs traitements diffèrent. D'autres thématiques se voient illustrées pour la première fois sur les stalles de Gaillon et n'ont pas été reprises ultérieurement pour d'autres ensembles de stalles. Ainsi les vertus, les arts libéraux, la mythologie grecque ou même le *Calendrier des bergers*. Ceci prouve l'ouverture et l'avance de l'auteur du programme au vu du balbutiement de la culture humaniste dans le milieu ecclésial du royaume de France. Grâce à cette identification de tous les éléments qui composent les stalles, la critique d'authenticité peut être présentée maintenant.

Chapitre II.5 Critique d'authenticité

Les œuvres d'art ont été très malmenées dans la période qui suivit la Révolution et pour un grand nombre d'entre elles toute trace a été perdue. Les stalles étudiées ont subi le même sort. Suite à la vente du château de Gaillon, les stalles qui avaient été construites pour sa chapelle haute ont eu une histoire mouvementée. De sorte qu'un grand nombre de leurs éléments ont abouti dans des collections privées, des musées ou bien ont disparu. Les éléments qui sont parvenus à Saint-Denis sont ceux qui y ont été transférés lors de la fermeture du musée des Monuments français qu'Alexandre Lenoir avait créé. L'objet de ce chapitre est d'exposer un récapitulatif des parties qui ont été montées au XIX^e siècle, puis une critique d'authenticité sera menée, enfin un inventaire des éléments conservés dans les musées sera exposé. La critique d'authenticité des éléments des stalles reconstruites dans la basilique a été menée grâce à la consultation des factures, non publiées, des menuisiers que Viollet-le-Duc a fait travailler. Celle-ci est éclairée du rapport d'étude rédigé par le cabinet Yves Gilbert en 2006, également non publié. La comparaison avec les gravures de Lemaitre a, de plus, permis de préciser certaines restaurations parmi les marqueteries des dorsaux. Enfin un récapitulatif des éléments non retrouvés sera présenté.

II.5 - 1 Panneau de bas-relief de saint Georges combattant le dragon

L'authenticité des panneaux conservés dans les musées n'a jamais été remise en question, excepté celle du bas-relief représentant de combat de saint Georges (figure 61)⁵⁶³. Ce bas-relief, conservé au musée de la Renaissance d'Écouen, a été déclaré comme provenant de la collection Sauvageot⁵⁶⁴. De l'original de ce bas-relief, un dessin a été reproduit puis gravé par Guyot, pour l'édition de l'ouvrage d'Alexandre Lenoir⁵⁶⁵. La gravure a été placée sur la planche sur laquelle l'auteur a fait figurer plusieurs éléments de l'article de la collection numéroté 538 bis, collection du musée des Monuments français. Ces éléments appartiennent aux stalles de Gaillon, ainsi qu'à quelques boiseries qui ne font pas l'objet de cette étude. L'authenticité du panneau a été questionnée, en 1927, par Jean-Joseph Marquet de Vasselot, lorsqu'il a introduit celui-ci dans les collections du Louvre⁵⁶⁶. Son raisonnement va être repris ici.

⁵⁶³ E. Cl. 22301 centre de documentation du musée national de la Renaissance Écouen.

⁵⁶⁴ Écouen musée de la Renaissance EC P1150909.

⁵⁶⁵ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième, op. cit.*, p. 20, 21. Planche 93 entre les pages 18 et 19, œuvres numérotées 538 et 538bis.

⁵⁶⁶ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 19-26.

II.5 - 1.1 Argumentation de Marquet de Vasselot

Combat de saint Georges identifié par Guilhermy

Selon Marquet de Vasselot, en 1850, lorsque Debret a remonté les stalles de Gaillon, au moins quatre bas-reliefs des dorsaux manquaient à l'appel. Marquet de Vasselot a indiqué que, parmi ceux-ci, Ferdinand de Guilhermy avait identifié une représentation de saint Georges combattant le dragon. Ce dernier avait en effet mentionné dans ses notes qu'il avait vu un panneau représentant saint Georges et le dragon à la vente du cabinet d'Alexandre Lenoir. Dans cet écrit il précisait également que ce devait être celui des stalles qui manquait.

Achat de ce panneau dans un autre lot que les menuiseries de la chapelle

Au début de son raisonnement, Marquet de Vasselot ne partageait pas la conclusion de Guilhermy. Il supposait qu'une copie de l'original avait été commandée par Lenoir qui l'admirait tant. Il pensait donc que c'était une copie que Guilhermy avait vu à la vente. Il a, par ailleurs, précisé qu'un dessin de ce bas-relief a été introduit par Vauzelle dans la gravure qu'il a faite. Cette gravure représente la reconstitution, dans la cour du musée des Monuments français, du portique de Gaillon (porte de Gênes). Il y avait, en effet, dans la cour du musée, une reconstitution, dite *Arc de la façade du château de Gaillon*, dont un dessin de Vauzelle gravé par Guyot a été publié par Reville et Lavallée⁵⁶⁷. Sur cette gravure, au centre, au deuxième registre, est dessiné un saint Georges combattant le dragon (figures 18 et 62). Ce même dessin du bas-relief de la cour a été publié par Courajod⁵⁶⁸. Marquet de Vasselot a estimé que Lenoir avait demandé cette reconstitution parce qu'il appréciait particulièrement ce bas-relief⁵⁶⁹. En effet, en 1509, c'est le bronze de la bataille de Gênes qui était monté à cet emplacement. Cette œuvre n'ayant pas été retrouvée, dans la reconstitution, un mur nu avait été construit tel que présenté sur la photo publiée par Gébelin (figure 17). Marquet de Vasselot a pensé que le bas-relief original des dorsaux avait été séparé du reste des stalles lors des acquisitions pour le musée des Monuments français. Il a estimé qu'Alexandre Lenoir l'avait acheté pour l'État, en 1801, indépendamment du reste des boiseries. Il a suggéré qu'une des factures de Lenoir concernait ce panneau⁵⁷⁰. Ce qui expliquerait qu'il ne soit plus avec les autres éléments des stalles.

Marquet de Vasselot interroge la datation

Au premier abord, Marquet de Vasselot n'a donc pas imaginé qu'Alexandre Lenoir aurait pu garder pour lui-même des œuvres achetées par l'État. Il s'interroge alors sur l'existence de deux panneaux, l'un serait l'original qui aurait disparu, l'autre, celui qu'il avait

⁵⁶⁷ ROQUEFORT-FLAMÉRICOURT J.-B.-B. de, J.L. VAUZELLE, J.B. RÉVILLE, et J. LAVALLÉE, *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français: et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre qu'elles renferment; gravées au burin, en vingt estampes*, Paris, Impr. de P. Didot L'ainé, 1816.

⁵⁶⁸ COURAJOD L., *Alexandre Lenoir, op. cit.*, p. 23, t.2.

⁵⁶⁹ Mais en réalité c'est le bronze d'Antoine Juste figurant la bataille de Gène qui était à cet emplacement.

⁵⁷⁰ MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 20.

entre les mains, serait une reproduction ordonnée par Alexandre Lenoir, revendue lors de la vente de son cabinet et que Sauvageot aurait acquise.

En définitive, ne comprenant pas comment l'original aurait disparu, et ne pouvant trouver d'arguments complémentaires, il a fait confiance à Guilhermy⁵⁷¹. Il a finalement considéré que c'est celui qu'il avait entre les mains qui était l'original, et il a introduit ce panneau dans la collection du musée de Cluny. Ce bas-relief est maintenant au musée de la Renaissance d'Écouen⁵⁷².

Un auteur anonyme le considère comme une reproduction

L'avis de Marquet de Vasselot n'était pas partagé par un auteur anonyme qui, quelques années plus tôt, en 1903, avait pensé voir en lui un faux et avait mis en garde les lecteurs de la revue *Les Arts*⁵⁷³. Cet auteur lyonnais, qui se disait amateur éclairé, avait intitulé le panneau, présenté dans un cadre, *Saint Georges et le dragon. - panneau de bois. – imitation du style français du XVI^e siècle*. Il déplorait, dans son article, que les musées ne puissent présenter de concert les faux et les originaux. Mais il appréciait que la revue qui le publiait signale les faux. Par contre il n'a pas étayé son hypothèse dans sa lettre.

II.5 - 1.2 Analyse du raisonnement de Marquet de Vasselot

Deux bas-reliefs de saint Georges combattant le dragon

Cette admiration qu'avait Alexandre Lenoir pour ce bas-relief en bois et pour cette scène est certaine puisqu'il en avait fait faire une gravure. Il en avait même fait une description explicite dans son ouvrage sur le musée des Monuments français⁵⁷⁴. À la suite de ces précisions, il avait décrit le marbre qui figurait aussi le combat de saint Georges, qui avait été sculpté par Michel Colombe, et qu'il pensait être dû à Paul Ponce. Enfin il avait, dans ce texte, commenté de manière très détaillée la vie de saint Georges.

Lenoir a précisé dans sa lettre à Chaptal du 23 Thermidor an IX (11 Août 1801) qu'il avait acheté des éléments de grande envergure provenant du château de Gaillon, dont un bas-relief représentant saint Georges combattant le dragon⁵⁷⁵. Il s'agit d'éléments d'architecture importants qui étaient encore sur le site du château. Ce sont ceux qui ont été remontés pour partie dans la cour du musée des Monuments français. Quant au bas-relief, Marquet de

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷² Écouen CL22301.

⁵⁷³ *Les Arts; revue mensuelle des musées, collections, expositions*, Paris, Goupil [etc.], 1903. p.164 (mai 1903 p.13).

⁵⁷⁴ LENOIR A., *Musée des monuments français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]*. Tome troisième, *op. cit.*, p. 20 œuvre 93.

⁵⁷⁵ LENOIR A., *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français : Première partie : papiers de M. Albert Lenoir, membre de l'Institut, et documents tirés des archives de l'Administration des Beaux-arts*, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1883, p. 246. « Une grande portion de bâtiment, une galerie, deux portes en bois, un bas-relief représentant saint Georges combattant un monstre, des cadres sculptés en pierre et une suite de détails arabesques ».

Vasselot a mentionné que cet achat séparé d'une sculpture de saint Georges terrassant le dragon était le bas-relief en bois. En fait il s'agit de la sculpture de Michel Colombe. Cependant la représentation du combat de saint Georges figurée sur la gravure de Vauzelle est différente de celle du marbre de Michel Colombe⁵⁷⁶. Par contre elle montre les mêmes caractéristiques que le bas-relief en bois provenant des stalles, mais en inversé. Donc, ainsi que l'avait commenté Marquet de Vasselot, le marbre de Michel Colombe, que Lenoir avait acheté séparément, n'était pas sur l'arc remonté au musée. Mais ce n'est pas parce qu'il ne l'avait pas encore acquis à l'époque. Le conservateur l'avait, en effet, fait monter sur le tombeau de Commines⁵⁷⁷. Rappelons, qu'à l'origine, le bas-relief du portique de Gaillon était une figuration de la bataille de Gênes. Par ailleurs, Alexandre Lenoir avait précisé que les stalles, qu'il avait acquises, comportaient quatorze panneaux de bas-relief. Quatorze était déjà un grand nombre pour onze stalles. Il est difficile d'imaginer que quinze panneaux auraient pu avoir été réalisés. Si malgré tout ils l'avaient été, selon toute vraisemblance, ce quinzième panneau aurait fait partie du lot des boiseries de la chapelle qu'il avait obtenu. Le bas-relief en bois ne doit donc pas être confondu avec le bas-relief de marbre du retable de l'autel de la chapelle, que Lenoir a acheté indépendamment.

Ainsi donc, Marquet de Vasselot est susceptible de s'être trompé. En effet le seul achat séparé de bas-reliefs qu'a fait Alexandre Lenoir n'a pas comporté le petit bas-relief de bois des stalles. Le bas-relief qui faisait partie du lot séparé était le bas-relief de Michel Colombe qui formait le retable de l'autel de la chapelle haute.

Rappel sur les articles des catalogues de vente

Malheureusement, Guilhermy n'a pas décrit le bas-relief qu'il a vu lors de la vente du cabinet d'Alexandre Lenoir. Par contre, le catalogue de la vente avait été publié et Marquet de Vasselot en avait un exemplaire⁵⁷⁸. Mais, dans la liste, ce dernier n'a pas trouvé d'article correspondant au bas-relief représentant saint Georges et le dragon. Ainsi, il a précisé que le bas-relief aurait fait partie du lot de boiseries de l'article 162⁵⁷⁹. Ce lot est décrit de la manière suivante : « Bas-reliefs et sculptures en bois de diverses époques ». Les conservateurs du Louvre ont annoté leur version du catalogue de vente du chiffre 270⁵⁸⁰.

Lors de cette vente mentionnée par Guilhermy, le bas-relief de Lenoir aurait été vendu à Sauvageot, qui l'aurait cédé au Louvre en 1856. Dans cette donation de Sauvageot, un panneau de saint Georges combattant le dragon est en effet très précisément décrit, il s'agit de l'article 95 du catalogue de la donation. Dans l'édition de ce catalogue que nous avons pu consulter, datée 1861, le texte donne une description très précise de la sculpture. Les dimensions de celle-ci, ainsi que le propriétaire initial, sont également inscrits⁵⁸¹. Monsieur

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁷⁷ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième, op. cit.*, p. 183.

⁵⁷⁸ Tous les extraits des documents qui sont discutés dans ce chapitre sont fournis en annexe 7 p.510.

⁵⁷⁹ MARQUET DE VASSELOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁰ *Catalogue des antiquités et objets d'art, qui composent le cabinet de M. le Chevalier Alexandre Lenoir,...*, Ecole des mines, 1837. p. 19. (non publié) annexe 7.1 p.510.

⁵⁸¹ SAUVAGEOT C., *Catalogue du Musée Sauvageot*, Musée du Louvre., Paris, C. De Mourgues Frères, 1861, p. 22. annexe 3.2. **Bas-relief, chêne cintré du haut, arcade surbaissée à pilastre aux armes du cardinal Georges d'Amboise; pallé d'or et de gueules.** La plinthe est surmontée d'un bucrane, de deux oiseaux et de deux vases. Au milieu du bas-relief, *saint Georges* (en costume de chevalier de la fin du XV^e siècle), *terrasse le*

Alexandre-Charles Sauvageot et Monsieur le comte de Nieuwerkerke, Directeur général des Musées, ont cosigné l'acte de donation le 15 Janvier 1856. Donc cette description ne peut que correspondre au panneau cédé par Sauvageot au Louvre. Marquet de Vasselot a cependant écrit que l'origine du bois n'était pas indiquée sur le catalogue⁵⁸². Cette remarque ne laisse pas de surprendre puisque, sur l'édition décrite plus haut, le cardinal d'Amboise est bien mentionné. Marquet de Vasselot ne devait pas avoir cette édition de 1861 du catalogue, mais une autre version.

La description correspond à celle d'un bas-relief qui peut avoir été sur les dorsaux des stalles. Le texte ne dit malheureusement pas comment cette œuvre était parvenue jusqu'à Sauvageot.

Analyse de la description du bas-relief

Le bas-relief décrit est donc sculpté sur un bois de chêne cintré du haut, le galbe du panneau est de la sorte bien mentionné. Monsieur Sauzay, conservateur général, a eu la charge de dresser l'inventaire de la collection cité plus haut, et, en sus de la liste, il a publié deux volumes de gravures de ces œuvres, réalisées par Edouard Lièvre⁵⁸³. Malheureusement le bas-relief ne figure pas dans ces volumes, pour confirmer ou infirmer le galbe du panneau, si tant est que cet aspect eût été retranscrit.

Le panneau de bas-relief du musée d'Écouen est différent de celui de la collection Sauvageot qui est décrit ci-dessus, en effet :

- Il est plat, et non galbé comme le bas-relief de la collection.
- Ses dimensions sont : H= 0.56, L = 0.62. Il est donc beaucoup moins large que celui de la collection Sauvageot et de fait moins haut également.
- Ce sont des colonnes qui portent l'entablement de l'architecture qui encadre la scène de combat.

Quant à la description, il peut être admis que l'auteur de celle de 1861 ait écrit pilastre au lieu de colonnes. Auquel cas on s'y retrouverait à peu près en faisant abstraction du fait que cet auteur parle de plinthe au lieu de couronnement. À propos des dimensions des deux panneaux, elles sont bien distinctes. Est-ce que le bas-relief de la collection était encadré et que la personne qui a fait les mesures a inclus ce cadre dans les dimensions? En imaginant alors que le panneau faisait 56 cm de haut pour être de même hauteur que les autres, le cadre aurait été de 5 à 5,5 cm de large, ce qui est envisageable. Alors que ces deux différences ne semblent pas confirmer que le panneau est une reproduction, une autre paraît le démontrer. En effet le panneau de la collection est galbé alors que celui d'Écouen est plat. Ceci paraît discriminatoire. Il n'est pas envisageable que les conservateurs du musée du Louvre, qui ont recueilli la collection Sauvageot, aient procédé à une rectification du galbe du panneau original.

dragon.

Les dimensions sont : H= 0.65, L=0.70.

Sous la description une notice indique qui était le cardinal d'Amboise.

⁵⁸² MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny, op. cit.*, p. 22. « Chose singulière Sauvageot devait ignorer que ce bois provenait de Gaillon, car le *Catalogue*, rédigé d'après ses notes, n'indique pour lui aucune origine. »

⁵⁸³ SAUZAY A., *Collection Sauvageot.*, Paris, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, 1863, vol. 2/.

Ces deux panneaux : celui de la collection Sauvageot et celui du musée d'Écouen ne semblent donc pas être les mêmes. Celui d'Écouen serait une reproduction du premier. Ces seuls éléments ne permettent pas cependant de trancher.

II.5 - 1.3 Documents du département des œuvres d'art du musée du Louvre

Agnès Bos, conservatrice au département des œuvres d'art du musée du Louvre, pense, par contre, que le panneau d'Écouen est bien l'original. Elle a eu l'amabilité de me présenter les documents complémentaires grâce auxquels elle soutient cette affirmation. Ce sont le livre d'achats que tenait à jour monsieur Sauvageot lui-même, dans lequel l'année 1837 est relatée, ainsi que le procès verbal de vente de la collection d'Alexandre Lenoir du 11 décembre 1837⁵⁸⁴. Vente faite du vivant de celui-ci, puisqu'il est décédé en 1839.

Le jour de la vente de la collection Lenoir, le deux cent soixante-dixième article qui a été vendu est un bas-relief de bois, il a été adjugé 201 francs. Mais il n'est pas décrit dans le procès verbal de vente ; par contre l'acheteur est nommé, il s'agit de monsieur Préau. Ce 270^{ème} article vendu est mis en correspondance avec le numéro 163 du catalogue que Marquet de Vasselot avait mentionné. Ce n'est donc pas le 162 comme ce dernier l'avait déduit. L'œuvre 163 a été décrite sur le catalogue de la collection de Lenoir de la manière suivante : « bas-relief d'un beau travail représentant la Gargouille de Rouen, ouvrage du commencement du XVI^e siècle ». Ce n'est pas saint Georges qui est mentionné. Malgré tout Agnès Bos pense que les deux légendes ont pu être confondues par les collectionneurs.

Sur sa liste d'achats de 1837 Sauvageot note pour l'article 1630 : « Bas-relief en bois sculpté St Georges ou gargouille de Rouen »⁵⁸⁵. C'est cet article que les conservateurs du Louvre associent au numéro 163 de la collection Lenoir. Dans les comptes de Sauvageot le prix d'achat est différent du prix de la vente parce qu'il n'avait pas participé aux enchères. C'est monsieur Préau qui en avait fait l'acquisition pour un prix de 210 Fr., et l'a revendu à Sauvageot 270 Fr.. Ce prix correspondrait à 210 Fr. d'achat plus 60 Fr. dits de restauration. Enfin, cet article est le numéro B.144 du catalogue de la collection Sauvageot dressé en 1864 par A. Sauzey qui fait partie de la documentation du département des œuvres d'art du musée du Louvre⁵⁸⁶. Sa description est la même que celle de l'article 95 du catalogue des œuvres de Sauvageot édité en 1861, excepté le fait que la caractéristique « bois cintré du haut » n'y est plus mentionnée. Il n'est pas intitulé Gargouille de Rouen, mais combat de saint Georges. Les annotations des conservateurs portent les mentions 100 - 281 Cluny 1927. Donc ces numéros sont encore différents de ceux qui avaient été précisés auparavant.

Les conservateurs confirment le fait que le bas-relief qui était à Cluny en 1927, est celui qui est maintenant à Écouen. D'après leurs archives cela implique que, non seulement Alexandre Lenoir avait récupéré une œuvre publique, mais en plus il l'aurait cachée en l'intitulant *Gargouille de Rouen* en toute connaissance de cause.

⁵⁸⁴ Les extraits des documents non publiés concernant les transactions ou description sont en Annexe 7 p.513.

⁵⁸⁵ Chiffre barré et remplacé par 107, sans doute par un conservateur, sur la version qui m'a été présentée. Voir annexe 7.4 p.519.

⁵⁸⁶ Annexe 7.5 p.520.

II.5 - 1.4 Critique des données

La différence de galbe des panneaux, la confusion entre la Gargouille de Rouen et saint Georges combattant le dragon et les carnets d'achat d'Alexandre Lenoir se doivent d'être revisités.

Différence de galbe des bas-reliefs décrits

La description de Lenoir n'a pas indiqué quelle était la forme du bas-relief qu'il possédait. Le panneau conservé à Écouen est plat. Or on constate que tous les panneaux, qu'ils soient de bas-relief ou de marqueterie, qui constituent les dorsaux des stalles, sont concaves.

Cette différence peut arguer en faveur d'une reproduction. Mais en réalité ce seul argument ne le permet pas, car la rectification de bois est un procédé couramment mis en œuvre par les menuisiers. Par exemple deux bas-reliefs des stalles ont été travaillés et rectifiés par les collectionneurs. Ce sont les deux qui proviennent de la collection de Roubaix. Ils ont été rendus convexes, malheureusement le rayon de courbure choisi était si grand que cette modification les a considérablement détériorés⁵⁸⁷. Par contre, s'il n'y a pas exagération dans la rectification, la technique est très bien maîtrisée. En effet les panneaux de dossiers conservés au musée de New York, qui ont été rectifiés, ne sont pas détériorés. Si le panneau original du combat de saint Georges a été retravaillé, il est à noter que la rectification n'a pas, semble-t-il, porté dommage à la sculpture.

Confusion entre combat de saint Georges et gargouille de Rouen

Par ailleurs, comment Alexandre Lenoir aurait pu confondre saint Georges combattant le dragon avec saint Romain pacifiant la Gargouille de Rouen?

Lenoir avait bien identifié le bas-relief de saint Georges et le dragon, qu'il avait fait acheter par l'État. Il l'avait décrit lui-même dans son ouvrage sur le musée des Monuments français et il avait consacré un chapitre à la légende de saint Georges, suite à cette description.

La scène de la Gargouille de Rouen fait partie de la légende de saint Romain, saint patron de la cathédrale. La légende raconte qu'un dragon sévissait à l'époque dans les marais proches de la ville, dragon nommé également gargouille. Saint Romain, par un signe de croix aurait réussi à le tenir en laisse par son étole et à le ramener ainsi en ville, conduit par un condamné à mort. Les habitants l'aurait alors brûlé vif sur le parvis de la cathédrale. Dans cette légende point de combat, et de l'iconographie de cette scène émane toujours une grande paix, bien à l'opposé de la violence d'un combat.

Achats de Lenoir

Il faut également tenir compte de la liste qu'Alexandre Lenoir a faite lui-même de ses collections. Il y mentionne un bas-relief en bois de saint Georges combattant le dragon. Il s'agit de l'article 11 de l'état des objets qu'il a achetés. État qui a été rédigé par ses soins et

⁵⁸⁷ Écouen CL21143-44.

qui est conservé au département des objets d'art du Louvre sous la cote Es 169. Il avait acheté ce panneau au marchand d'art Sellier entre l'an un et l'an dix de la République⁵⁸⁸. Il est probable que cette œuvre était une copie du bas-relief conservé au musée des Monuments français.

Éthique d'Alexandre Lenoir

Enfin, considérer que le panneau original était dans la collection privée d'Alexandre Lenoir, revient à dire qu'il avait subtilisé à son profit une œuvre propriété de l'État. Cet homme que l'on voit, sur un dessin publié à l'occasion de la très belle rétrospective sur le musée des Monuments français, s'interposant entre les révolutionnaires et la tombe de Louis XII pour la protéger, comment aurait-il pu commettre un tel acte⁵⁸⁹ ?

Je pense donc que le panneau de bas-relief conservé au musée d'Écouen et déclaré comme provenant de la collection Sauvageot, ne serait pas celui de cette collection mais un bas-relief qu'un collectionneur aurait fait réaliser. D'une part, en effet, les documents d'achat d'Alexandre Lenoir et de collections cédées, ne confirment pas : les descriptions ne sont pas identiques. D'autre part, s'il s'agissait de l'original, cela voudrait dire que Lenoir se serait approprié des œuvres qu'il avait fait acheter par l'État. Alors qu'il avait lui-même acquis un bas-relief représentant cette scène.

L'hypothèse donc, que Lenoir avait acheté une copie du bas-relief qu'il admirait, puisque c'est le seul qu'il ait présenté dans son ouvrage faisant l'inventaire des Monuments français, paraît beaucoup plus réaliste que celle qui lui fait subtiliser un panneau de Gaillon⁵⁹⁰. Le bas-relief que Sauvageot avait cédé au Louvre serait donc l'original, et ce serait une *Gargouille de Rouen* qu'il aurait achetée à Lenoir. Seule une analyse dendrochronologique pourrait confirmer que le bas-relief d'Écouen n'est pas l'original. Et une recherche des œuvres de la collection Lenoir et de leur authenticité permettrait de confirmer ou non son honnêteté.

II.5 - 1.5 Nouvelle histoire du bas-relief

Alexandre Lenoir aurait possédé une copie, achetée à Sellier et ce serait la copie qui aurait abouti au musée de la Renaissance. Marquet de Vasselot s'interrogeait déjà à ce propos. Que serait-il advenu de l'original entre 1816, date de dispersion du musée des Monuments français et 1864 date d'enregistrement de l'œuvre au département des objets d'art du musée du Louvre ? La question reste posée, mais il y a une hypothèse très vraisemblable. Voici la chronologie des actes d'achat et de vente telle que nous la reconstituons.

Entre l'an un et l'an dix de la République Alexandre Lenoir a fait l'acquisition auprès de monsieur Sellier, d'un bas-relief en bois de saint Georges combattant le dragon et a fait

⁵⁸⁸ Annexe 7.7 p.521.

⁵⁸⁹ Exposition « *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir* » du 7 Avril 2016 au 4 Juillet 2016, musée du Louvre.

⁵⁹⁰ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième, op. cit.* Planche 93.

faire par l'État l'acquisition des stalles de Gaillon dont un bas-relief en bois illustre le même thème.

En 1816, le musée des Monuments français dans lequel Alexandre Lenoir avait commencé à exposer les œuvres qu'il avait récupérées, a été fermé. Les locaux ont été attribués à l'école des Beaux Arts et les collections dispersées. C'est ainsi que les boiseries de Gaillon ont été versées dans la collection de la basilique Saint-Denis alors que l'architecte de la basilique était Jacques Debret depuis 1813 et qu'Alexandre Lenoir en était devenu administrateur en 1816. C'est donc Debret qui a reçu l'ensemble des boiseries et qui les a exploitées à sa manière. En 1850 il n'était pas en possession de l'original. Puisque celui-ci n'apparaît pas sur la gravure des stalles telles qu'il les avait faites monter. Gravure que Deville a publiée en 1851. Le conservateur avait alors dû procéder à deux créations pour pouvoir monter douze panneaux. Donc entre 1802 et 1850 un certain nombre d'éléments des stalles sont sortis des collections de l'État.

Le 11 décembre 1837, alors qu'il était administrateur de la basilique Saint-Denis, Alexandre Lenoir a vendu à Sauvageot, par l'intermédiaire de Préau, un bas-relief intitulé *La Gargouille de Rouen*.

En 1839 Alexandre Lenoir est décédé. Par la suite il y a eu plusieurs ventes des collections de Lenoir.

En 1857, Sauvageot fait don au musée du Louvre de sa collection parmi laquelle se trouve un bas-relief en bois représentant saint Georges combattant le dragon. Il est enregistré sous le numéro 107 au Louvre.

En 1903, selon l'auteur anonyme cité plus haut, le panneau, accueilli en 1927 par Marquet de Vasselot pour le musée de Cluny, était exposé au musée du Louvre. Sur la photo de l'article, il est encadré. Cet auteur le considère comme un faux.

En 1970 environ, un bas-relief de saint Georges combattant le dragon est introduit au musée de la Renaissance. Il était enregistré sous les numéros 100 au musée du Louvre et 281 dans l'inventaire des objets d'art du musée du Louvre daté de 1865.

La seule hypothèse plausible serait que la personne qui a acquis la copie de Lenoir avait accès aux collections du musée impérial et qu'elle aura échangé les deux panneaux après 1861. Le catalogue de 1861 donnait une bonne description du panneau. Cet échange aurait donc eu lieu entre 1861 et 1903, date à laquelle il a été critiqué. En fait la substitution aurait eu lieu entre 1861 et 1865, dates respectives des deux versions différentes de la description du panneau : cintré ou non. Soit sous l'une des directions suivantes : celle d'Horace de Viel-Castel ou de Joseph-Henri Barbet de Jouy. C'est lorsque Viel-Castel était conservateur du département des Objets d'art du musée du Louvre que la collection Sauvageot a été léguée. Cet homme a été très critiqué pour son regard sur l'histoire de son époque. Comment a-t-il géré le département des objets d'art, nous ne le savons pas. Par ailleurs, il y a plus de chances que l'échange ait été fait rapidement après la venue au musée des œuvres, et au cours de leur redistribution dans les différents départements.

En 1927 lorsque Marquet de Vasselot a fait entrer au musée de Cluny les boiseries de Gaillon, qui n'avaient pas été montées par Viollet-le-Duc, c'est le panneau de Lenoir qu'il a trouvé. Il s'est posé la question de son authenticité, comme décrit plus haut. Mais il a conclu

qu'il n'y avait eu qu'un original et qu'il avait été dans la collection de Lenoir. Il a donc supposé que Lenoir s'était approprié des œuvres qu'il avait faites acheter par l'État. Enfin il ne donne pas de raison pour expliquer comment ce bas-relief aurait eu trois numéros d'enregistrement au musée du Louvre, 270, 100 et 281⁵⁹¹.

Bien que les indices soient faibles, je pense que Lenoir était en possession d'une copie qu'il avait achetée à Sellier et que Sauvageot avait l'original dont on ignore la provenance. Il est cependant notable que le panneau, conservé au musée d'Écouen, ressemble comme un frère à ceux des stalles : même apparence, même encadrement de scène... excepté le galbe. Marquet de Vasselot n'a malheureusement pas donné les arguments techniques et artistiques qui ont emporté sa décision. L'auteur lyonnais anonyme, cité plus haut, avait-il eu connaissance d'un échange de panneaux. Le panneau du XVI^e siècle était-il dans sa collection, ou bien l'avait-il vu? Par quel biais serait-il arrivé chez un privé? Toujours est-il que l'original, ou la copie, n'est pas réapparu à ce jour. Par ailleurs nombreuses sont les œuvres qui sont passées dans des collections privées, notamment trois autres bas-reliefs des dorsaux des stalles. Il n'y a pas de traces de ces mouvements. Peut-on se fier à une description? Peut-on se fier à l'éthique d'une personne? Peut-on se fier à une transcription d'inventaire? Seule une analyse dendrochronologique permettrait de lever le doute. Cependant, quelque soit la réponse, des questions demeureront : si cette œuvre faisait partie de la vente de 1837 pourquoi avait-elle été camouflée sous le titre *Gargouille de Rouen*? Par ailleurs, s'il s'agit en effet d'une copie où est l'original? Enfin comment Sauvageot avait-il acquis l'original? Ce panneau n'est pas le seul qui mérite d'être analysé. Parmi les éléments des stalles remontés à Saint-Denis un certain nombre ont été restaurés ou créés lorsque Viollet-le-Duc était conservateur de cette basilique. Les comptes de la basilique, qui n'ont pas été publiés, permettent de répondre à bien des interrogations. De même une analyse détaillée a permis de lever des ambiguïtés.

II.5 - 2 Restaurations des stalles sous Viollet-le-Duc

Après Debret, l'ensemble des boiseries de Gaillon fut sous la responsabilité de Viollet-le-Duc. Ce sont les notes de Ferdinand de Guilhermy qui ont permis d'en retrouver un historique depuis qu'elles étaient sous la responsabilité de cet illustre architecte⁵⁹². En effet, Guilhermy a été chargé en 1847, de concert avec le nouvel architecte Eugène Viollet-le-Duc, de suivre les travaux sur les monuments rassemblés dans la basilique. Il a ainsi suivi, pendant plus de vingt-cinq ans, la restauration de Saint-Denis, en notant les diverses phases des travaux. Marquet de Vasselot n'a pas indiqué quelles sont les figures neuves ou les groupes ajourés réalisés au XIX^e siècle. La consultation, à la médiathèque du patrimoine, des archives de Viollet-le-Duc, m'a permis d'avoir des indications majeures grâce aux factures détaillées des artisans qui y sont conservées⁵⁹³.

⁵⁹¹ Selon l'extrait du catalogue des objets d'art du Louvre. Voir annexe 7.6 p.521.

⁵⁹² Ferdinand de GUILHERMY. *Notes historiques et descriptives sur la basilique de Saint-Denis*, Bibl. Nationale, Mss., Nouvelles acq. françaises, NAF 6121 et. 6122., 1791-1864. Vol. I fol. 63, 66, 68. Vol. II fol.157.

⁵⁹³ Archives Viollet-le-Duc: 80/14/77, 80/14/78, 80/14/94.

La description des restaurations menées par Viollet-le-Duc, proposée maintenant, sera suivie des analyses détaillées qui ont conduit à une nouvelle authentification de ce mobilier. Elles sont appuyées sur les factures des menuisiers de l'architecte et l'étude du cabinet Gilbert qui ne sont pas publiées.

II.5 - 2.1 Restauration des stalles selon les factures de 1876 à 1880

Les menuisiers Ronsin père et fils, le fils étant marqueteur, et le sculpteur Villeminot, ont travaillé sur la restauration et le remontage des stalles de 1875 à 1880⁵⁹⁴. La lecture des factures permet de faire la synthèse des ouvrages réalisés.

Réalisations facturées par les menuisiers Ronsin

A partir de 1876 Ronsin père et fils ont été remboursés d'achat de bois et de fournitures variées. Ronsin père a été payé pour la réalisation ou la restauration de la structure du mobilier et son assemblage. Il a facturé des linéaires de sapin brut, de merrain, de chêne de Hollande, de membrures de chêne de choix, de feuilles de chêne, ou du superficiel de chêne de choix rainé, collé, ainsi que du parquet de chêne à l'anglaise et des lambris de sapin ou de chêne. Il n'est pas utile de rentrer plus avant dans les détails, les éléments travaillés ne sont pas précisés. Ronsin exécutait la structure et les parquets. Il a également participé à la sculpture en exécutant des arcatures trilobées, et en tournant des colonnes. C'est lui qui a démonté et déposé, avant juin 1879 (date de la facture), les stalles telles que Debret les avaient faites remonter.

En 1879 Ronsin fils a été remboursé d'achat de matériel pour marqueterie, notamment des feuilles de buis et de poirier.

Réalisations facturées par le sculpteur Villeminot

À Villeminot ont été attribuées les réalisations des sculptures, ses factures sont très détaillées.

Entre 1875 et 1876 Villeminot a exécuté et facturé la maquette et la réalisation de :

- Six panneaux de soubassement,
- Six panneaux de dossier,
- Deux bas-reliefs et leurs cadres respectifs⁵⁹⁵.

Entre 1877 et 1878 il a exécuté et facturé la réalisation de :

- Six écoinçons de jouées (ou parclozes),
- Sept appuis-main (il ne cite que six métiers dans sa facture: vigneron, forgeron d'armures, bouffon, musicien, fauconnier, vannier),

⁵⁹⁴ Non jusqu'en 1877 comme l'avait pensé Marquet de Vasselot.

⁵⁹⁵ Ce sont ceux qui sont cités par Marquet de Vasselot.

- Quatre groupes⁵⁹⁶
- Saint Jean,
- Un panneau de soubassement,
- Une miséricorde avec arabesques,
- Les draperies de saint Luc et de saint Marc,
- Aaron complètement.

En 1879 il a exécuté et facturé la réalisation de :

- Moïse
- Sept apôtres et Pères de l'Église.

En 1880, la facture n'est pas détaillée et nous ne savons pas ce que les menuisiers ont réalisé. Mais, en tout état de cause, ils ont au moins remonté les stalles, ce qui avait sans doute été commencé fin 1879.

Pour l'ensemble de ces travaux Villeminot a reçu 52.596 Fr., Ronsin père 54.978 Fr., Ronsin fils 7.743 Fr. sur factures détaillées. Les deux premiers ont reçu ultérieurement, en 1880, 10.000 Fr. chacun. Villeminot a donc réalisé encore un certain nombre de sculptures cette année-là. Selon les calculs des rapports francs et livres de l'époque qu'a faits Deville, la somme de ces factures correspondrait à environ 1000 livres en 1509. Ces données montrent qu'il y a eu un plus grand nombre de sculptures réalisées au XIX^e siècle que ne l'avait indiqué Marquet de Vasselot. Par ailleurs, elles ne confirment pas la restauration de marqueteries précises, mais permettent d'affirmer qu'il y en a bien eu. Plusieurs d'entre elles ont été identifiées au cours de l'étude présentée ici.

Excepté les bas-reliefs des dorsaux, dont nous savons qu'ils étaient dans d'autres collections, les éléments restaurés ou créés avaient-ils disparus ou étaient-ils trop endommagés aux yeux des restaurateurs? Ceci n'est pas précisé. L'analyse des bois faite en 2006, dont il sera question plus loin, permet de répondre partiellement à cette interrogation. Une simple observation des formes et techniques permet d'identifier les éléments qui viennent d'être énumérés.

II.5 - 2.2 Identification des éléments restaurés

Bas-reliefs des dorsaux

Les deux bas-reliefs de dorsaux réalisés par Villeminot sont ceux qui illustrent, pour l'un la décapitation de saint Jean-Baptiste, et pour l'autre le martyr de saint Étienne (figures 63 et 64). Ces deux bas-reliefs ont remplacé les bas-reliefs en carton pâte que Debret avait fait faire. Ils semblent tous composés par un assemblage de trois ou quatre lattes de bois, à l'instar des originaux. Leur épaisseur n'est pas mesurable, mais elle semble proche de celle de 1509. Celle-ci est d'environ 1.5 cm et 3.7 cm pour les parties respectivement les moins et les plus

⁵⁹⁶ Ce sont ceux que Marquet de Vasselot qualifie de : « quatre groupes ajourés ».

épaisses. Ils font 56 cm de haut. Ces mesures ont été prises sur les deux panneaux dont le dos est nu, et qui sont conservés au musée de la Renaissance d'Écouen⁵⁹⁷.

Groupes des jouées

Sur la figure 1 les jouées hautes se révèlent comme ayant une structure à fenestration à remplages ajourés. Tous les éléments des ornements du gothique flamboyant s'y retrouvent. C'est au centre des fenêtres ajourées que les groupes sont sculptés en ronde-bosse (figure 65). Pour chacune d'entre elle il n'y a que deux personnages qui soient représentés. Ceux-ci sont hors de tout environnement qui pourrait les situer dans l'espace. Les quatre groupes, exécutés également par Villeminot, ne sont pas identifiés dans les factures, mais l'ensemble des stalles n'en comporte pas plus. Il n'y a donc pas d'ambiguïté, les groupes des jouées hautes de ce mobilier datent donc tous du XIX^e siècle. Les jouées ont été très remaniées au XIX^e siècle, mais les thématiques étaient respectées. Deux scènes de la vie de la Vierge Marie sont représentées dans les jouées : Annonciation et Visitation. De plus deux scènes illustrent la vie de sainte Anne, ce sont sa rencontre avec Joachim et lorsqu'elle enseigne sa fille.

Par ailleurs les figures des soubassements des jouées qui ont été complètement refaites sont, pour saint Jean celui de la jouée droite de la stalle de la Foi, pour Aaron, c'est celui de la jouée de la stalle de Persique et enfin celui de Moïse est situé sur la jouée de la stalle de Delphique (figure 38). Pour ceux qui ont été partiellement restaurés ce sont les draperies de saint Luc et de saint Marc (stalles de la Charité et d'Hellespontique).

Écoinçons

Selon les factures, Villeminot a sculpté six écoinçons. Six angelots ont en effet un style particulier et homogène (figures 66, 67). Ce sont les écoinçons des stalles de la Foi à gauche, de Persique à gauche et à droite, de la Force à gauche, de Tiburtine à droite et enfin de la Tempérance à gauche.

Appuis-main

Les appuis-main qui ont été nommés par Villeminot sont : le vannier (bas-relief gauche de la stalle de Delphique), le forgeron d'armure (bas-relief droit de la stalle de la Foi), le bouffon (bas-relief gauche de la stalle de Persique), le musicien (entre les stalles de Persique et de la Force), le vigneron (entre les stalles de la Force et de Tiburtine), le fauconnier (entre les stalles de la Tempérance et de la Charité).

Villeminot n'a énuméré que six des sept métiers qu'il a sculptés, le septième a dû être exécuté en 1880. Celui qui n'est pas précisé pourrait être l'appui-main situé entre les stalles de Tiburtine et de la Tempérance car il semble de même facture que ceux qui sont cités : il s'agit de l'homme à la baratte (figure 68 F). Ou bien ce pourrait être un autre bouffon car il y a un jongleur sur la stalle d'Hellespontique et Villeminot aurait oublié de mentionner deux bouffons dans sa facture. Cependant cette sculpture apparaît sensiblement plus ancienne (figure 58 A). L'analyse du cabinet Gilbert, présentée ci-dessous, abonde dans le sens que cela pourrait être le laitier.

⁵⁹⁷ Merci à Murielle Barbier, conservatrice du musée de la Renaissance d'Écouen, pour me les avoir communiqués.

Donc les sept appuis-main réalisés au XIX^e siècle sont bien identifiables, trois sont des bas-reliefs et quatre sont des rondes-bosses.

Miséricorde

La miséricorde est celle de la stalle de la Charité présentée sur la figure 69.

Statuettes

Les statuettes en ronde-bosse ne garnissent qu'une partie des niches des interdorsaux ou pieds (figures 59, 60). Une grande partie des statuettes a été dispersée, il est donc difficile de se prononcer. Sur cet ensemble de statuettes, il n'en reste que dix de nos jours. Elles étaient onze en 2007, au moins trente à la fin du XIX^e siècle puisque toutes les niches devaient être garnies. Archivées sur la base Palissy, les vues des deux rangées, réalisées en 1883, après restauration et installation dans la basilique Saint-Denis, le montrent bien (figure 70, 71). Il est donc malheureusement difficile d'identifier les sept qui ont été exécutées au XIX^e siècle, peut-être même qu'elles font partie de celles qui ont disparu. Il n'y a, en conséquence, pas eu d'analyse détaillée des statuettes pour cette thèse.

Dossiers

Quatre dossiers sont directement identifiables comme étant du XIX^e siècle, ce sont ceux des stalles de la Force, d'Agrippa, de Tiburtine et de la Tempérance (figure 72 D). Ils ont tous le même motif. Par ailleurs le panneau en ogive du dorsal de la stalle de la Foi est également du XIX^e siècle (figure 73 B). Le sculpteur a repris le motif du panneau en ogive du dorsal de la stalle de Delphique, et qui est du XVI^e siècle, pour réaliser celui qu'il a refait. De même pour les moulures ou les frises il a reproduit parfaitement les motifs de celles dans lesquelles son travail s'insérait (figure 73 C).

Soubassements

Les sept soubassements réalisés par Villeminot sont ceux des stalles de Persique, de la Force, de Tiburtine, de la Tempérance, d'Agrippa, d'Érythrée et de Delphique (figure 74). Il est à noter que Villeminot a dessiné un motif différent pour chacun des panneaux et ces motifs diffèrent de ceux des originaux.

Les sculptures de Villeminot, excepté les statuettes, sont donc toutes identifiées.

II.5 - 2.2 Restaurations selon l'analyse du cabinet d'étude Gilbert

D'autres éclairages ont été apportés en 2006 lorsqu'une étude de ces stalles a été commandée par la DRAC Île-de-France. Une synthèse de cette étude a été rédigée par Alexandra Gérard et Serge Pitiot, un complément d'analyse de cette étude est fourni ici⁵⁹⁸. Malheureusement le dossier de restauration et d'authentification de 2006, établi par le bureau d'étude Yves Gilbert et conservé à la DRAC Île-de-France, ne tient pas compte des archives

⁵⁹⁸ GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *op. cit.*, p. 66.

de Viollet-Le-Duc⁵⁹⁹. Une synthèse de l'expertise est présentée ici et elle sera analysée à la lumière des résultats précédents.

Bois travaillés au XVI^e et au XIX^e siècles

Les experts ont procédé à une critique d'authenticité car ils ont pu distinguer deux types de chêne dans le bois utilisé. Selon eux le bois du XVI^e siècle, quant à sa couleur et à sa texture, a une couleur assez foncée et un grain très fin⁶⁰⁰. Le bois du XIX^e siècle est plus pâle, plus dur, débité mécaniquement par quartiers. D'après eux ce bois, qu'ont utilisé les restaurateurs, se distingue donc clairement. En effet, des cires ont été appliquées à cette époque pour estomper ces différences. En 2006 ces cires ont été délogées pour mettre en évidence les parties restaurées. Les parties présentées sur la figure 75 en témoignent. Sur cette figure la différence de teinte de bois est bien visible entre celle d'un panneau de soubassement et les autres, ou sur l'articulation entre un pied avant de jouée haute qui a été refait et l'entablement du dais qui le jouxte et qui date du XVI^e siècle. Les analyses du cabinet Gilbert, qui sont détaillées plus loin, complètent donc les données des archives de Viollet-le-Duc, car les parties simplement remaniées ont été localisées par les experts. Malgré tout, pour certains panneaux, les experts ne se sont pas prononcés. Dans ces cas-là, les archives de Viollet-le-Duc permettent d'identifier plus précisément si les panneaux sont d'origine ou non. De plus les experts ont considéré comme nouveaux douze écoinçons, ce qui n'est pas possible car Villemillot n'en a exécuté que six. Si en 1880 il en avait exécuté douze autres, il les aurait au moins évalués en 1877 ainsi qu'il l'avait fait pour les appuis-main. Tout ceci est discuté plus loin.

Les experts ont pu conclure que les travaux du XIX^e siècle ont respecté la structure initiale du mobilier, les menuisiers auraient refait à l'identique les éléments endommagés qu'ils trouvaient. Ils ont mentionné que les parties anciennes les mieux conservées ont été sagement incluses dans leur nouveau chef-d'œuvre.

Restauration des sculptures selon les experts

Selon l'étude des experts, parmi les sculptures, une grande partie des interdorsaux sont du XVI^e siècle. Il n'en est pas de même pour les pieds qui sont plus largement restaurés.

Les entablements et les corniches des dais sont des deux époques et leurs voussures sont majoritairement du XVI^e siècle. Le dais, dont Agnès Bos interrogeait l'authenticité, est dans sa presque totalité du XVI^e siècle. Il est notamment constitué d'une simple voussure limitée par un entablement rectiligne sur toute la longueur d'une rangée⁶⁰¹. Par contre les pièces horizontales structurant les stalles ont été remplacées au XIX^e siècle. Ce sont le sommier, pièce majeure qui assure l'assemblage entre les parclozes, le dossier et le soubassement, ainsi que la traverse basse sous les plinthes, l'appui et les museaux. Les experts pensent que six au lieu de sept des soubassements centraux sont du XIX^e siècle. Les panneaux formellement identifiés comme réalisés au XIX^e siècle par le bureau Gilbert, sont ceux des stalles d'Agrippa,

⁵⁹⁹ Dossier que monsieur Zimmer, conservateur du patrimoine, m'a aimablement permis de consulter.

⁶⁰⁰ GILBERT Y., « Basilique Saint Denis - Seine Saint Denis Stalles de Gaillon 16ème. Restauration d'une travée témoin. Mémoire Technique et critique d'authenticité », 2006, p. 6. *Basilique Saint Denis - Seine Saint Denis Stalles de Gaillon 16ème. Restauration d'une travée témoin. Mémoire Technique et critique d'authenticité.*

⁶⁰¹ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 95.

d'Érythrée, de Delphique, de Persique, de la Force et de Tiburtine. Ils considèrent celui de la Tempérance comme étant d'origine, mais ne précisent pas la raison, si ce n'est cette appréciation qualitative de la nature des bois. Enfin ils estiment que les jouées extérieures ont été partiellement restaurées.

Par ailleurs les experts proposent que les menuisiers aient procédé à d'autres restaurations, mais celles-ci ne concordent pas avec les factures. Deux miséricordes auraient été réalisées au XIX^e siècle à leur avis, au lieu d'une selon les comptes. Pour la première il s'agit de celle de la stalle d'Hellespontique, la miséricorde représente la vision de saint Hubert (figure 76). Quant à l'autre miséricorde considérée par les experts comme du XIX^e siècle, il s'agit de celle de la stalle de la Charité, présentée plus haut (figure 69). Ils pensent que les parties marquetées des dessus d'abattants correspondants sont anciennes alors que les bois sont du XIX^e siècle. Par ailleurs ils se basent sur le fait que le changement de bois a entraîné des soulèvements des marqueteries des sellettes. Ils pensent que les marqueteries du XVI^e siècle avaient été déposées au XIX^e siècle, puis recollées dans leur nouvelle boiserie. De plus, les experts identifient quatre dossiers comme étant du XIX^e siècle et non six comme indiqué sur les factures de Villeminot. Enfin, ils trouvent un plus grand nombre d'écoinçons du XIX^e siècle que ce qui a été facturé par Villeminot. Ce sont les écoinçons des stalles de la Justice à droite, de Delphique à gauche, de la Force à droite, de Tiburtine à gauche, de la Tempérance à droite, et de la Charité à droite (figures 77, 78).

Restauration des marqueteries

Dans le cadre de cette expertise, les marqueteries ont été inspectées par Pierre Ramond et Patrick George, respectivement spécialistes de la marqueterie pour l'un et des essences de bois de placage pour l'autre. Ils ont indiqué qu'il y a eu des restaurations partielles de quelques panneaux.

Les experts ont montré que les essences de bois peuvent être reconnues et identifiées rien que par leur aspect extérieur. À leur couleur et à leur texture ils ont identifié vingt-quatre essences de bois, dont le pernambouc, bois originaire du Brésil⁶⁰². L'usage de ce bois exotique et d'autres encore, leur laisse penser que cet apport a pu être dû à l'ouverture maritime du port de Rouen. Mais ils n'éliminent pas l'hypothèse d'utilisation de ces bois lors de la restauration du XIX^e siècle. En effet, les experts ont indiqué que certaines frises des architectures encadrant les figures ont été restaurées au XIX^e siècle. De même des dalles qui composent les sols ont été parfois remplacées.

Le bureau d'expertise précise que, suite à l'expertise menée « Le chantier (de restauration qu'il a entrepris) a consisté essentiellement en une consolidation des parties fragilisées. Le refixage ponctuel des éléments soulevés de la marqueterie ». Cependant, dans la synthèse publiée qui en a été faite, un élément de la marqueterie de l'assise de la miséricorde de la Charité était absent (les neuf dixièmes du vase)⁶⁰³. Il n'est pas précisé si cet élément avait été conservé ou s'il a été refait suite à l'expertise. Quelques précisions complémentaires sur les restaurations des marqueteries et des sculptures sont apportées ci-dessous.

⁶⁰² Voir page 141.

⁶⁰³ GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *op. cit.*, p. 69 fig.8.

II.5 - 3 Authenticité des éléments des stalles montés à Saint-Denis

L'analyse des comptes de Viollet-le-Duc a permis de conclure que des marqueteries ont été restaurées, mais il n'est pas mentionné desquelles il s'agit. J'ai complété les remarques de l'expertise de 2006 en procédant à une observation détaillée des marqueteries et en les comparant entre elles. De plus les panneaux visibles aujourd'hui et les gravures publiées par Deville ont été confrontés. Ce chapitre présente donc cette nouvelle analyse d'authenticité qui tient compte à la fois des factures de Villemillot et des conclusions des experts.

II.5 - 3.1 Marqueteries des dorsaux

Achille Deville a accompagné la publication des comptes du château de Gaillon d'un recueil de planches. Un regard attentif sur les planches XII et XIII qui concernent les stalles, laisse percevoir de nombreuses différences avec les panneaux que nous voyons de nos jours⁶⁰⁴. Ces planches de Deville vont être confrontées à trois panneaux de marqueterie.

En figures 4 et 5 sont présentées les planches publiées par Deville. Les interdorsaux, les figures des vertus et des sibylles et les scènes de vies de saints, c'est-à-dire les panneaux des deux registres des dorsaux des gravures, représentent des éléments de boiserie qui proviennent de Gaillon. Parmi les figures qui ont été exécutées en marqueterie, celles qui sont étudiées ci-dessous sont : Tiburtine qui est la troisième de la planche XIII, Persique qui en est la seconde, enfin la sibylle dont le phylactère stipule uniquement *SIBILLA* qui est la troisième de la planche XII.

Tiburtine

Sur la gravure la sibylle tient une main dans sa main droite. Alors que sur la marqueterie remontée en 1875, la sibylle ne tient pas de main dans sa propre main (figure 79). De toute évidence Lemaitre n'aurait pas dessiné une main dans celle de droite de la sibylle si elle n'y avait pas été sur la marqueterie.

Les artisans de Gaillon avaient repris cet attribut, du gant ou de la main qui avait souffleté Jésus, comme il était d'usage à cette époque pour symboliser la prédiction de cette prophétesse. À la fin xv^e siècle la sibylle Tiburtine est en effet considérée comme annonçant cette scène de la Passion du Christ. Et de ce fait, le symbole du gant du soufflet lui a été attribué. Cependant, selon les époques, les sibylles se sont vues, pour certaines, attribuer des prédictions différentes⁶⁰⁵. C'est le cas de la sibylle Tiburtine. Considérons la sibylle d'une tenture conservée au musée de Cluny depuis 1844 qui est nommée Tiburtine⁶⁰⁶. Sur cette tenture la sibylle prononce l'annonce de la naissance du Christ à l'Empereur Auguste. Cette

⁶⁰⁴ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.* Gravures de Lemaitre.

⁶⁰⁵ Voir chapitre II.4 - 2.1 p.155.

⁶⁰⁶ JOUBERT F., *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, p. 152.

scène est intitulée l'*aera coeli*. Celle-ci correspond à la prédiction attribuée à la sibylle Tiburtine au Moyen Âge et non point à celle qui lui est attribuée à la fin du xv^e siècle comme précisé précédemment. Sur la marqueterie, le phylactère que porte la sibylle l'identifie comme la sibylle Tiburtine. Les menuisiers de Viollet-le-Duc devaient connaître la tenture, mais ne devaient pas connaître les attributions particulières à la fin du xv^e siècle, ou bien on considéré celle-ci comme inadaptée. Ils ont retiré le gant mais n'ont pas ajouté un nouvel attribut qui aurait confirmé l'annonce à l'Empereur. Il y a donc bien ici restauration du xix^e siècle.

Persique

La sibylle, dont le phylactère affiche *SEBILA PERSICA*, n'a pas de phylactère sur les planches, alors qu'elle en a un sur la marqueterie que nous voyons de nos jours (figure 80). Les marqueteurs du xix^e siècle ont reconnu son attribut, la lanterne, et ont choisi d'ajouter ce texte pour mieux identifier cette figure à la sibylle Persique. Par ailleurs la frise de l'entablement est différente sur la planche et sur le panneau. Le bucrane dessiné en son centre sur la planche a été transformé au xix^e siècle en écu fleurdelisé. Le bucrane est un motif décoratif très courant à la Renaissance, ce changement est surprenant⁶⁰⁷. Ces différences sont donc le fait de restaurations du xix^e siècle qui n'ont pas été tout à fait fidèles aux originaux.

Agrippa

Le regard sur le panneau figurant Agrippa permet de confirmer que Ronsin et les menuisiers qui travaillaient avec lui, ne connaissaient pas tous les attributs donnés aux sibylles au xv^e siècle. Si non ils auraient complété le phylactère par un nom comme ils l'ont fait pour la sibylle Persique.

Par ailleurs, l'attribut d'Agrippa est différent sur la gravure et sur la marqueterie. Un sceptre est dessiné alors que l'on distingue un fouet sur le panneau. En regardant de plus près ce dernier il peut être remarqué que, sur la chemise, un empiècement a été ajouté. Et sur celui-ci le cordon du fouet n'a pas été reproduit (figure 81). Ce morceau a vraisemblablement été ajouté ultérieurement, les menuisiers auront négligé de dessiner les cordons sur la nouvelle pièce. Ceci indique que le fouet était gravé sur le panneau dès l'origine. Lemaitre a donc sûrement vu le fouet, mais n'a pas reproduit exactement ce qu'il voyait sur le panneau. Les dessins de Lemaitre ne sont donc vraisemblablement pas toujours fidèles aux marqueteries. L'observation de plusieurs autres détails mène à la même conclusion. Quelques différences dans des détails peuvent en effet être soulignés. Notamment les griffons de l'entablement de l'architecture de Persique ont été métamorphosés par Lemaitre en oiseaux hybrides, intermédiaires entre phénix et griffon. De même des *putti* ailés des écoinçons n'ont pas le même style.

Ces deux derniers exemples incitent à ne pas s'avancer sur tous les détails. Il n'est pas sûr que Lemaitre les ait toujours bien reproduits. Par ailleurs les artisans de Viollet-le-Duc ont procédé à un polissage qui a pu faire disparaître des gravures. C'est ce qui se remarque sur le phylactère de la Force où les lettres CE ont disparu après restauration. Il est donc difficile de poursuivre plus avant l'analyse des restaurations réalisées sur les marqueteries des panneaux de dorsaux.

⁶⁰⁷ THOMAS É., *Vocabulaire illustré de l'ornement: par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012.

II.5 - 3.2 Marqueteries des dessus d'abattant

Le détail des marqueteries des dessus d'abattant n'a pas, jusqu'à présent, fait l'objet d'observations détaillées. Dans ce chapitre certaines remarques du cabinet Gilbert sont discutées.

Dessus d'abattant de la stalle de la Charité

D'après Yves Gilbert les marqueteries du dessus d'abattant et de la sellette de la miséricorde de la stalle de la Charité, reconstruite certainement au XIX^e siècle, n'ont pas été restaurées et sont du XVI^e siècle. Les marqueteries auraient été soigneusement décollées et reposées.

La frise, en marqueterie *a toppo*, du dessus d'abattant, présente le même motif que celle de la stalle de la Prudence, nous allons donc les comparer (figure 82). Les damiers semblent identiques, et devraient l'être s'ils avaient été réalisés en même temps. En effet le marqueteur procédait à la réalisation du faisceau de baguettes. Il les organisait et choisissait leurs dimensions, de sorte que, le faisceau une fois découpé en tranche de 5 mm, le motif choisi apparaisse⁶⁰⁸. Il avait ainsi réalisé une série de motifs identiques qu'il pouvait incruster dans la matrice. Sur le dessus d'abattant de la stalle de la Prudence le marqueteur a obtenu des motifs carrés en assemblant des baguettes de tranches rectangulaires, au nombre de six dans une direction, au nombre de huit dans l'autre. Ces motifs carrés du dessus d'abattant de la stalle de la Charité, ont été obtenus, quant à eux, par assemblage de baguettes de tranches carrées, au nombre de huit dans chaque direction. Ces derniers sont preuve d'une découpe mécanique de précision. La frise de la stalle de la Charité exhibe elle-même la perfection que cherchaient à atteindre les artisans au XIX^e siècle. Ceci conduit à une conclusion différente de celle de Monsieur Gilbert. La marqueterie du dessus d'abattant de la stalle de la Charité date du XIX^e siècle, elle a été exécutée par Ronsin fils. Ceci est par ailleurs plus cohérent avec ce qu'Alexandre Lenoir a décrit, puisqu'il dit avoir récupéré onze sièges mouvants. Si la marqueterie avait été du XVI^e siècle, ceci indiquerait que douze abattants faisaient partie de l'ensemble récupéré par Alexandre Lenoir.

Deux frises de dessus d'abattant non évoquées par le cabinet Gilbert

Les frises des dessus d'abattant de deux stalles, celle de la Justice, et celle de Tiburtine, sont très différentes des neuf autres dans leur style et dans la technique mise en œuvre. Elles n'ont donc pas été réalisées par les mêmes artisans que ceux de la première heure, c'est-à-dire de 1509. D'une part ce sont des frises géométriques à effet tridimensionnel. D'autre part il apparaît que la bande dans sa totalité a été incrustée dans la matrice et non pas les éléments séparément. De plus les motifs ne présentent pas d'entrelacs. Par ailleurs ils ne s'accordent pas aux dimensions de l'assise, si bien que dans les angles les raccords ne s'ajustent pas (figure 83). Ces frises semblent donc avoir été réalisées au mètre puis découpées selon les longueurs nécessaires. Ceci ne correspond absolument pas au travail de 1509 pour lequel les frises sont exécutées par incrustation de chaque motif dans la matrice. Comme nous l'avons vu précédemment pour celle de la stalle de la Prudence.

⁶⁰⁸ Voir chapitre I.9 - 1.2 p.117.

Le décor figuratif central des panneaux est lui-même beaucoup plus grossier que celui des autres dessus d'abattants (figure 107). Leurs différences de conception et de réalisation incitent à les dater dans une phase de travaux ultérieure à celle de 1509. Ces marqueteries auraient pu être réalisées par Nicolas Castille en 1516 ou bien lors d'une restauration ultérieure, mais avant le XIX^e siècle car le travail est de bien moins bonne qualité que celui qui a été fait à cette époque.

II.5 - 3.3 Sculptures des sièges

Quant aux sculptures authentifiées, quelques résultats du bureau d'étude sont discutables. Toutes les sculptures qui ont été facturées par Villeminot ont été identifiées. Ces résultats ne coïncident pas toujours avec ceux du cabinet Gilbert. Ceci est maintenant discuté.

Une miséricorde du XIX^e siècle

Les experts du cabinet Gilbert ont proposé que deux miséricordes aient été réalisées au XIX^e siècle, au lieu d'une selon les factures. Pour l'une des miséricordes, celle de la stalle de la Charité, il n'y a aucun doute, ce sont deux sphinges affrontées qui sont sculptées, la technique et le style ne trompent pas (figure 69). Il n'y a pas d'autre miséricorde qui ait été créée par Villeminot.

Une miséricorde de 1516

Quant à l'autre miséricorde considérée par les experts comme du XIX^e siècle, il s'agit de celle de la stalle d'Hellespontique figurant la vision de saint Hubert (figure 76). La scène représentée est une réplique de celle du linteau de la porte de la chapelle Saint-Hubert du château d'Amboise, berceau de la branche aînée de la famille du cardinal.

Les experts argumentent leur hypothèse sur le fait que le collage de la marqueterie n'avait pas la qualité des autres. Ils se basent sur la constatation que le changement de bois a entraîné des soulèvements des marqueteries des sellettes. Ils pensent, à l'exemple de la miséricorde précédente, que les marqueteries du XVI^e siècle avaient été déposées au XIX^e siècle, puis recollées dans leur nouvelle boiserie. Ce que nous observons est que la miséricorde est sculptée dans la masse comme les autres, mais le joint avec le dessous de sellette n'est pas aussi bien marqué que sur les autres miséricordes. Les traces d'outil sont nombreuses, et les grotesques du dessous d'abattant lui-même ne sont pas de même facture que les autres. Le travail est moins soigné et moins fin que celui des artisans de 1509. Par ailleurs la scène historiée ne fait pas partie des thématiques illustrées sur les autres miséricordes.

Le changement de bois n'est pas nécessairement du XIX^e siècle. Le manque d'habileté que révèle la sculpture fait penser à une réalisation plus ancienne que sous Viollet-le-Duc. Par ailleurs, celui qui a sculpté cette miséricorde peut ne pas avoir connu les colles utilisées en 1509 pour les marqueteries et en avoir employé des moins stables. Cette miséricorde n'a sans doute pas été réalisée en même temps que les autres en 1509, mais elle a été exécutée probablement par Nicolas Castille entre 1516 et 1518. Il aurait pu lui-même, avoir eu à recoller une marqueterie réalisée en 1509.

Sept panneaux de soubassement du XIX^e siècle

Il est certain qu'au XIX^e siècle sept panneaux de soubassement ont été refaits. Ils ont été facturés par Villeminot en 1876, 1877 et 1878. Seuls six d'entre eux ont été reconnus par le cabinet Gilbert sans doute pour la qualité du bois. Ce sont ceux des stalles de Persique, de la Force, de Tiburtine, d'Agrippa, d'Érythrée et de Delphique.

Le septième est, dans l'analyse faite ici, proposé comme celui de la stalle de la Tempérance. En effet les panneaux des stalles de Tiburtine et de la Tempérance présentent des factures très proches, et le premier a été reconnu comme réalisé au XIX^e siècle par le bureau d'étude Gilbert. Par contre à leur avis une interrogation plane sur le second, alors que je pense que ce ne peut qu'être le septième exécuté par Villeminot.

Quatre dossiers, un panneau en ogive et des moulures du XIX^e siècle

Les experts ont identifié quatre dossiers comme étant du XIX^e siècle et non six comme indiqué sur les factures de Villeminot. Ce sont ceux des stalles d'Agrippa, de la Force, de Tiburtine et de la Tempérance. Ils sont tous les quatre de même motif et bien identifiables. Ce sont des panneaux à arabesques. Leur motif est différent de celui des dossiers du XVI^e siècle. Il a été imaginé par Villeminot.

Quels sont les deux dossiers manquants? Le panneau en ogive du dorsal de la stalle de la Foi a sûrement été réalisé au XIX^e siècle alors qu'il n'apparaît pas dans les factures. Il a donc été classé avec les dossiers par Villeminot (figure 73 B). Et puis peut-être que, dans les factures, Villeminot a écrit dossier alors qu'il s'agissait des sculptures faites pour compléter les manques dans les moulures d'encadrement ou les frises des dorsaux qui sont assez nombreux.

Six écoinçons du XIX^e siècle et non douze comme proposé par Gilbert

Les experts trouvent un plus grand nombre d'écoinçons du XIX^e siècle que ce qui a été facturé par Villeminot. Ils en trouvent six en plus, ce doit être une erreur d'évaluation de leur part. Les six écoinçons du XIX^e siècle sont clairement différents à la fois dans la technique et le style des six autres écoinçons dont le cabinet déclare pourtant qu'ils sont du XIX^e siècle.

Les écoinçons sûrement du XIX^e siècle ont été présentés en figures 66 et 67 et les figures 77 et 78 présentent les écoinçons classés à tort également du XIX^e siècle. Nous avons montré que Nicolas Castille a réalisé un gros travail sur les stalles, il est très probable que cette série de sept qui présente une forme homogène soit de son fait. Ont donc été réalisés entre 1516 et 1518 les écoinçons des stalles de la Justice à droite, de Delphique à gauche, de la Force à droite, de Tiburtine à gauche, de la Tempérance à droite, de la Charité à droite.

II.5 - 4 Deux chantiers au XVI^e siècle, répartition des créations

Nous avons vu que le chantier des stalles a été réalisé en deux phases, une en 1509 et l'autre entre 1516 et 1518. Une partie des éléments créés dans chacune d'entre elles est donc différenciable. En voici la synthèse.

II.5 - 4.1 Éléments exécutés en 1509

Les parties qui ont assurément été exécutées en 1509 sont tous les éléments innovants. Ce sont les panneaux des dorsaux, au moins neuf miséricordes, les dossiers, ainsi que les éléments d'ornement de style renaissance. Certains d'entre ces derniers ont pu ne pas être terminés en 1509 et exécutés entre 1516 et 1517. Notamment une miséricorde et certains écoinçons que le cabinet Gilbert proposait comme ayant été exécutés au XIX^e siècle.

II.5 - 4.2 Éléments exécutés entre 1516 et 1518

Nicolas Castille était un menuisier et sculpteur reconnu, il travaillait également pour les chanoines de Rouen. C'est donc vraisemblablement à lui que l'on doit d'avoir au moins en partie, si ce n'est totalement, réalisé les éléments de style gothique. C'est-à-dire les interdorsaux et les dais de même style. Les miséricordes figurant une caricature d'un clerc et le miracle de saint Hubert sont également de son fait. Pour la première il a été montré dans ce travail qu'elle se lit comme une composition de deux scènes très différentes. Ce fait incite à supposer qu'elle avait été commencée en 1509 et qu'elle a été poursuivie en 1516, les artisans de ce nouveau chantier n'ayant pas avec eux les modèles des premiers artisans. La seconde a été analysée dans les commentaires précédents, qui reprennent la critique d'authenticité du cabinet Gilbert. De même lui sont vraisemblablement dues les marqueteries des dessus d'abattant qui ne sont pas du même style que les autres. En effet elles ont, malgré tout, vraisemblablement été exécutées au XVI^e siècle. Ou tout au moins avant la grande restauration du XIX^e siècle car Ronsin fils, qui a réalisé les marqueteries de cette dernière, travaillait de manière remarquable. Or ces panneaux révèlent que l'artisan qui les a exécutés ne maîtrisait pas parfaitement la technique de marqueterie, ou tout au moins ne connaissait pas les techniques utilisées en 1509. De plus Nicolas Castille a procédé au montage des stalles.

II.5 - 5 Restaurations des stalles reconstruites à Saint-Denis en 1880

À partir des données de Viollet-le-Duc et du cabinet Gilbert plusieurs pièces ont été directement identifiées. Par contre, pour d'autres, il a fallu recourir à une nouvelle critique d'authenticité. Une liste de ce que ces menuisiers et sculpteurs ont réalisé a pu être dressée et les éléments restaurés dans ce mobilier sont maintenant situés. Grâce aux résultats de l'expertise commandée en 2006 les parties de la structure, des pieds, des corniches et des entablements qui ont été restaurées mais qui n'ont pas été entièrement refaites sont connues.

Une synthèse des parties restaurées et des parties originales du mobilier conservé en la basilique Saint-Denis, ceci en reprenant stalle par stalle les différents éléments, permettra une appréhension d'ensemble. Deux figures ont été réalisées, elles présentent les parties refaites des deux rangées (figures 84 et 85). En bleu sont soulignées les parties qui ont été réalisées au XIX^e siècle, en vert celles qui ont été en partie restaurées à cette date. En rose sont indiquées

les marqueteries et les miséricordes qui ne sont pas de 1509 mais exécutées entre 1516 et 1518. Sur ces figures il manque les parties des interdorsaux et des pieds qui ont été réalisées entre 1516 et 1518. Les éléments construits ces années-là ne sont pas différenciables de ceux de 1509, le même bois a été utilisé. Un dernier approvisionnement en bois avait été fait début septembre 1509 qui n'avait sans doute pas été totalement manufacturé à la fin de ce premier chantier. Ces vues permettent de se rendre compte immédiatement que le style du meuble que nous voyons de nos jours correspond à celui qui a été réalisé au XVI^e siècle. Il n'y a aucun élément restauré en 1875 qui n'ait pas un élément équivalent original. La synthèse de ces restaurations est maintenant présentée pour chaque stalle⁶⁰⁹. Les restaurations du XIX^e siècle sont qualifiées néo.

II.5 - 5.1 Rangée côté nord

Stalle d'Hellespontique

- Jouée côté ouest : pied avant, partie basse néo, partie haute ancienne ; pied arrière néo, architrave néo. Bas-relief extérieur, saint Marc, en partie néo, Marie et Anne sa mère sont néo, le remplage est d'origine de même que le sont l'écoinçon, l'appui-main, le quadrant de rotation et le soubassement latéral.
- Parcloses côté ouest : toutes les parties sont d'origine.
- Siège : Le dossier est d'origine, le panneau a été élargi par pose de deux alèses latérales, l'abattant est d'origine, la marqueterie du dessus d'abattant est de 1509 mais la miséricorde est de 1516. Soubassement d'origine.
- Parcloses côté est : le support de quadrant au niveau du sommier est néo, le reste est d'origine.
- Dorsal : ensemble d'origine excepté les moulures droite et gauche d'encadrement du bas-relief. Interdorsal, situé à l'est, tout comme les moulures encadrant le bas-relief sont néo. Marqueterie éléments restaurés.
- Dais : d'origine.

Stalle d'Agrippa

- Parcloses côté ouest : toutes les parties sont d'origine.
- Siège : Le dossier est néo, l'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Interdorsal côté ouest : d'origine.
- Parcloses côté est : le support de quadrant au niveau du sommier est néo, le reste est d'origine.

⁶⁰⁹ Un tableau résume la description suivante : tableau 4.2 p.480.

- Dorsal : ensemble d'origine. Quelques éléments du panneau de marqueterie du premier registre restaurés au XIX^e siècle.
- Dais : d'origine.

Stalle de la Justice

- Parclose côté ouest : toutes les parties sont d'origine excepté le soubassement latéral.
- Siège : l'ensemble des parties sont d'origine. La marqueterie du dessus d'abattant est de 1516 ou ultérieure, mais avant le XVIII^e siècle.
- Parclose côté est : le support de quadrant au niveau du sommier et l'écoinçon sont néo, le reste est d'origine.
- Dorsal : ensemble, dont interdorsal côté nef, d'origine. Éléments de marqueterie restaurés.
- Dais : d'origine.

Stalle d'Érythrée

- Parclose côté ouest : toutes les parties sont d'origine.
- Siège : Le dossier est d'origine, le panneau a été élargi par pose de deux alèses latérales, l'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Parclose côté est : toutes les parties sont d'origine.
- Dorsal : ensemble, dont interdorsal côté nef, d'origine.
- Dais : d'origine pour l'ensemble, avec une partie de la corniche néo.

Stalle de la Prudence

- Parclose côté ouest : toutes les parties sont d'origine.
- Siège : Le dossier est d'origine, le panneau a été élargi par pose de deux alèses latérales, l'abattant est d'origine, il a lui aussi été élargi sur les deux côtés. Soubassement d'origine.
- Parclose côté est : l'ensemble est d'origine.
- Dorsal : ensemble, dont interdorsal côté nef, d'origine, excepté la moulure droite d'encadrement du bas-relief. Interdorsal côté ouest et frise encadrant le bas-relief néo. Éléments de marqueterie restaurés.
- Dais : la corniche est néo, ainsi qu'une partie de la frise et de l'architrave.

Stalle de Delphique

- Parcloses côté ouest : Appui-main en bas-relief néo, de même que le soubassement latéral. Écoinçon 1516.
- Siège : Le dossier est d'origine. L'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Jouée côté est : pied de façade néo. Le support de quadrant au niveau du sommier, le quadrant et le soubassement latéral sont néo, le reste est d'origine. Bas-relief extérieur représentant Moïse est néo.
- Dorsal : interdorsal et pied, côté est, sont du XIX^e siècle. Bas-relief du second registre est néo. Ensemble d'origine excepté les moulures droite et gauche d'encadrement du bas-relief. Alèses latérales sur la marqueterie sans doute néo.
- Dais : panneau en ogive d'origine. Corniche et entablement néo.

II.5 - 5.2 Rangée côté sud

Stalle de la Foi

- Jouée côté est : pied du fond d'origine, mais corniche et partie haute du pied de façade sont néo. Visitation du XIX^e siècle et en partie le bas-relief représentant saint Matthieu. La partie intérieure haute est d'origine, le soubassement latéral est néo.
- Siège : dossier, abattant et soubassement sont d'origine. Miséricorde en partie de 1516.
- Jouée côté ouest : pied de façade est néo ainsi que la partie basse du pied du fond. Le bas-relief de saint Jean est néo. L'annonciation est du XIX^e siècle. L'écoinçon et l'appui-main sont néo.
- Dorsal : bas-relief du second registre et ses moulures latérales sont du XIX^e siècle. Le reste est d'origine.
- Dais : panneau en ogive néo. Corniche et quelques éléments néo.

Stalle de Persique

- Jouée côté est : pieds néo. La partie intérieure est néo. Écoinçon néo. Bas-relief extérieur représentant Aaron est néo.
- Siège : Le dossier est d'origine, élargi par des alèses latérales. L'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Parcloses côté ouest : l'ensemble est néo. Appui-main et écoinçon néo.

- Dorsal : l'ensemble est ancien. Restaurations d'éléments de marqueterie. Interdorsal, côté est, néo.
- Dais : voussure ancienne, mais corniche et frise sur la partie gauche sont néo.

Stalle de la Force

- Parclose côté est : l'ensemble est néo. Appui-main néo. Écoinçon 1516.
- Siège : Le dossier est néo. L'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Parclose côté ouest : chant, appui-main et écoinçon néo, de même que le soubassement latéral.
- Dorsal : interdorsal côté chœur d'origine, de même que l'ensemble.
- Dais : d'origine. Une petite partie de la corniche est néo.

Stalle de Tiburtine

- Parclose côté est : ensemble néo. Appui-main et écoinçon néo.
- Siège : Le dossier est néo. L'abattant est d'origine, marqueterie du dessus d'abattant 1516. Soubassement néo.
- Parclose côté ouest : ensemble néo. Appui-main néo. Écoinçon 1516.
- Dorsal : ensemble d'origine. Quelques éléments du panneau de marqueterie du premier registre restaurés au XIX^e siècle.
- Dais : ensemble d'origine.

Stalle de la Tempérance

- Parclose côté est : ensemble néo. Appui-main néo. Écoinçon 1516.
- Siège : Le dossier est néo. L'abattant est d'origine. Soubassement néo.
- Parclose côté ouest : ensemble néo excepté l'écoinçon. Appui-main néo.
- Dorsal : ensemble d'origine.
- Dais : ensemble d'origine.

Stalle de la Charité

- Parclose côté est : ensemble d'origine. Excepté le chant et l'appui-main qui sont néo. Écoinçon 1516.

- Siège : Le dossier est d'origine, le panneau a été élargi. L'abattant est néo. Soubassement d'origine.
- Jouée côté ouest : ensemble d'origine. Excepté Anne et Joachim. Bas-relief extérieur représentant saint Luc est en partie restauré. Soubassement latéral et pied néo.
- Dorsal : interdorsal côté nef néo, côté chœur est d'origine, de même que l'ensemble.
- Dais : ensemble ancien excepté l'angle côté nef qui est néo.

Conclusion

L'histoire de ces stalles fut mouvementée, elles n'ont pas été reconstruites immédiatement après avoir été déplacées du château de Gaillon pour lequel elles avaient été construites et il y a eu dispersion de certaines de leurs pièces. Parmi celles-ci, l'une d'entre elles, qui est au musée d'Écouen, a été plus particulièrement prise en considération. À l'instar de Marquet de Vasselot, notre étude a, en effet, remis en question l'authenticité du bas-relief des dorsaux représentant saint Georges combattant le dragon. Cet illustre conservateur l'avait malgré tout introduit comme original dans la collection du musée du Louvre, mais sans argument très clair. Les arguments liés à la forme, la dimension et les reventes et transferts successifs de ce panneau, basés sur des documents non publiés, qui ont été présentés ici, ne permettent pas de trancher, mais laissent planer un fort soupçon de non authenticité. Une analyse dendrochronologique serait nécessaire pour pouvoir conclure.

Quant au reste des éléments des stalles ce travail a permis, grâce à l'analyse des comptes non publiés de Viollet-le-Duc, de mettre en évidence les panneaux de bas-relief, ou de faible relief, et les sculptures en ronde-bosse qui ont été restaurés, ou créés sous sa direction. Ils ont tous été réalisés en respectant l'esprit et le style d'origine. L'analyse du bureau d'études Yves Gilbert a servi pour compléter ces données, notamment dans le cas de toutes les parties qui n'ont pas été entièrement refaites et qui s'intègrent au mobilier d'origine. Des panneaux et des gravures de 1850, ainsi que des marqueteries entre elles, ont été comparés. La comparaison a permis de mettre en évidence des restaurations qui n'avaient pas été mises en lumière jusqu'à présent et qui confirment que des restaurations de marqueterie ont été faites au XIX^e siècle. De sorte qu'une synthèse des éléments restaurés a pu être établie. Notamment un certain nombre de sculptures qui ont été réalisées en 1516 ont été identifiées grâce à une analyse des styles et techniques. De même les marqueteries réalisées à cette époque ainsi que les restaurations ultérieures des autres panneaux marquetés ont été précisées. Il peut en être conclu que Viollet-le-Duc a entrepris des restaurations qui étaient fidèles à l'œuvre originale. Il n'y a pas eu de récréation néogothique pour les jouées et interdorsaux contrairement à ce qui a été couramment admis. Les métiers des appuis-main et les scènes des deux bas-reliefs ont sans doute été choisis par Villeminot, mais il les a réalisés dans le style de ceux qu'il voyait. Nous n'en tiendrons pas compte dans l'analyse du programme des stalles. Par contre tous les autres éléments seront pris en considération.

Nous pouvons déduire de cette critique que c'est au cours du premier chantier que les éléments les plus originaux ont été construits. Des bois ont été achetés spécifiquement pour

cette réalisation. Notamment des bois exotiques importés ont été utilisés pour les placages. Les marqueteries, les bas-reliefs des dorsaux et la plupart des sculptures des sièges datent de 1509. En 1516 ce sont essentiellement les interdorsaux, les jouées et les éléments nécessaires au montage du meuble qui ont été réalisés. N'ayant pas tous les panneaux des dorsaux ni tous les autres éléments, Nicolas Castille a construit les éléments de structure qui permettaient le montage. Il n'a pas fait réaliser la marqueterie des dorsaux manquante et a fait monter douze stalles. Avait-il, dans ces douze stalles, monté les quatorze panneaux de bas-relief et les treize de marqueterie des dorsaux, ou avait-il mis simplement en réserve les deux bas-reliefs et la marqueterie supplémentaires, aucun élément ne permet de conclure. Il a également été montré que de nombreux éléments des stalles ont été perdus. Ceux-ci sont représentatifs des panneaux sculptés en bas ou faible relief. Également un panneau de marqueterie des dorsaux a disparu. De nombreux éléments moins importants manquent à l'appel, parmi eux des dossiers, des soubassements latéraux et des quadrants de parcloses. Quant aux prie-Dieu il n'en est nulle part fait mention. Il est vraisemblable qu'une grande partie des éléments manquants soit encore entre les mains de privés sans que nous en ayons connaissance.

La description de l'organisation des stalles montées sous Viollet-le-Duc montre qu'il n'y a pas de disposition particulière d'une très grande partie des éléments figurés. Les panneaux des sibylles et des vertus sont mélangés sur chaque rangée. Pareillement les illustrations des planètes et de l'enfer tirées du *Calendrier des bergers* sont mêlées dans les rangées et même dans les chaires. Les quelques statuette des interdorsaux ne sont pas non plus ordonnées en une rangée d'apôtres et une de disciples. De même les quatre évangélistes des jouées basses auraient pu se retrouver sur l'ensemble du sud alors qu'ils sont distribués sur les deux rangées. En revanche les panneaux de bas-relief des dorsaux ont fait l'objet de tous les soins au XIX^e siècle. Les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste étaient bien identifiées à cette époque et elles ont été placées sur la rangée nord. Cependant les chaires ont été disposées sans suivre un ordre croissant ou décroissant de leur largeur. Ce choix a permis aux menuisiers de présenter le cycle de vie de saint Jean-Baptiste dans l'ordre chronologique de la vie du saint. Ce sont les quatre scènes de la rangée nord dont l'identification a toujours fait l'unanimité, naissance, prêche, baptême du Christ, décollation. Les scènes de la vie d'Anne et Joachim, bien que non identifiées y ont également été placées. Tous les autres panneaux ont été montés sur la rangée sud. Alors que ceux-ci n'étaient pas bien identifiés, ce sont ceux du cycle de vie de saint Georges. Le hasard l'a-t-il voulu, ou bien les menuisiers l'avaient-ils compris? Toujours est-il qu'ils les ont placés également dans l'ordre chronologique des épisodes de la vie du saint. Cette organisation était-elle incompatible avec une organisation des sibylles et des vertus? Se sont-ils posé la question? Nous débattons de ce sujet plus loin.

Si beaucoup d'originaux ont disparu, l'œuvre garde malgré tout le style d'origine, et son caractère remarquable. Les principales sculptures et marqueteries ont été conservées. Ces analyses permettent d'appréhender la composition des stalles au XVI^e siècle. Cependant les éléments disparus ou conservés dans des musées doivent auparavant être pris en considération. Ils sont énumérés et décrits maintenant, leur liste permettra ultérieurement de reconstituer un plan d'organisation des stalles en 1518.

Chapitre II.6 Composants des stalles conservés dans des musées et éléments disparus

II.6 - 1 Panneaux conservés dans les musées

II.6 - 1.1 Staatliche Museum de Berlin

Le panneau conservé au Staatliche Museum de Berlin faisait partie des bas-reliefs des dorsaux, ses dimensions et sa forme le prouvent⁶¹⁰. Il a été décrit par Theodor Demmle dans le catalogue du Staatliche Museen de Berlin qu'il a publié en 1930⁶¹¹. Il s'agit du banquet d'Hérode présenté en figures 86 et 87. D'aucun pensaient, n'ayant pu le voir, qu'il avait disparu durant la guerre mondiale. En fait il est dans la réserve du musée, sous la direction du docteur Kessler⁶¹². Il a été acquis en 1918 par le musée. Il provenait de la collection de James Simon, collectionneur berlinois de la fin du XIX^e siècle.

Ce panneau est encadré de manière à ce que le cadre architectural de la scène se détache. Pour ce faire, latéralement, quelques centimètres du bas-relief d'origine ont été rognés. Ceci se perçoit bien dans les angles hauts du panneau. Au pied des colonnes il mesure 59,5 cm pour une hauteur de 53cm. Il a gardé le galbe d'origine, mais il présente une grande fissure qui le traverse dans toute sa hauteur. Celle-ci n'est pas droite et contourne les parties plus épaisses. La face arrière montre qu'un contrefort, encollé sur toute la surface, a subi la même fissuration (figure 87). Des bandes de bois de 7 cm de large ont été placées au dos après l'apparition de cette fissure pour renforcer le panneau. Lors de cette mise en place le contrefort initial a été supprimé de manière maladroite. C'est ainsi que les parties les moins épaisses du panneau, sur les angles bas de droite et de gauche, ont été percées. La photo qui figure dans la publication de Theodor Demmle montre qu'à l'époque le bas-relief présentait déjà une fracture. Par ailleurs les dimensions publiées sont 52.5 x 41 cm, ce qui correspond aux dimensions de la seule scène.

⁶¹⁰ Inventorié sous le numéro 8058 de la réserve du Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst.

⁶¹¹ DEMMLER T., *Die bildwerke des deutschen museums. Herausgegeben.*, Berlin, Druck und verlag von Walter de Gruyter, coll.« Auftrag des generaldirektors », 1930.

⁶¹² Merci au Dr. Wilke et tout particulièrement au Dr. Hans-Ulrich Kessler, Wissenschaftlicher Mitarbeiter Staatliche Museen zu Berlin – PK Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, qui, en 2015, m'a permis de voir le panneau qui est dans la réserve du musée. Il est fort regrettable qu'Agnès Bos n'ait pu le contacter lorsqu'elle a organisé l'exposition sur les frères d'Amboise, car le Dr. Kessler m'a précisé qu'il prêterait très volontiers ce tableau que personne ne voit jamais. Depuis qu'il est conservé dans ce musée, j'étais la première à le voir. Pour la première fois ce panneau a été présenté à l'observation. De la réserve le conservateur me l'a, en effet, fait porter dans une salle dédiée à la restauration des œuvres du musée.

II.6 - 1.2 Musée de la Renaissance d'Écouen

Les trois panneaux, qui sont conservés au musée de la Renaissance d'Écouen sont également des bas-reliefs. Ils ont sans doute fait partie des dorsaux des stalles à l'origine, mais ils n'ont plus la même concavité.

Le premier bas-relief, et le plus connu, est celui de *saint Georges combattant le dragon* présenté précédemment. Pour les deux autres, il s'agit des deux bas-reliefs très endommagés, l'un représente saint Georges refusant l'or du roi et l'autre figure Salomé qui reçoit la tête de saint Jean-Baptiste (figures 88 et 89). Ils sont galbés mais de manière convexe. Ces panneaux sont très détériorés. Ils ont fait partie d'une collection particulière avant d'entrer au musée de Cluny et finalement celui d'Écouen⁶¹³. Leur galbe est inversé avec un rayon de courbure très important. Le rayon initial était, dans le sens concave, de 1550 mm, alors que le rayon final est, dans le sens convexe, de 515 mm. Les conservateurs pensent que les collectionneurs qui les avaient acquis avaient fait faire cette modification. Une partie du bas-relief de saint Georges semble avoir brûlé, celui de Salomé est moins détérioré.

II.6 - 1.3 New York Metropolitan Museum of Art

Parmi les panneaux, galbés eux aussi, qui formaient des dossiers, deux originaux se trouvent au New York Metropolitan Museum of Art (figure 90)⁶¹⁴. Il est à noter que ceux qui sont conservés au Metropolitan ont été redressés pour s'intégrer comme parties centrales de deux portes, dont les autres éléments sont constitués de panneaux qui composaient des clôtures⁶¹⁵. Leurs décors sont similaires à celui qui orne les dossiers des stalles de la Prudence, de la Foi, et de Persique. Marquet de Vasselot en a écrit que l'acquéreur « les fit raboter au revers et redresser »⁶¹⁶. Cet auteur nota également que Lenoir a fait imprimer une gravure d'un de ces panneaux. En réalité le graveur Guyot a représenté sur la partie droite la moitié d'un de ces panneaux et sur la partie gauche la moitié d'un autre ; celui de la stalle d'Hellespontique, par exemple, qui se retrouve en quatre exemplaires dans les stalles⁶¹⁷.

⁶¹³ Il provenait de la vente aux enchères de la collection de monsieur Amédée Prouvost, de Roubaix, qui s'était tenue le 27 octobre 1927 à Amsterdam. Écouen musée de la Renaissance EC P1150906. Écouen musée de la Renaissance EC P1150908.

⁶¹⁴ D'autres panneaux provenant du château de Gaillon y sont conservés, ils font partie d'un lot de boiseries qui ne faisaient pas partie des stalles. Voir pour plus de détails la publication d'Agnès Bos. BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*

⁶¹⁵ Acquis par le musée lors de la vente de la collection George Blumenthal en 1941. Éléments des séries 41.190.493 a-m et 41.190.494 a-m.

⁶¹⁶ MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹⁷ LENOIR A., *Musée des monuments français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...] Tome troisième*, *op. cit.* Planche 93 n°538bis.

II.6 - 1.4 Musée Vivanel de Compiègne

Au musée Vivanel de Compiègne sont conservés deux panneaux de soubassement et des petits éléments provenant de boiseries, sans doute de clôtures (figure 91)⁶¹⁸. Quant aux deux panneaux, l'un est similaire à celui du soubassement de la stalle de la Foi, l'autre de celui de la stalle de la Justice qui sont de 1509.

II.6 - 2 Éléments des stalles non retrouvés

Avant la récupération par Alexandre Lenoir un certain nombre d'éléments n'avaient pas été remontés s'ils n'avaient pas déjà disparu. Parmi eux au moins un abattant, puisqu'Alexandre Lenoir citait onze stalles. Il n'a pas décrit de manière exhaustive les éléments récupérés, mais parmi ceux qu'il a énumérés l'un d'entre eux manque à l'appel.

II.6 - 2.1 Panneaux arabesque

Alexandre Lenoir citait trente-trois panneaux arabesques⁶¹⁹. Comme il avait récupéré onze stalles, ces panneaux devaient correspondre aux dossiers et aux soubassements soit deux fois onze, puisqu'*a priori* il y en avait un de chaque par stalle. Il y avait également les panneaux en ogive et les voussures des dais soit neuf voussures et deux panneaux, ou bien dix voussures et un panneau.

Il y a huit dossiers d'origine à Saint-Denis et deux au Metropolitan de New York, cela fait dix originaux. Il y a cinq soubassements d'origine à Saint-Denis et deux au musée Vivanel, donc cela fait sept originaux. D'origine il y a à Saint-Denis dix voussures et un panneau en ogive pour les grands dais. Nous obtenons donc en tout vingt-huit originaux.

Il est donc difficile d'établir un lien entre les trente-trois panneaux cités par Alexandre Lenoir et ceux que nous voyons de nos jours. Un certain nombre ont disparu, au moins cinq.

Par ailleurs douze stalles avaient été livrées à l'église du village, donc il devait y avoir trente-six panneaux d'arabesques. Si les trois panneaux supplémentaires étaient dans le lot de boiseries accompagnant les stalles, huit panneaux arabesques ont disparu.

⁶¹⁸ Sous les numéros d'inventaire : L463, L464, L461 et L462. BLU J., *Catalogue des peintures, dessins, sculptures, / Musée Vivanel ; par J. Blu,...* ; préface par le Cte de Marsy,...., Compiègne, H. Lefebvre, 1901, p. 115, 116. Pour les boiseries se reporter à la publication d'Agnès Bos BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*

⁶¹⁹ LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième, op. cit.*, p. 20.

II.6 - 2.2 Statuettes

Sept statuettes en ronde-bosse ont été réalisées par Villeminot. Or il n'y a que dix statuettes d'apôtres ou de Pères de l'Église sous les dais des montants des stalles. En 1997 il y en avait une de plus, soit onze.

En 1883 il y en avait une sous chaque dais comme le montrent les clichés de Séraphin-Médéric Mieusement datant de 1883, conservés à la médiathèque de l'architecture et du patrimoine (figures 70, 71). Selon ces photos, qui malheureusement ne montrent pas tout et dont la résolution n'est pas excellente, il y avait vraisemblablement de l'ordre de 30 statuettes au XIX^e siècle.

Attendu que Villeminot en a réalisé sept il en existait vingt-trois d'origine. Si les neuf qui restent sont d'origine au moins quatorze statuettes d'origine ont disparu.

II.6 - 2.3 Un panneau des dorsaux et autres panneaux marquetés

En 1875, le marqueteur, Ronsin fils, n'a pas refait les panneaux de marqueterie manquants dans les quadrants des jouées ou les soubassements latéraux. Ils ont été remplacés par de simples panneaux de bois. Il n'y a, sur vingt-quatre panneaux de chaque type, que neuf panneaux de soubassement latéraux d'origine et treize panneaux de quadrant des parclozes. Les originaux n'ont pas été retrouvés, mais nous ne connaissons pas leur nombre initial car Alexandre Lenoir n'a mentionné que les panneaux de marqueterie des dorsaux.

Curieusement Marquet de Vasselot n'a pas mentionné, dans sa monographie très exhaustive, le treizième panneau de marqueterie qu'Alexandre Lenoir avait acquis. Il était pourtant informé de son existence puisqu'il a retranscrit la description de Lenoir indiquant qu'il y avait treize panneaux de marqueterie. Or douze seulement ont été remployés par Debret et par Viollet-le-Duc. Ce panneau avait donc disparu des collections des musées de France.

Les données des archives ne permettent pas de conclure si ces sculptures ou marqueteries absentes étaient trop détériorées, ou si elles ont été dispersées, laissées sans trace.

II.6 - 2.4 Prie-Dieu

Deux ensembles de prie-Dieu, conservés au musée d'Écouen, sont également déclarés comme provenant du château de Gaillon⁶²⁰. Leurs dimensions ne permettent pas de les considérer comme des prie-Dieu utilisables avec les stalles qui sont étudiées ici. Il s'agit de deux linéaires composés de quatre prie-Dieu qui sont tous de la même largeur, alors que les stalles de la chapelle haute ont des largeurs différentes. Ils étaient probablement dans une autre salle du château. Ils étaient peut-être disposés à l'origine dans la chapelle du Lydieu qui

⁶²⁰ Sous les numéros d'inventaire : E. Cl. 19801 et E. Cl. 22843.

avait disparu avant la Révolution. Les témoignages scripturaires ne les mentionnent pas. De même il n'est nulle part question de prie-Dieu dans la liste des éléments rassemblés par Alexandre Lenoir.

Des prie-Dieu avaient certainement été construits pour les stalles de la chapelle haute. Soit ils n'étaient pas considérés comme suffisamment beaux pour être conservés, soit ils étaient montés avec des éléments remontés sur les stalles de Saint-Denis. Sachant qu'il y a quatre jouées hautes et deux jouées basses, les quatre jouées hautes auraient été les extrémités des deux rangées de stalles et les jouées basses celles d'un rang de prie-Dieu. Cela indiquerait que deux jouées basses manquent à l'appel. Mais rien ne permet de confirmer cette hypothèse car aucun auteur n'a mentionné de prie-Dieu en sus des stalles. En corollaire rien ne permet d'assurer que des stalles d'honneur, ou au moins une, ait été séparée du corps des autres stalles ainsi que Viollet-le-Duc en a fait monter une.

Conclusion

Les éléments conservés dans les musées listés par Agnès Bos y sont toujours. Notamment le bas-relief conservé dans les réserves du musée de Berlin qu'aucun auteur n'avait vu jusqu'à présent. Monsieur Kessler, son conservateur, m'a permis de le voir et d'en faire des prises de vue. Les quatre bas-reliefs qui ne sont pas montés sur les stalles, conservés dans la basilique de Saint-Denis, font partie intégrante du programme iconographique d'origine. Ils seront donc pris en considération lors de son analyse. Quant aux prie-Dieu, en provenance du château, conservés au musée de la Renaissance d'Écouen, ce ne sont pas ceux de la chapelle haute.

Cet inventaire a montré que beaucoup d'éléments constituant les stalles à l'origine ont disparu. Pour une part ceux-ci sont représentatifs des panneaux sculptés en bas ou faible relief. Un panneau de marqueterie des dorsaux est perdu. De nombreux éléments moins importants manquent également à l'appel, parmi eux des dossiers et des soubassements ou des quadrants de parclozes ainsi que des statuette. Il est vraisemblable qu'une grande partie des éléments manquants demeure encore entre les mains de privés sans que nous en ayons connaissance. Les panneaux ou éléments sculptés disparus ne concernent pas des composants dont l'iconographie constitue le cœur du programme des stalles. Les panneaux d'ornements recréés ne diffèrent pas dans leurs formes de ceux qui ont été réalisés à l'origine. Par ailleurs il y a quatre panneaux de bas-relief des dorsaux qui sont conservés dans des musées, douze sur le meuble reconstitué et conservé dans la basilique Saint-Denis, dont deux sont des créations du XIX^e siècle. L'ensemble des quatorze panneaux de bas-relief des dorsaux est donc resté conservé ou reconnu. Les bas-reliefs des dorsaux qui sont conservés dans des musées font partie intégrante du programme iconographique des stalles, ils seront donc pris en compte dans l'analyse du programme iconographique des stalles. Malheureusement un panneau de marqueterie des dorsaux et des panneaux des quadrants des parclozes manquent, mais leur iconographie est connue, ils pourront donc être également introduits.

Les quatorze panneaux de bas-relief qui étaient destinés aux stalles de la chapelle du château de Gaillon sont donc identifiés. La question du nombre de stalles et de leur organisation au XVI^e siècle peut donc être abordée.

Chapitre II.7 Composition des stalles de Gaillon au XVI^e siècle

Comment rapprocher l'ensemble monté à Saint-Denis et celui que le cardinal Georges d'Amboise avait fait réaliser? Nous sommes bien en peine pour savoir en quoi consistait l'ensemble des stalles d'après les seules descriptions parvenues jusqu'à nous. D'autant qu'au décès du cardinal, en 1510, les stalles de la chapelle n'étaient pas toutes exécutées. Ce qui avait été réalisé n'avait pas été monté non plus. La description de la première partie a montré que quatorze panneaux de bas-relief ont été sculptés pour les dorsaux alors que seules douze stalles ont été montées dans la basilique Saint-Denis. Ceci mérite une discussion sur le nombre de stalles réalisées au XVI^e siècle. Après avoir fait cette analyse, des hypothèses seront émises sur l'agencement des panneaux de bas-relief et de marqueterie des dorsaux. Celui-ci est d'autant moins immédiat qu'il faut tenir compte de plusieurs facteurs. La chronologie des scènes des cycles de vie des saints, ainsi que celle des prophéties des sibylles, devrait être respectée. Quant aux allégories des vertus il est imaginable qu'elles devaient à l'origine être regroupées en vertus théologiques et vertus cardinales sur une même rangée. Enfin le dialogue des vertus et des sibylles doit être respecté. Par ailleurs les dimensions des panneaux sont toutes différentes, ceci doit également être pris en considération. Ainsi des solutions seront envisagées selon chaque cas de figure.

II.7 - 1 Nombre de stalles construites en 1509

II.7 - 1.1 Douze stalles installées au XVI^e siècle

Bruzen de la Martinière indique que l'archevêque de Rouen nomme « Aux trois canonicats » de la chapelle du château de Gaillon (depuis quelques années ce château ne dépendait plus du diocèse d'Évreux)⁶²¹. Donc à l'époque seulement trois chanoines étaient affectés à la collégiale. Il y a peu de raisons qu'il y en ait eu beaucoup plus précédemment attendu qu'il s'agissait d'une collégiale privée et que le 15 octobre 1504 trois chanoines étaient venus visiter la chapelle du Lydieu, ainsi que nous l'avons vu précédemment. En 1795, lors de la cession des stalles à l'église du bourg, il y avait douze stalles et ceci depuis un moment déjà puisque Flaminia Bardati a relevé qu'en 1597, lorsque Charles III de Bourbon était archevêque, Francesco Gregorii di Terni, décrivant la visite du Cardinal Alessandro de Medici, précisait que chaque jour les offices étaient célébrés par douze chanoines⁶²². Donc le chapitre occupait au moins douze stalles, neuf chanoines venant très vraisemblablement pour partie de Rouen, mais peut être simplement à l'occasion de la visite, ou de la suite du cardinal

⁶²¹ BRUZEN DE LA MARTINIÈRE A.-A., *Le grand dictionnaire géographique historique et critique*, *op. cit.* Entrée : Gaillon.

⁶²² BARDATI F., « Le château de Gaillon du projet de Poitiers à l'édifice réalisé pour G. I d'Amboise. », *op. cit.*, p. 27.

italien, sachant que seulement trois étaient dévolus à la chapelle du château de Gaillon. Cela peut paraître excessif pour simplement trois canonicats que douze stalles aient été construites, mais il n'était pas rare à cette époque de réaliser plus de stalles que le nombre de chanoines ou de moines du chapitre. Donc dès 1518 il y avait douze stalles pour officiellement seulement trois chanoines.

II.7 - 1.2 Quatorze stalles programmées par Georges I^{er} d'Amboise

Datés 1509, nous sont parvenus à ce jour quatorze bas reliefs de même style. Parmi eux, sept illustrent des scènes de la vie de saint Georges, cinq celle de saint Jean-Baptiste, deux celle d'Anne et Joachim.

Douze panneaux de marqueterie figurant six sibylles et six vertus, alors que ces dernières sont au nombre de sept dans le canon de l'Église, sont parvenus jusqu'à nous. Mais un treizième panneau de marqueterie faisait partie de l'ensemble. Or les architectures qui encadrent les figures forment des paires. Ainsi donc les sept vertus étaient prévues en vis-à-vis de sept sibylles. Par ailleurs, une partie des sept péchés capitaux et une partie des sept planètes, identifiées à l'époque, sont représentées sur les parclozes. L'enfer des gloutons et celui des envieux sont représentés deux fois. Ce qui signifie que les sept péchés capitaux étaient à l'origine illustrés en double. Le programme prévoyait donc : les sept planètes (la révolution copernicienne n'était toujours pas d'actualité et le soleil était encore une planète de la terre), leurs influences et deux fois les sept péchés capitaux, c'est-à-dire de quoi orner deux fois quatorze quadrants de parclozes. Ces trois types de panneaux qui composent les stalles forment au moins cinq séries de sept éléments illustrant une même thématique. Cela incite à penser que le cardinal avait prévu quatorze stalles.

Quant aux miséricordes, plusieurs thématiques sont illustrées. Cependant il pouvait tout à fait avoir été prévu que les sept arts libéraux soient figurés et que sept scènes moralisantes choisies parmi les *Métamorphoses* d'Ovide ou d'autres textes soient imaginées. Ce programme n'aurait pas été réalisé faute de temps et des miséricordes plus simples ont été exécutées. Ce qui renforce l'idée que quatorze stalles étaient programmées.

Il semble peu vraisemblable que quatorze stalles aient été construites au XVI^e siècle et qu'elles aient été démontées partiellement avant la Révolution pour qu'à cette date il n'y en ait plus que douze. L'hypothèse la plus vraisemblable est que le projet était en effet de réaliser quatorze stalles. Mais seulement douze stalles auraient pu être montées au XVI^e siècle parce que des éléments manquaient. Les panneaux ou sculptures qui manquaient du fait de l'arrêt du chantier suite au décès du cardinal n'auraient pas été réalisés en 1516, lors du second chantier. Par ailleurs, si les panneaux de marqueterie des dorsaux n'ont pas été complétés en 1516, cela signifie que Nicolas Castille, qui reprit le chantier sous Georges II d'Amboise, ne possédait pas les compétences en marqueterie nécessaires pour pouvoir les réaliser lui-même. Ou encore qu'il n'a pu trouver un marqueteur pour les exécuter. Par contre il n'est pas possible de conclure pour les marqueteries des parclozes. Il en manque beaucoup. Est-ce lié à la dispersion après la Révolution ou bien n'avaient-elles pas été réalisées? Il n'y a aucune piste ni preuve pour trancher.

Il y avait donc uniquement douze stalles en 1518. Bien que le programme ait prévu quatorze stalles. Ce n'est donc pas une dispersion à la Révolution qui serait la cause de l'incomplétude de l'ensemble des stalles comme le suggèrent A. Gérard et S. Pitiot⁶²³. Mais c'est bien parce que le chantier avait été arrêté suite au décès du cardinal et que son successeur n'avait pas de dessin de l'ensemble et n'avait pu rassembler des artisans possédant les mêmes compétences que ceux qui ont participé au chantier initial.

La proposition d'organisation des dorsaux sera étudiée en considérant donc les quatorze bas-reliefs originaux ainsi que les quatorze marqueteries. Aux douze décrites sont ajoutées l'allégorie de l'Espérance et la sibylle Phrygienne, qui annonçait la Résurrection.

II.7 - 2 Agencement des panneaux des dorsaux des stalles

Aujourd'hui, comme lors de la construction de cette œuvre, les différentes largeurs des dorsaux sont données par la dimension des bas-reliefs car ceux-ci ont été, dès leur réalisation, créés à partir de panneaux de bois de largeurs différentes. En effet, pour tous ces panneaux, le cadre architectural qui encadre la scène illustrée est exactement adapté à la dimension du panneau.

Par contre, à l'origine, les panneaux de marqueterie n'avaient pas ces différences de largeur. En effet, d'une part les entablements de la structure architecturale qui encadre les figures sont de même dimension sur tous les panneaux. D'autre part, la plupart d'entre eux ont été diminués latéralement au point de tronquer certaines marqueteries, par exemple celle de la Justice. Si bien que les extrémités des panneaux sont parfois à plusieurs centimètres de la limite des scènes et parfois juste à la limite. La largeur d'origine est vraisemblablement celle de la Prudence qui est un des panneaux les plus larges sans qu'aucune greffe n'y soit observable. D'autres par contre ont été élargis, par exemple celui qui figure Érythrée, sans pour autant atteindre cette grande largeur, ce qui indique qu'il y a eu plusieurs modifications. Ce panneau aurait été raccourci une première fois pour être élargi ultérieurement.

Le tableau 4.1 (p.478) sur lequel est présentée l'organisation conçue par Debret montre, sans tenir compte de l'enchaînement des scènes, des similarités avec la composition de Viollet-le-Duc (tableau 4.2 p.479). Les doublets des dorsaux, panneau de marqueterie et bas-relief, sont en effet les mêmes, excepté pour la Prudence qui, dans l'organisation de Viollet-le-Duc, est associée à la prédication de Jean-Baptiste, alors que ce bas-relief est associé à la Foi par Debret. Ceci permet de conclure que les dimensions des panneaux de marqueterie étaient sous Debret les mêmes que sous Viollet-le-Duc. Par contre cela ne permet pas de conclure si Debret les avait trouvés tels quels ou si lui-même fit procéder à des redimensionnements. Cette dernière hypothèse n'est pas invraisemblable attendu qu'il n'a pas hésité à le faire sur bien des boiseries.

L'organisation de tous ces panneaux ne poserait *a priori* guère de problème s'il n'y avait eu cette question de leur largeur. Les vies des saints auraient été ordonnées

⁶²³ GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *op. cit.*, p. 67 note 2.

chronologiquement, ainsi que les sibylles qui annoncent la venue et la Passion du Christ. Cependant il faut tenir compte des dimensions et du dialogue entre les sibylles et les vertus.

II.7 - 2.1 Organisation des panneaux en tenant compte des dimensions

Au préalable de l'étude en fonction des largeurs, considérons le fait que ce sont des épisodes des vies de saint Georges, de saint Jean-Baptiste et d'Anne et Joachim qui sont illustrés. Comment sont-ils répartis?

Stalles d'honneur et cycle de vie des saints

Il a été montré que l'ensemble des stalles présente deux dais profonds. Il est donc envisageable que le programme prévoyait douze stalles plus deux chaires d'honneur. Elles auraient été destinées, l'une pour le légat, et l'autre pour le roi comme à Amiens. Ou bien, il fallait pouvoir honorer, soit deux archevêques, soit un archevêque et un roi, soit un archevêque et le doyen du chapitre. À l'époque du cardinal Georges I^{er} d'Amboise, le château dépendait du diocèse d'Évreux, alors que le cardinal était archevêque de Rouen. Les deux stalles d'honneur n'étant pas *a priori* indépendantes elles auraient été positionnées au plus près de l'autel. Donc les chanoines auraient dû être six à six en vis-à-vis.

Quant à l'organisation, les dorsaux des douze stalles dédiées aux chanoines auraient été constitués des bas-reliefs représentant les scènes de la vie de Jean-Baptiste et celles de la vie de saint Georges. Les deux bas-reliefs concernant la vie d'Anne et Joachim, donc l'histoire de la Vierge, auraient été réservés aux chaires particulières. Ici se trouve une première contradiction, en effet il n'y a pas le même nombre de scènes pour chaque saint. Il y a sept épisodes pour saint Georges et cinq pour Jean-Baptiste. Donc cette solution doit être écartée. Une analyse détaillée des dimensions des panneaux apporte un autre éclairage sur ce questionnement. Les panneaux en ogive qui composent les hauts des dorsaux des chaires aux deux dais profonds sont de la plus grande largeur parmi celles des dorsaux. Donc les dorsaux les plus larges auraient été placés sous ces dais (65 à 66 cm de large). Or ce ne sont pas les panneaux d'Anne et Joachim qui sont les plus larges. Ils ne mesurent que 57 cm de largeur. Mais ce sont d'une part *saint Georges combattant le dragon* et d'autre part le *festin d'Hérode*. Ce qui donne à conclure que les scènes d'Anne et Joachim complétaient les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste sur une rangée de stalles.

Par contre il est à noter que des épisodes des vies des saints sont de même dimension. Le panneau qui représente l'*âme de Dacien emportée aux enfers*, donc celui de la fin du cycle de vie de saint Georges, mesure 57 cm, comme ceux d'Anne et Joachim, qui sont placés en début du cycle de vie de saint Jean-Baptiste. Le *combat de saint Georges et du dragon*, ainsi que le *festin d'Hérode*, qui sont réciproquement au début et à la fin des cycles de vie des saints, sont de grande largeur, soit 65 cm. Les scènes des vies de saint se seraient donc lues chronologiquement en allant vers l'autel pour saint Georges et en revenant vers la nef pour saint Jean-Baptiste ou inversement. Les cycles de vie ne peuvent être lus en parallèle, la vie de saint Georges commence lorsque celle de saint Jean-Baptiste est terminée. Ce qui indique que les bas-reliefs n'étaient pas sur une même rangée.

Donc l'organisation est une composition où les panneaux concernant Jean-Baptiste et Anne et Joachim sont d'un côté tandis que ceux qui concernent saint Georges sont de l'autre. Analysons cet ordre en fonction des largeurs des panneaux.

Ordre chronologique des cycles de vie et largeurs des bas-reliefs

Il est envisageable que la volonté était d'avoir l'enchaînement des scènes de saint Jean-Baptiste dans l'ordre chronologique tel que raconté dans l'Évangile, tandis que pour saint Georges l'ordre de la *Légende dorée* aurait été respecté. Ce choix aurait impliqué que près de l'autel se trouvent soit les scènes du début de la vie des saints, soit la fin. Le début du cycle de vie de Jean-Baptiste n'était pas sa naissance, mais les scènes associées à Anne et Joachim. Celui de saint Georges était son combat contre le dragon.

Selon une telle organisation les panneaux ne peuvent être placés par ordre croissant ou décroissant de leurs largeurs. Par exemple le panneau de la *destruction des idoles* mesure 66,5 cm, et celui de *l'âme de Dacien emmenée aux enfers* 57 cm. En toute logique le *supplice du chevalet* aurait dû être de taille intermédiaire, or il ne mesure que 54 cm de large.

Si les dimensions avaient suivi l'ordre chronologique et que les plus petits panneaux avaient été placés au plus près de l'abside, le montage aurait permis de donner une impression de plus grande profondeur au transept. Ce n'est pas le cas. Les variations de dimension ne peuvent donc pas être associées au désir de donner une illusion de plus grande profondeur à la chapelle.

Raison des variations des largeurs des bas-reliefs

Il était tentant de penser que l'ordre chronologique des scènes était associé à un renforcement de l'effet de profondeur de la nef donné par les dimensions des panneaux. Nous venons de voir que ne pouvons nous prononcer pour cette hypothèse car l'ordre chronologique des épisodes des vies des saints n'abonde pas dans ce sens. Par ailleurs, en choisissant qu'ils ne soient pas de même largeur, une quarantaine de centimètres seulement sont gagnés, soit un peu moins de 10% de la longueur de chaque ensemble de six stalles. Ceci est bien peu et ne permet pas d'expliquer ce choix en vertu d'un manque de place dans la chapelle.

La raison des différences de largeur des bas-reliefs reste donc inexpliquée. Cette question reste soulevée. Est-ce que cette largeur variable des panneaux de bas-relief est de la propre initiative des sculpteurs qui choisirent leur largeur en fonction de l'espace nécessaire pour la mise en scène privilégiée de l'épisode qu'ils illustraient ou du bois qu'ils avaient à leur disposition? Est-ce qu'elle était prévue au départ et que les artisans, insuffisamment instruits de la vie des saints, ont procédé dans le désordre? La question reste ouverte. Ce manque de clarté confirme qu'il n'y a vraisemblablement pas eu de plan d'ensemble des stalles préalablement à leur création.

Quant aux sibylles et vertus, les deux conservateurs, Debret et Viollet-le-Duc, ont mélangé sibylles et vertus dans les ensembles nord et sud. Par contre les dimensions respectives de ces panneaux confortent l'idée que les allégories et les prophétesses qui sont encadrées par la même architecture étaient mises en vis-à-vis. Ceci a été respecté par les deux conservateurs. Cependant comment les associer aux bas-reliefs?

II.7 - 2.3 Organisation des dorsaux en tenant compte de l'iconographie

Les panneaux de marqueterie présentent la particularité que les vertus et les sibylles sont encadrées d'architectures semblables deux à deux qui mettent en concordance les figures. Ainsi les doublets suivants doivent être respectés : Persique et Prudence, Érythrée et Force, Tiburtine et Justice, Agrippa et Tempérance, Delphique et Foi, Hellespontique et Charité.

Vertus théologiques et cardinales regroupées en vis-à-vis des sibylles organisées selon la chronologie de leurs oracles

Attendu qu'il y a trois vertus théologiques et quatre vertus cardinales, il semble logique que celles-ci aient été regroupées sur une même rangée. Les trois théologiques suivies des quatre cardinales. Sachant qu'elles ne présentent pas de hiérarchie, et puisque chacune est appairée à une sibylle, leur ordre aurait été lié à l'ordre chronologique des épisodes de la vie du Christ prophétisés par les sibylles. Persique et Érythrée annoncent la venue du Christ, la seconde précise qu'il naîtra d'une vierge. Tiburtine, Agrippa et Delphique annoncent sa Passion et plus précisément le soufflet, la flagellation et la couronne d'épine alors que Hellespontique annonce la mort sur la croix⁶²⁴. Le tableau 4.4 (p.481) présente cet ordre. Les concordances sont respectées si le groupe des vertus cardinales est mis en vis-à-vis des sibylles de l'annonce de la venue du Christ et des deux premières sibylles de l'annonce de la Passion. La Phrygique aurait été sur les stalles d'honneur avec l'Espérance.

Association des bas-reliefs

Considérons maintenant l'effet de cet ordre sur l'organisation des panneaux de bas-relief. Attendu que Jean-Baptiste est à la charnière de l'Ancien et du Nouveau Testament, nous pouvons émettre l'hypothèse que les sibylles auraient été du même côté que les bas-reliefs représentant sa vie, les vertus se tenant quant à elles du côté de saint Georges. Ces derniers auraient été situés sur les stalles placées du côté de l'Évangile, ils composeraient donc la rangée nord.

Nous constatons que, s'ils sont placés au-dessus du panneau d'une sibylle ou d'une vertu de même dimension, la disposition des bas-reliefs n'est plus du tout dans l'ordre chronologique des cycles de vie des saints. Aucun arrangement n'est possible ne serait-ce que du fait des dimensions des bas-reliefs illustrant des scènes de la vie d'Anne et Joachim. Ils doivent être placés en premier et leurs largeurs sont telles qu'une vertu théologique serait séparée des deux autres. Finalement, compte tenu des dimensions des panneaux, il est possible de placer sur une rangée les sibylles, sur une autre les vertus. Mais organiser les panneaux pour que l'ordre chronologique des vies des saints, l'ordre des sibylles (selon la chronologie des épisodes de la vie du Christ qu'elles prédisent), et le regroupement des vertus théologiques et des vertus cardinales soient tous les trois respectés n'est pas possible en respectant les dimensions des panneaux. De même les largeurs ne vont pas dans le sens

⁶²⁴ La sibylle Tiburtine annonce les soufflets que le Christ recevra Mt. 26, 67, alors qu'Agrippa annonce la flagellation qui s'est passée après, Mt. 27, 26 et enfin la Delphique annonce le couronnement d'épine qui est le dernier supplice avant la crucifixion, Mt 27, 29.

croissant ou décroissant selon la chronologie des épisodes des vies des saints qui sont illustrés.

Cette dernière organisation, chronologie des vies des saints, est par contre prioritaire. L'ordre donc le plus proche sans doute de ce qu'il était au XVI^e siècle est présenté sur le tableau 4.5 (p.482). Les vertus cardinales sont regroupées et encadrées de vertus théologiques. De même les sibylles de l'annonce de la naissance du Christ sont encadrées par les sibylles de sa Passion. L'ordre chronologique pour les saints se lisait vraisemblablement de la nef vers l'autel pour Jean-Baptiste et au contraire de l'autel vers la nef pour saint Georges.

Sur ce chapitre il est donc difficile de conclure. Force est de constater que les dimensions des panneaux ne permettent pas d'émettre une hypothèse d'organisation conjointe des panneaux de marqueterie et de bas-relief si chaque type n'est pas placé sur une même rangée. En effet, sur une rangée seules les sibylles et les vertus sont alors placées et sur l'autre rangée seuls les panneaux de bas-relief sont disposés. Par exemple toutes les marqueteries au seraient au sud selon l'organisation du tableau 4.4 (p.481) et tous les bas-reliefs au nord selon l'organisation de tableau 4.5 (p.482). Les ordres chronologiques seraient alors respectés, mais l'esthétique aurait été tout autre. Cette difficulté confirme que le montage des stalles a été réalisé par un artisan qui n'était pas informé du projet global. Il n'y avait donc pas de dessin de l'ensemble du mobilier qui aurait été transmis à Nicolas Castille. En effet, comme les panneaux des sibylles et des vertus ont été redimensionnés, ils auraient tout à fait pu être taillés de manière à ce que les ordres chronologiques soient en cohérence.

II.7 - 2.4 Organisation de l'ensemble des parties historiées des stalles

Un lien entre les thèmes illustrés sur les panneaux des dorsaux et les scènes du *Calendrier des bergers* choisies pour les quadrants des parcloles peut être établi. Il n'est pas envisageable de faire dialoguer les vertus avec les péchés capitaux, chacune d'entre elles n'est pas le pendant positif de l'un d'entre eux. Cependant, que les vices soient les sujets d'ornement des stalles qui sont composées avec les vertus, alors que les planètes sont réservées aux sibylles comporte une cohérence. En effet les sibylles prophétisent alors que les planètes permettent de prédire la nature des personnes. La rangée des stalles comportant les vertus aurait donc reçu dans les quadrants des parcloles les sept péchés capitaux chacun étant représenté deux fois. L'autre rangée, qui accueille les sibylles, aurait été composée avec les sept planètes d'une part et leurs influences d'autre part. Il nous est parvenu trop peu de panneaux marquetés des soubassements latéraux des parcloles pour en déduire un ordre cohérent. Quant aux miséricordes, si l'on suppose que le programme prévoyait deux séries cohérentes, l'une consacrée aux arts libéraux, l'autre à des scènes édifiantes, la série consacrée aux arts libéraux aurait été associée aux sibylles, les scènes moralisantes étant réservées aux vertus. Ces propositions sont schématisées sur le plan du tableau 4.6 (p.483).

Conclusion

L'analyse des comptes du château a permis de comprendre que l'ensemble des stalles n'était pas terminé en octobre 1509 mais qu'il a été complété et monté en 1518. Des témoignages il est déduit que douze stalles ont été montées à cette date. Cependant l'iconographie et le nombre d'éléments originaux montrent que le cardinal avait prévu de faire réaliser quatorze stalles. Attendu les variations de largeur des panneaux, il n'est pas possible d'obtenir une organisation des panneaux de bas-relief et de marqueterie des dorsaux qui tienne compte à la fois de la chronologie des vies des saints et de celle des prophéties des sibylles ainsi que des catégories des vertus. Ceci en choisissant de mettre sur chaque rangée à la fois une marqueterie et un bas-relief. Cette constatation confirme que Nicolas Castille n'avait pas de dessin de l'ensemble du mobilier monté. Il a choisi un agencement tel que les bas-reliefs des dorsaux étaient pour la vie de saint Georges selon un déroulement chronologique de l'autel vers la nef ou l'inverse. Dans le sens opposé se déroulaient les épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste. Les deux panneaux de la vie d'Anne et Joachim étaient placés avant la naissance du précurseur. Les panneaux conservés dans les musées peuvent eux aussi être positionnés selon cet ordre. Les sibylles étaient associées à saint Jean-Baptiste et les vertus à saint Georges. Mais il n'y avait pas de respect de la chronologie des épisodes de la vie du Christ qu'annoncent les prophétesses, ni de regroupement des vertus par catégorie. Par contre les vertus et les sibylles mises en concordance se plaçaient en vis-à-vis. Les péchés capitaux auraient été placés sur la rangée des vertus alors que les planètes et leurs influences auraient pris place dans celle des sibylles. Le programme original pouvait prévoir quant à lui de respecter à la fois un ordre chronologique des épisodes des vies des saints et de la vie du Christ annoncés par les sibylles. Mais Nicolas Castille n'avait pas de plan global des stalles. Ni lui, ni Georges II d'Amboise, n'ont songé à cet ordre chronologique et les panneaux de marqueterie ont été découpés maladroitement sans en tenir compte. Néanmoins, la variation de largeur des panneaux ne témoigne pas de la volonté de fournir un effet de profondeur à la chapelle. Quant à leur montage y avait-il deux stalles d'honneur isolées, et deux rangées de cinq stalles ? Les premières auraient été encadrées de deux jouées hautes alors que les rangées étaient bornées par des jouées basses. Ou bien les six stalles auraient été rassemblées, bordées par les jouées hautes, et les jouées supplémentaires auraient cerné des prie-Dieu. Dans les deux cas deux jouées basses auraient disparu. Autre cas, les six stalles auraient été rassemblées et les stalles d'honneur bordées de jouées hautes, mais alors deux bas-relief de soubassement étaient de trop. Rien ne permet de trancher. Par ailleurs, pour les dorsaux, il y a deux bas-reliefs associés à Anne et Joachim, cinq associés à saint Jean-Baptiste et sept à saint Georges. L'iconographie ne donne de toute manière pas raison à l'organisation actuelle qui présente une seule stalle isolée séparée de deux rangées composées respectivement de cinq et six stalles. Cette tentative de reconstitution de l'ensemble de stalles telles qu'elles avaient pu être organisées au XVI^e siècle reste donc chargée d'interrogations. Il faudrait pouvoir démonter le meuble pour tenter d'extraire des observations l'histoire de chacun des éléments. D'autant que l'observation a montré que certains dossiers et abattants ont été greffés ou rabotés. Il est bien clair que cet ensemble a subi de multiples transformations. L'essentiel est que le programme iconographique choisi par son auteur reste, quant à lui, encore totalement lisible. Notamment parmi les vies des saints quelques épisodes spécifiques ont été choisis et les vertus et les sibylles sont mises en concordance. L'analyse de ce programme en tiendra compte. Auparavant, la manière dont les stalles s'intègrent à la chapelle haute se doit d'être étudiée. Avant de reconstituer l'aménagement de l'édifice, les plans précédemment proposés par différents auteurs vont être discutés.

Chapitre II.8 Nouveau plan de la chapelle haute

La chapelle haute du château ayant été détruite, et son plan n'étant pas documenté, il doit être redessiné. Selon le procès verbal de vente du château, les plans de sa chapelle haute devaient respecter les dimensions suivantes : longueur 17 m 50 et largeur maximale 10 m 50. Selon le témoignage de Jacopo d'Atri, le plan était en croix. Suivant les gravures, l'abside était suffisamment grande pour placer six baies à deux lancettes. À partir de ces données d'autres plans que ceux que Xavier Pagazani et Flaminia Bardati ont établis peuvent être imaginés (figure 7). Mais aucun d'entre eux n'est complètement satisfaisant. En effet, aucun des plans ne respecte l'ensemble de toutes les caractéristiques. Il était donc nécessaire de trouver d'autres documents textuels ou graphiques pour avancer dans cette recherche.

Par ailleurs Thierry Crépin Leblond a indiqué que des éléments du décor sculpté de la chapelle se retrouvent dans certaines saintes chapelles⁶²⁵. Les architectures des saintes chapelles peuvent-elles donc apporter un éclairage sur ce que devait être celle de Gaillon ? Qu'en est-il alors de l'analogie avec une sainte chapelle ? L'idée que le cardinal pouvait désirer obtenir que la chapelle du château devienne une sainte chapelle, et les documents parvenus jusqu'à nous vont être examinés.

II.8 - 1 Caractéristiques d'une sainte chapelle

II.8 - 1.1 Structure de deux saintes chapelles

Les dimensions de la chapelle haute du château de Gaillon sont donc comparées à celles des saintes chapelles. Deux d'entre elles sont particulièrement connues à cette époque car elles étaient des lieux de pèlerinage. Ces chapelles sont d'une part la sainte chapelle créée par saint Louis, les pèlerins venaient y vénérer les reliques de la couronne d'épines du Christ qu'elle recelait. Et d'autre part celle de Chambéry, qui avait été construite au xv^e siècle sous le règne d'Amédée VIII, premier duc de Savoie. Cette dernière était d'autant plus fréquentée au début du xvi^e siècle qu'en 1506, le pape Jules II venait d'y autoriser un pèlerinage annuel, le 4 mai, pour y vénérer le saint Suaire⁶²⁶. Cette dernière attire également notre attention, car, implantée en proue sur un talus comme celle de Gaillon, elle domine la vallée.

⁶²⁵ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 103.

⁶²⁶ HOARAU G., *4 mai Fête du Saint Linceul*, <https://www.linceul.fr/4-mai-fete-du-saint-linceul/>, consulté le 12 juin 2019.

Pour mémoire, les dimensions de la sainte chapelle haute de Saint Louis sont de 33 m en longueur et de 10 m 70 en largeur. La hauteur sous voûte de cette chapelle s'élève à 20 m 50 alors que celle de la chapelle basse associée n'est seulement que de 6 m 60. Quant à la sainte chapelle du château de Chambéry sa hauteur sous clef est de 19 m 36 alors qu'en surface elle a 13 m de large par 22 m de long⁶²⁷. Si bien, que ces trois dernières dimensions, sont environ 25% plus grandes que celles de la chapelle de Gaillon. Ces deux chapelles ont une abside à cinq pans de diamètre respectivement de 11 m pour la sainte chapelle de Paris et de 13 m pour celle de Chambéry. Le diamètre de celle de Gaillon serait de 10 m 50 si elle couvrait la galerie du bas, donc de dimension fort proche de la première. Cette donnée plaide en faveur d'une abside de la chapelle haute qui ait recouvert la galerie de la chapelle basse. De nouvelles données sont nécessaires pour trancher.

II.8 - 1.2 Critères d'appellation

Cinq critères doivent être réunis pour qu'une chapelle privée puisse être qualifiée de sainte chapelle⁶²⁸.

La chapelle doit receler une relique de la Passion du Christ. En tant que conseiller privilégié du roi et légat du pape, Georges d'Amboise pouvait sans doute espérer le don d'une telle relique par Louis XII. Le roi en avait en effet donné une à son frère Emery lorsque ce dernier était parti pour Rhodes en 1503. Il lui avait offert, pour la cathédrale de Rhodes, une relique de la vraie croix. En sus de ce critère, quatre autres, d'ordres divers, sont exigés pour qu'une chapelle soit déclarée sainte chapelle. Deux d'entre eux sont accessibles au cardinal, ce sont les suivants. Les offices récités doivent être ceux qui sont à l'usage de Paris. De plus la chapelle doit être construite sur un modèle architectural uniforme à un ou deux étages, avec nef unique, chevet à pans, hautes verrières et contreforts, toit d'ardoise à forte pente et flèche. La nef de la chapelle de Gaillon est unique, le toit est haut et à larges pans, surmonté non pas d'une flèche, mais d'un campanile, ce qui peut se concevoir étant donné l'époque où elle a été construite. Les contreforts de la chapelle haute sont puissants. L'abside est à pans coupés, mais par contre il est difficile de juger si la luminosité de la chapelle haute répondait au critère de luminosité. Le vaisseau était sans doute moyennement lumineux. Seul l'est et le transept possédaient des verrières. Ce qui ne pouvait être changé étant donné l'implantation au sein d'un corps de bâtiment. Malgré tout, la chapelle haute de Gaillon, à l'instar de la sainte chapelle du Vivier-en-Brie, fondée par Charles V, est de plain-pied avec les appartements d'honneur. Donc leurs luminosités étaient peut-être semblables.

En revanche la chapelle ne répond pas aux deux autres critères. Une sainte chapelle doit être fondée par saint Louis ou l'un de ses descendants. Ce critère ne pouvait pas être rempli, tout comme le second qui en dépend, car il requiert que la chapelle soit celle d'un palais ou d'un château royal ou princier. Ainsi donc la comparaison des dimensions des absides de deux saintes chapelles avec la chapelle haute n'a plus lieu d'être. Et le deuxième argument en faveur d'une abside plus grande que celle de la chapelle basse tombe. Une nouvelle réflexion doit donc être menée.

⁶²⁷ SANTELLI M., *La Sainte-Chapelle du château des ducs de Savoie à Chambéry*, Chambéry, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2003.

⁶²⁸ BILLOT C., *Les saintes chapelles, royales et princières*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1998.

II.8 - 2 Analyse des documents

II.8 - 2.1 Plan d'Androuet du Cerceau

Il est ici nécessaire de souligner que le plan qu'Androuet du Cerceau a publié en 1576 a été de nouveau publié en 1727, par Jean Mariette, dans une version modifiée et c'est ce plan modifié qu'ont repris Tilley, Ward et Gébelin⁶²⁹. Le plan de Mariette a été établi à partir des plans d'Androuet du Cerceau et de relevés sur le terrain. Ce plan présente avec le premier les différences suivantes. Androuet du Cerceau avait dessiné, au niveau du chevet, un ensemble de baies sur trois registres, alors que les autres auteurs n'en ont présenté que sur deux registres. Les baies de l'abside sur les dernières gravures forment une parfaite continuité avec celles du transept, elles sont au même niveau (figure 92). Ces dernières gravures sont donc non seulement plus réalistes, mais concordent avec le dessin de Stockholm et également la gravure de Silvestre. Ceci confirme la supposition de Pagazani, le plan d'Androuet du Cerceau n'est pas des plus précis⁶³⁰.

II.8 - 2.2 Dimension des verrières

L'auteur du dessin de Stockholm, qui était sans doute sur les lieux, propose pourtant une même vision qu'Androuet du Cerceau quant à la ceinture de verrières. Six verrières entourent le chœur sur son dessin ainsi que sur la gravure de ce dernier. Par ailleurs, tous les dessins confirment que les baies étaient à double lancettes séparées par un meneau. Une telle structure ne paraît pas pouvoir tenir dans l'espace réservé aux baies de la chapelle haute si son abside est de même dimension que celle de la chapelle basse. En effet cet espace n'aurait été que de 70 cm environ selon le plan restitué du rez-de-chaussée publié par Xavier Pagazani⁶³¹. Cet élément milite en faveur d'une extension de l'abside de la chapelle haute sur la galerie qui entoure la chapelle basse selon la proposition de Flaminia Bardati, au contraire du plan qu'a publié Xavier Pagazani. Il faut donc trouver d'autres témoignages pour trancher sur la dimension de l'abside.

II.8 - 3 Analyse de deux témoignages graphiques du XVIII^e siècle

II.8 - 3.1 Gravures et peintures du XVIII^e siècle

En 1748 l'archevêque de Rouen, Monseigneur de Saulx Tavannes, a commandé un plan du château, du jardin et du parc de Gaillon. C'est Louis Le Tellier, architecte du roi, qui

⁶²⁹ TILLEY A.A., *The dawn of the French renaissance*, op. cit., p. 398 ; WARD W.H., *The architecture of the renaissance in France, a history of the evolution of the arts of building, decoration and garden design under classical influence from 1495 to 1830.*, London, B. T. Batsford, 1911, p. 19 ; GEBELIN F., *Les Châteaux de la Renaissance*, op. cit., p. Planche 174.

⁶³⁰ Merci à monsieur Pagazani pour cet échange.

⁶³¹ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », op. cit., p. 78.

a été choisi pour cette réalisation. À la vue de ce document, ce qui retient l'attention au premier abord est que le Lydieu n'apparaît plus⁶³². Il n'y a plus que des bois aux alentours des deux aires circulaires entre lesquelles se trouvaient les canaux, la maison blanche et l'*Hermitage* du Lydieu (figure 93). Les archevêques précédents avaient sans doute trouvé trop dispendieux de l'entretenir. Cette gravure présente également, dans son angle haut gauche, une vue plus détaillée, en élévation, du château. En se penchant attentivement sur le chevet de la chapelle, qui est ici, de manière originale, dessinée en vue plongeante, nous voyons des arcs-boutants le long de la façade de la chapelle haute qui surplombent une galerie tout à fait superposée à celle qui longe l'abside de la chapelle basse (figure 94).

En 1773 l'archevêque de Rouen, le cardinal Dominique de La Rochefoucauld confia une importante commande à Hubert Robert, qui avait alors une grande réputation en tant que peintre d'architectures. Il s'agissait de quatre grands panneaux illustrant des vues de Normandie. Pour cette commande, l'artiste peintre a exécuté une sanguine selon une vue oblique, qui comprend la galerie sur le val et le chevet de la chapelle⁶³³. Bien que le dessin ne figure pas exactement le château par rapport à la réalité, mais comme en négatif, la structure présentée concorde avec la précédente. En effet, cette sanguine donne une vue du chevet de la chapelle haute qui révèle, elle aussi, que des arcs-boutants soutiennent le mur extérieur (figure 95).

II.8 - 3.2 Absides des chapelles haute et basse identiques

Cette concordance incite à jeter un regard plus attentif sur les dessins du XVI^e siècle. C'est alors que l'on se rend compte que, bien que de manière discrète, la présence d'un arc-boutant sur le dessin de Stockholm est observable (figure 96). Le deuxième pilier en partant du transept est détaché du mur, un arc-boutant se distingue clairement au deuxième registre, un peu moins au premier. De même, en agrandissant suffisamment la vue sud-est du château gravée par Israël Silvestre, quelques arcs-boutants se distinguent ainsi que les dimensions des baies. Celles-ci ne semblent pas toutes à deux lancettes (figure 97).

Ces œuvres permettent de trancher sur la structure de l'abside de la chapelle haute. Ces nouvelles observations mènent ainsi à confirmer l'analyse de Xavier Pagazani, l'abside de la chapelle haute coïncide avec celle de la chapelle basse. C'est donc le plan que Pagazani a proposé qui correspond quant à la dimension de l'abside, mais il a dessiné une nef sans transept. Dans celle-ci il a situé, au nord un oratoire et au sud une tribune, les stalles étant positionnées au milieu de la nef au plus près de l'autel. Ceci permettait de réserver un grand espace aux fidèles qui n'accédaient qu'à la nef. Le plan de cet auteur ne concorde cependant pas avec l'ensemble des descriptions des visiteurs, des gravures publiées, et enfin la description du procès verbal. Par ailleurs la sacristie y est placée sur les arrivées des escaliers ce qui semble improbable. L'organisation de la chapelle est donc à reconsidérer.

⁶³² LE TELLIER, *Plan du Château, jardin et parc de Gaillon leve suivant les ordres de Monseigneur de Saulx Tavannes archevêque de Rouen.*, op. cit.

⁶³³ BRESC-BAUTIER G., A. DEQUIER, et M.-P. SALÉ, *Un musée révolutionnaire*, op. cit., p. 264.

II.8 - 3 Organisation des espaces dans la chapelle haute

II.8 - 3.1 Oratoire de l'archevêque

Andrew Coltee Ducarel était un antiquaire anglais. Comme nombre de ses collègues, il a parcouru la France pour y recueillir des objets rares et anciens. Il a voyagé en 1752. Par la suite, le récit de son voyage en Normandie fut publié en 1767 par la Société des Antiquaires de Londres. Si cet ouvrage ne décrit pas de manière complète les monuments visités, pour la partie de Gaillon il reste intéressant de prendre en considération ses observations. Notamment il précise que la chapelle incluait une tribune et l'oratoire des archevêques⁶³⁴. Cette indication permet de penser que l'archevêque avait dans la chapelle un espace qui lui était réservé. Selon son récit, parmi les espaces de la chapelle le cardinal s'était fait créer un oratoire au sein duquel se trouvait une cheminée. L'abbé Blanquart a émis l'hypothèse que cet espace était localisé dans le bras nord du transept et le qualifie de tribune⁶³⁵. Xavier Pagazani n'a pas proposé de transept, mais il s'est aligné sur l'avis de l'abbé en ce sens qu'il a placé un oratoire en mitoyenneté de la terrasse du val de Seine et non de la *grant maison*⁶³⁶. Pourtant Ducarel avait précisé que cet espace, réservé dans la chapelle, était chauffé grâce à une cheminée particulière, or aucun conduit de cheminée ne se trouvait dans le prolongement de la terrasse. Par contre le plan du rez-de-chaussée, restitué par Pagazani, montre un conduit de cheminée dans la pièce nommée garde-robe de la *grant maison*⁶³⁷. Ce conduit se poursuivait naturellement à l'étage au-dessus, donc, dans la chapelle haute, dans la partie nord du fond de la nef. C'est donc de ce côté qu'un petit oratoire était destiné à l'archevêque, plutôt que dans le transept nord comme le propose Blanquart. Cet espace pouvait être cloisonné et percé d'un hagioscope qui permettait au cardinal de suivre les offices, dans un cadre privé et confortable, à l'instar du roi dans son oratoire jouxtant la sainte chapelle. Pour plus d'intimité et de confort cet oratoire avait une hauteur sous plafond limitée.

II.8 - 3.2 Chapelles latérales et tribune

Pour la composition complémentaire de la chapelle le procès verbal de vente du château, dressé en 1997, est relu en détail⁶³⁸.

Chapelles latérales

L'acte de vente du château à la Révolution précise que la chapelle haute comportait deux chapelles. Le procès verbal considère que l'une d'entre elles est au sud puisqu'il est noté « Dans la chapelle à droite en entrant sur l'autel ». Cette chapelle était donc située dans le

⁶³⁴ DUCAREL A.C., *Anglo-Norman antiquities considered, in a tour through part of Normandy.*, *op. cit.*, p. 44. « *The tribune or closet of the archbishop is on the north side and has a fire-place in it* ».

⁶³⁵ BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, *op. cit.*, p. 38.

⁶³⁶ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 79. Figure 47a, espace numéroté 8.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 78. Figure 46 pièce 11.

⁶³⁸ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, *op. cit.*, p. 120.

transept sud, elle était dédiée à la Vierge. La seconde chapelle est donc logiquement dans l'autre bras de transept, au nord.

Tribune

Ducarel a associé la tribune à l'oratoire du cardinal. Pagazani a considéré le côté nord comme réservé au seul oratoire du cardinal. Or la tribune ne pouvait qu'être dans cet espace. Le procès-verbal de 1795 mentionne en effet : « Dans la tribune à gauche ». De plus, d'après ce texte, il y avait trois baies au-dessus de la tribune. La logique est donc que la tribune se soit étendue, au niveau du deuxième registre, donc au-dessus de l'oratoire, jusqu'au buffet d'orgue. Selon cette organisation, l'accès à celle-ci se faisait par le logis, ainsi qu'il en était dans toutes les demeures princières. Elle peut également, comme l'oratoire, avoir bénéficié d'une cheminée puisque le conduit la longeait. Le buffet d'orgue pouvait quant à lui être accessible grâce à un petit escalier situé dans la chapelle.

II.8 - 3.3 Sacristie

Après avoir mentionné les chapelles, le procès verbal se poursuit en allant vers « la sacristie à droite ». Pagazani en a déduit que la sacristie se trouvait dans un petit local qui aurait jouté la chapelle du sud⁶³⁹. Or, au niveau cour, le plan restitué présente un escalier à vis qui ne pouvait que continuer de monter⁶⁴⁰. À son avis, la sacristie ne pouvait l'intégrer, entre les deux escaliers, vis et rectangulaire voisins, il n'y aurait eu que trop peu d'espace pour qu'une sacristie ait pu y être implantée. Il a par ailleurs considéré que le second escalier ne montait pas jusqu'au niveau de la chapelle haute. Son plan positionne la sacristie dans le prolongement de la chapelle sud, au-delà du transept qu'il ne figure pas, l'escalier n'y aboutissant pas. Une chapelle aurait été sous l'espace qu'il a attribué à une tribune⁶⁴¹. Cependant cette hypothèse réserve un espace insuffisant pour la sacristie. En revanche, si en symétrique de l'oratoire du cardinal un espace est dévolu à la sacristie, celui-ci est plus grand et aucun escalier n'est sacrifié. C'est donc dans la nef en entrant à droite que la sacristie se situait, en vis-à-vis de l'oratoire.

Le plan de la galerie des cerfs, qui est passé inaperçu jusqu'à présent, confirme cette nouvelle proposition. Cette galerie des cerfs se situe dans le prolongement de la chapelle ce qui se distingue bien sur plusieurs vues gravées par Israël Silvestre (figure 98 Ad Be). Considérons les pentes de toit sur la vue sud-est. La toiture de la galerie recouvre un bâti dont le mur extérieur prolonge celui de l'extension qui abrite les escaliers (à vis et rectangulaire) face sud de la chapelle. La largeur de ce bâtiment est donc supérieure à celle de la chapelle. La partie qui semble un peu disparate, qui correspond aux arrivées des deux escaliers, se poursuit donc en un bâti homogène qui prolonge exactement la galerie des cerfs sur ses deux niveaux. Cette couverture semble en contradiction avec le plan d'Androuet du Cerceau pour lequel la façade sud de cette galerie des cerfs s'aligne sur celle du corps du logis, les escaliers étant hors-œuvre. Cependant cette galerie était un axe important qui permettait de relier la

⁶³⁹ PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », *op. cit.*, p. 79. Figure 47a, espaces numérotés 9 et 10.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 78. Figure 46.

⁶⁴¹ À mon sens cet auteur a donc fait une erreur sur le plan du premier registre qu'il a publié. Il aurait dû, selon son raisonnement, y placer la tribune.

grant maison à l'hôtel d'Estouteville que le cardinal avait fait restaurer. Il était donc nécessaire que la déambulation y soit aisée. On peut remarquer que sur le plan d'Androuet du Cerceau le passage est étroit entre le mur de la galerie et la *grant vis* (figure 20). Par contre cet espace devient suffisant pour circuler s'il lui est ajouté la largeur des arrivées d'escalier. Attendu que le plan d'Androuet du Cerceau peut être questionné, la vue de Silvestre est préférée. Cet espace supplémentaire confirme la place de la sacristie. La surface qui lui est dédiée en vis-à-vis de l'oratoire n'est pas très grande. Or les clercs ont besoin de place pour le matériel et les vêtements liturgiques, d'autant qu'ils ont pu être jusqu'à douze pour célébrer. Ils avaient là une extension. Enfin, ce plan, à l'encontre de celui de Pagazani, laisse l'escalier disponible. Cet escalier descend jusqu'aux sous-sols ainsi que le montre le plan restitué par Élisabeth Chirol et avait donc permis aux menuisiers de passer directement de leur atelier à la chapelle.

Pour ménager l'espace privé qu'est l'oratoire, et une sacristie, des cloisons ont donc été construites à l'intérieur de la chapelle qui donnent cette vision en forme de croix de l'espace, telle que l'avait noté Jacopo d'Atri.

II.8 - 3.4 Nombre de verrières de la chapelle

Les gravures montrent que le premier registre de la chapelle est aveugle, alors que des baies occupent deux autres registres : les deuxième et troisième registres. Cependant les témoignages textuels et graphiques semblent se contredire quant au nombre de verrières peintes. Les noms des artisans ne sont pas tous donnés dans les comptes, ainsi nous ne savons pas qui a pu réaliser les premières verrières. Mais l'abbé Blanquart rapporte qu'Anthoine Chenesson a été payé en 1513 et 1518 pour des vitres à mettre à la chapelle de Gaillon⁶⁴². Ces vitres seraient alors les vitraux. Récemment Michel Hérold a repris cette idée et l'a étayée montrant qu'il s'agissait bien des vitraux de la chapelle mais qu'ils avaient été réalisés en 1509⁶⁴³. Par ailleurs cet auteur a émis l'hypothèse que les vitraux n'aient pas été réalisés à Gaillon, mais à Orléans, ville d'où Chenesson était originaire⁶⁴⁴. Cet historien suggère que se trouve là une manifestation de l'emprise des artistes de la Loire sur ce chantier, à l'image du maçon ligérien, Colin Biart. Cependant cette assertion ne manque pas de surprendre attendu que dans les forêts de Lyons et de Thelle se trouvaient d'importants centres de production de verre plat et que des maîtres de la région étaient reconnus et travaillaient pour l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen comme Arnould de Nimègue. La question reste donc ouverte.

Relevés des gravures et plans

Au préalable d'une description des scènes peintes, leur nombre qui prêle à controverse sera précisé. À ce propos les vues d'Israël Silvestre et d'Androuet du Cerceau se complètent. La vue nord du premier est quelque peu difficile à interpréter, alors que celle d'Androuet du Cerceau est plus lisible (figures 8 c et a). De la lecture de ces deux gravures il peut être conclu que ces auteurs ont présenté trois baies sur le transept nord et six autour de l'abside. À ce

⁶⁴² BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, op. cit., p. 49. Selon les registres G95 et G98 de la Seine-Inférieure.

⁶⁴³ HÉROLD M., « L'art des frères d'Amboise », op. cit., p. 112.

⁶⁴⁴ HAMON É., *Un chantier flamboyant et son rayonnement*, op. cit., p. 226.

nombre la vue de Silvestre ajoute sept baies au sud (figure 97). En tout seize baies ont été dessinées.

Sur l'ensemble du vaisseau, les baies ne sont pas toutes de même largeur. Les baies du sud et celles de l'abside de la gravure d'Israël Silvestre comportent une seule verrière, alors qu'entre elles deux baies sont composées de deux lancettes. Il est également une vue du château de Gaillon qui a été peinte au XIX^e siècle par un auteur inconnu. Cette aquarelle faisait partie de la collection Destailleur ; elle est conservée à la BNF⁶⁴⁵. Le bâtiment qui est peint n'est que ruine, mais à regarder de près, à gauche du gros pavillon, qui est le reste du pavillon d'entrée sur le parc, dans le fond, à moitié caché par un arbre, le haut de deux baies s'entrevoit. Ce sont deux baies du bras nord du transept de la chapelle haute. Le gâble de la baie la plus à l'est et ses deux lancettes se distinguent parfaitement, l'autre baie se devine. Cette vue confirme que dans le transept les baies étaient à deux lancettes.

Baies décrites dans le procès verbal de vente

Le rédacteur du procès verbal de vente du château a décrit toutes les baies, nous allons donc suivre son cheminement. Il indique que la chapelle, qui était à droite en entrant sur l'autel, avait trois vitraux pour lesquels il a décrit six scènes. Ceci confirme que ces baies (vitraux pour l'auteur du procès verbal) avaient deux lancettes. Dans la continuité le rédacteur a cité deux scènes pour ceux de la sacristie. L'autre chapelle était à gauche, elle comportait des vitraux sur deux sites, l'un en tribune, l'autre sur un buffet d'orgue, pour lesquels l'auteur a décrit six scènes. En tout quatorze scènes sont décrites et il est précisé que quatre grands prophètes étaient au-dessus de l'autel, et douze tout autour de la chapelle. Il y avait donc, au XVIII^e siècle, trente verrières peintes. Le tour de l'abside étant éclairé de baies simples, elles n'avaient pas deux lancettes comme pouvait le laisser croire la gravure d'Androuet du Cerceau.

Nombre de baies précisé par L. A. Bossebœuf

Le chanoine Louis Auguste Bossebœuf était venu, en 1840, renforcer et compléter les travaux des érudits qu'étaient les membres de la Société archéologique de Touraine⁶⁴⁶. Il a ainsi publié plus d'un millier d'écrits, allant de la simple note à la somme. Ses recherches font preuve d'un esprit méthodique, clair, précis et rigoureux, fruit de sa bonne formation au Petit puis au Grand Séminaire de Tours. Ordonné prêtre en 1875, curé de Montlouis-sur-Loire puis de Marigny-Marmande, il a conduit sa vie pastorale, en même temps que ses premières recherches, dans les limites de l'ancienne Province de Touraine. À la fois archéologue, historien des arts et historien, ses recherches se sont portées sur les monuments religieux et civils de Touraine, et son champ d'investigation s'est étendu non seulement aux thèmes de la calligraphie, la peinture, la sculpture ou l'architecture mais encore aux arts industriels. Il s'est également penché de manière très précise sur les influences italiennes en Touraine à partir de l'étude des manuscrits du mont Cassin. Ses écrits se doivent donc d'être pris en considération.

⁶⁴⁵ *Vue du château Gaillon*, 18.. Figure 25 c.

⁶⁴⁶ BONNIN M., *Bosseboeuf, Louis-Auguste*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bosseboeuf-louis-auguste.html>, consulté le 12 juin 2019.

En 1906, Louis Auguste Bossebœuf a mentionné la présence de dix-huit fenêtres enrichies de verrières⁶⁴⁷.

Synthèse proposée par Xavier Pagazani

Sur le plan proposé par Pagazani des verrières sont disposées, au deuxième registre, sur toute la périphérie de la chapelle excepté dans le prolongement de la *grant maison*. Cet auteur n'a pas publié de plan du troisième registre. Il a ainsi proposé vingt-huit baies à deux lancettes.

Nouvelle analyse

Aucune de toutes ces données ne concorde à première vue. Il faut donc procéder à une nouvelle analyse des documents. La vue sud-est d'Israël Silvestre laisse percevoir une continuité entre la nef et la galerie des cerfs. Cette galerie était dotée de deux étages auxquels on accédait par la *grant vis*. À l'étage d'honneur, l'escalier s'ouvrait face à la porte de la chapelle haute. Les combles, dotés de lucarnes, composaient le second étage. Ce dernier correspond au second registre de la chapelle haute. Donc le mur qui fermait la nef de la chapelle n'avait pas de raison d'être percé de baies au second registre ; il devait être aveugle. Si bien qu'à l'ouest il ne pouvait y avoir les six baies qu'a dessinées Pagazani. Sur le retour, sur la face sud de la chapelle, les quatre premières baies dessinées par cet auteur ne peuvent pas non plus avoir existé. Ce mur était aveugle car il y avait le bâti surmontant l'extension réservée aux escaliers. L'aquarelle de la collection Destailleur indique que la baie du transept nord était à deux lancettes. Cette aquarelle représente précisément le peu de ruines qui subsistaient, elle doit être juste. Ainsi de la même manière Androuet du Cerceau, Silvestre et cet auteur ont placé des baies à deux lancettes sur le transept nord. Le symétrique de ce transept a bien évidemment la même structure, les baies du transept sud sont donc à deux lancettes. C'est donc cette structure qui est considérée comme ayant existé.

S'il ne fallait pas se baser uniquement sur les témoignages visuels pour comprendre la structure de la chapelle, il en est de même pour ses verrières. Bossebœuf n'a pas précisé par quel moyen il a obtenu le chiffre qui dénombre les verrières de la chapelle haute de Gaillon. Toutefois, il peut être fait confiance à cette donnée, au vu de la précision avec laquelle il a relevé, dans les comptes du château, les éléments qui lui étaient nécessaires pour sa présentation. Ce chiffre de dix huit verrières peintes qu'il donne est donc certainement le plus proche de la réalité. De fait, si l'on compte comme étant une verrière une fenêtre à deux baies ou l'ensemble de deux registres d'une baie, il y a coïncidence entre le nombre de vitraux peints décrits dans le procès verbal et le nombre de verrières peintes comptées par Bossebœuf. Attendu que le procès verbal précise que le long de l'abside il y avait quatre verrières peintes et que le chevet était ceint de six baies, deux d'entre elles ne présentaient pas de scène figurée. Il s'agissait sans doute des verrières latérales du sud et du nord de l'abside. Le chanoine a chiffré dix huit verrières peintes. Les douze prophètes décrits dans le procès verbal étaient sur douze baies situées autour de la nef. Si les deux autres baies situées dans la sacristie n'avaient pas de baie peinte au troisième registre, associées aux quatre grands prophètes de l'abside la somme donne donc dix huit verrières peintes.

⁶⁴⁷ BOSSEBŒUF L.-A., *Le château de Chaumont dans l'histoire et les arts: illustré de 15 planches hors texte et de 270 dans le texte*, Tours, Maison A. Mame, 1906, p. 287.

II.8 - 3.5 Description des verrières de la chapelle

Des vitraux ont donc été réalisés aux environs de 1509 ou 1515, mais ne sont détaillés qu'à la Révolution. En effet le procès verbal de 1797, non seulement mentionne ces vitraux, mais les décrit. Le procès verbal relate en premier six scènes. Elles étaient sur le second registre. Le tableau 5 (p.484) présente une synthèse de cette organisation. « Sur les trois vitraux à droite étaient dessus en peinture dans le verre », sous entendu à droite de l'autel se trouvaient trois vitraux. Chacun était composé de deux verrières, donc six scènes étaient représentées. Ce sont : le patriarche Jacob avec Rebecca, la reine Esther, la Magdeleine aux pieds de Jésus-Christ chez le pharisien, l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, le roi et le prophète Samuel, Jésus-Christ chasse les vendeurs du Temple. Puis deux autres baies sont décrites comme situées dans la sacristie, ce sont : Jésus-Christ faisant descendre la manne et la transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ. Ce sont celles du second registre, le troisième registre n'étant pas décoré. Au nord, dans la tribune, se trouvaient l'arche de Noé, l'apparition du prophète Samuel et la naissance de la Vierge. Sur le buffet d'orgue, au nord toujours la mort de Notre Seigneur Jésus-Christ et à l'est la descente de Jésus-Christ de la croix et les Saintes Femmes qui vont au tombeau. Enfin le procès verbal indique : « Et les vitraux du haut du tour de la chapelle étaient les douze petits prophètes et les quatre grands dessus l'autel ». Donc autour du transept les verrières étaient peintes sur les douze baies du troisième registre. Douze prophètes y étaient représentés, alors que seulement quatre prophètes figuraient autour de l'autel. Les douze étaient sur le troisième registre. La description de quatre prophètes dans l'abside confirme que les ouvertures n'avaient qu'une lancette, et seulement quatre sur six verrières de l'abside étaient peintes. Enfin les verrières du troisième registre de l'abside n'étaient pas peintes, ou inversement pour que tous les prophètes soient au même niveau. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament semblent donc toutes mêlées sur les vitraux ce qui ne permet pas d'en extraire un message théologique⁶⁴⁸.

Ces nouvelles considérations ont donc éclairci les idées sur la dimension de l'abside de la chapelle haute, l'aménagement de la nef et le nombre de verrières. Un nouveau plan de la chapelle peut ainsi être déduit.

II.8 - 4 Nouveau plan de la chapelle haute

La confrontation entre les gravures et les textes mène à la proposition d'un nouveau plan. Celui-ci est présenté en figure 99. Il est établi sur le plan restitué du niveau cour publié par Xavier Pagazani. Il tient compte de toutes les contraintes. L'abside de la chapelle haute se superpose à celle de la chapelle basse. Le plan est en croix respectant les arrivées d'escalier. Les verrières peintes sont sur les deuxième et troisième registres. Côté nord se situe l'oratoire du cardinal, alors que la sacristie est côté sud. Ce qui donne sa forme de croix à la chapelle. Les deux chapelles se trouvent dans les deux bras du transept. L'oratoire se trouve donc tout simplement dans le prolongement de la chapelle de gauche et la sacristie de celle de droite. Il y a une verrière pour éclairer cette dernière. Cependant les longueurs de la sacristie et de l'oratoire ne sont pas assurées, aucun texte ne les précise. Si les cloisons sont limitées à la

⁶⁴⁸ Voir tableau T.5 p.484, le plan des baies de la chapelle haute.

cheminée du côté de l'oratoire, en vis-à-vis l'escalier déboucherait dans la chapelle et il n'y aurait pas de verrière dans la sacristie. Si les cloisons vont au-delà pour inclure la verrière dans la sacristie, la déambulation dans la chapelle est moins aisée deux mètres de long étant retirés du transept. Cependant le procès verbal spécifie qu'il y a un vitrail dans la sacristie. Le plan proposé présente donc l'organisation la plus vraisemblable. Les cloisons de la sacristie incluent une verrière et symétriquement il y a l'oratoire. Leur longueur à tous deux est identique à la profondeur de la *grant maison*.

II.8 - 5 Positionnement des stalles dans la chapelle haute

Une grande particularité des stalles est le galbe des panneaux qui les composent. Les stalles auraient-elles été placées dans le chœur? La forme galbée des dorsaux incite à répondre oui. En effet ce galbe n'apporte aucun confort supplémentaire aux stalles. Cette forme concave des panneaux compliquait grandement le travail des artisans. Ce choix résulterait-il de la volonté de faire épouser aux chaires la forme du mur sur lequel elles s'adossaient, c'est-à-dire celle de l'abside de la chapelle? Bien que le montage actuel ne tienne pas compte de cette forme la question doit être posée.

Ailleurs, aucun des ensembles de stalles parvenus jusqu'à nous ne présente de dossier galbé, si ce ne sont les panneaux marquetés par Antonio di Neri Barili conservés en l'église de San Quirico d'Orcia (figure 100). Ces panneaux faisaient partie d'un ensemble de dix-sept stalles que l'artiste avait réalisées entre 1482 et 1502 pour la chapelle saint Jean-Baptiste du dôme de Sienne⁶⁴⁹. Antonio di Neri Barili avait fait ce choix du galbe pour que les stalles s'intègrent à la courbure des parois de la chapelle. Le galbe des panneaux conservés au musée d'Écouen a été très modifié, donc leur mesure ne peut pas servir. Par contre des mesures précises du galbe des panneaux de bas-relief ont pu être déduites grâce au panneau qui est conservé au musée de Berlin. Ce panneau n'a pas été modifié, donc il est possible de se fier aux mesures à partir desquelles le rayon de courbure a pu être calculé. Pour une corde de 556 mm, la flèche du panneau est de 22 mm. Ceci donne un rayon de courbure de l'ordre de 180 cm. Le compte n'y est pas tout à fait mais est proche, en effet le rayon de l'abside de la chapelle est environ 2 m 50 comme il a été montré. Le rayon de courbure aurait été le double si le chevet de la chapelle haute avait recouvert la galerie qui longe celui de la chapelle basse. Ce résultat tendrait à faire penser que le galbe a été choisi pour que les stalles épousent la forme de l'abside. Le galbe des dorsaux aurait donc pu être un choix du cardinal, et le positionnement des stalles aurait pu de la sorte confirmer la dimension de l'abside. En effet ce rayon est celui de l'abside de la chapelle basse. Toutefois la surface disponible dans cette abside n'aurait pas permis d'avoir à la fois les stalles, les prie-Dieu et l'autel. Cette hypothèse est donc à éliminer, le cardinal n'a pas pu faire ce choix.

Par ailleurs, la linéarité de l'entablement des dais indique, elle aussi, que les stalles n'ont pas été montées de cette manière. D'après le cabinet Yves Gilbert, ce dais est d'origine pour une grande partie (figures 84 et 85)⁶⁵⁰. Seul celui de la stalle abritant la sibylle

⁶⁴⁹ CARLI E., « Le tarsie di San Quirico d'Orcia », *op. cit.*

⁶⁵⁰ Non publié. Archives de la DRAC Île-de-France 92. GILBERT Y., « Basilique Saint Denis - Seine Saint Denis Stalles de Gaillon 16ème. Restauration d'une travée témoin. Mémoire Technique et critique d'authenticité », *op. cit.*, p. 15.

Delphique a été refait partiellement au XIX^e siècle. L'entablement est rectiligne, ce qui indique que les stalles ont été, dès le départ, montées linéairement. Donc, les stalles ont été placées dans le transept. L'idée que la courbure permettait d'appliquer les stalles autour de l'abside de la chapelle est donc à rejeter. La figure 100 donne l'organisation des aménagements de la chapelle qui seront décrits maintenant.

Usages de la chapelle

L'entrée dans la chapelle se faisait par la porte centrale, face à la *grant vis*. Deville quant à lui, a suggéré une possibilité d'entrée dans la chapelle par la terrasse. Ce serait par une porte donnant sur le bras nord du transept. Les gravures qui donnent un aperçu de cette façade, vue de la terrasse, ne laissent pas supposer la présence d'une porte. Ce sont deux verrières qui donnent sur cet espace. Mais il est vrai que ces vues ne sont pas très détaillées et que les baies ne commencent qu'au deuxième registre. Il se peut donc qu'il y ait eu une porte au premier registre.

L'oratoire de l'archevêque est à gauche en entrant dans la chapelle, côté nord, il est chauffé grâce à une cheminée qui bénéficie d'un conduit existant au niveau cour. Cet espace réservé à la prière ne fait qu'environ deux mètres cinquante de large, mais il est de cette manière plus facile à chauffer et il n'est destiné qu'à une personne. Ce cabinet n'a pas de fenêtre, il est donc vraisemblable que la cloison qui le séparait de la nef était non seulement percée d'un hagioscope mais également de fenêtres. Pour passer de l'oratoire dans la chapelle une porte aurait été ouverte dans cette cloison. Par ailleurs, pour entrer dans l'oratoire, différentes possibilités sont offertes. On y entrait éventuellement par une porte depuis la galerie, ou par une porte depuis la chambre.

Enfin, la montée depuis la chapelle basse pouvait *a priori* se faire par les deux escaliers localisés dans l'extension, en face sud, le petit à vis ou l'autre rectangulaire. Les portes d'entrée dans la chapelle seraient : une porte donnant sur la sacristie, et une autre donnant sur la chapelle de la Vierge. Cette dernière hypothèse n'est pas envisageable, il y a trop peu de place. L'escalier à vis permettait donc d'accéder à la galerie du haut qui ceint le chœur de la chapelle haute. L'accès à la sacristie se faisait depuis le premier niveau par l'escalier rectangulaire. Un autre accès, par une porte sur la galerie des cerfs, est envisageable.

C'est ainsi que nous pouvons imaginer que l'hôte du cardinal qui vient assister à l'office, entre par l'imposant châtelet d'entrée, duquel il est conduit à la galerie des cerfs, après avoir traversé la basse cour. Puis, s'il s'agit du roi, après avoir été accueilli par Monseigneur le Légat sous la magnifique arche de la porte de Gênes, symbole de la puissance politique du roi et du maître de ces lieux, il parcourt sur sa droite cette galerie. Quelques mètres plus loin les deux hommes montent le superbe escalier extérieur en vis pour atteindre l'étage. Si l'hôte ne compte qu'assister à l'office, il entrera par la splendide porte sculptée qui lui fait face⁶⁵¹. Par contre, en tant qu'officiant, il pourrait accéder directement à la sacristie par une petite porte latérale située à sa droite, pendant que le cardinal se dirige vers la gauche pour entrer dans la chambre qui jouxte la chapelle. De là ce dernier pourra entrer dans son oratoire, à moins que l'architecte n'ait laissé une porte donnant directement de l'oratoire sur la galerie. Enfin, s'il fait beau, l'archevêque pourra peut être entrer dans la chapelle depuis la

⁶⁵¹ Aujourd'hui les deux battants sont remontés dans la basilique de Saint-Denis, côté sud de la nef. Deux pilastres sculptés conservés au Louvre sont des éléments du chambranle. MR 1664, MR 1665. Provenant du Musée des monuments français, entrée 1818.

terrasse du val de Seine⁶⁵². Pendant ces préparatifs un sacristain aura pu entrer dans la chapelle par l'escalier intérieur qui monte depuis la chapelle basse, elle-même située au niveau cour.

Conclusion

En prenant en considération des œuvres peintes ou gravées au XVIII^e siècle, qui jusque-là n'avaient pas été consultées, le doute a pu être levé de manière définitive. L'abside de la chapelle haute suit les contours de celle de la chapelle basse. Les témoignages textuels révèlent, quant à eux, que la chapelle haute avait une forme de croix. Que l'on y trouvait un oratoire chauffé et une tribune. Qu'elle recelait deux chapelles. Les verrières peintes ont été décrites. Enfin il y avait une sacristie à cet étage. Malgré tout l'organisation n'avait pas été totalement comprise. Un nouveau plan a pu être dégagé qui tient compte de toutes les descriptions. Notamment une nouvelle hypothèse a été formulée quant aux positionnements des chapelles intérieures, de l'oratoire du cardinal et de la sacristie. Enfin il a été montré que le nombre de verrières décrites dans le procès verbal de vente de la Révolution concorde avec l'aménagement proposé. Les dimensions de la chapelle haute sont telles que les stalles que nous étudions pouvaient largement y trouver leur place. Mais le galbe des dorsaux n'est pas expliqué par la courbure de l'abside. Leur positionnement n'épousait pas la forme de l'abside comme le faisait au dôme de Sienne le chœur créé par Antonio di Neri Barili. La linéarité du dais d'origine montre que l'ensemble était lui-même linéaire, donc placé dans le transept. Le galbe n'avait donc *a priori* pas d'autre objet que de renforcer l'aspect tridimensionnel induit par la perspective centrale des architectures figurées sur les panneaux de marqueterie. Un effet de profondeur supplémentaire a de la sorte été généré. Nous reviendrons sur ce galbe des panneaux de marqueterie, à la fois pour rechercher les sources d'inspiration des artisans et également leurs origines.

Les parties innovantes des stalles ont été construites en 1509 alors que sur le chantier un grand nombre d'artisans étaient à l'ouvrage. Notamment nombre de peintres ou sculpteurs réalisaient les ornements de la chapelle haute qui sont maintenant décrits.

⁶⁵² Comme ces deux dernières portes ne sont mentionnées nulle part ce ne sont que suppositions.

Chapitre II.9 Partie du décor de la chapelle haute élucidée

La chapelle haute du château de Gaillon était dédiée à saint Georges⁶⁵³. Des reliques avaient été portées sur le site en 1508 et leur garde était assurée par quatre menuisiers qui se relayaient nuit et jour dans la chapelle de l'*Hermitage* (dans le parc du Lydieu)⁶⁵⁴. Elles auraient dues être portées en totalité dans la chapelle haute en 1509. Cependant, fort curieusement, le descriptif de l'inventaire de 1550 déclare qu'il s'en trouve également dans une chambre du château. Cette pièce, dite « en portail sur le jardin », servait vraisemblablement de réserve sacrée à l'époque car elle recelait beaucoup de mobilier liturgique et des œuvres d'art. Selon le testament du cardinal d'autres reliques, qui étaient conservées à Rouen, auraient dues être placées dans la chapelle achevée. Il s'agit peut-être de celles qui se trouvaient dans cette chambre.

Avec les stalles les œuvres réalisées et documentées du vivant du cardinal sont peu nombreuses. Selon les comptes, la sculpture du retable par Michel Colombe lui avait été payée 300 livres. À ceci doivent être ajoutées les sommes versées pour la table d'autel et les panneaux sculptés qui l'encadrent soit environ 200 livres. Les *ymages* exécutées par Antoine Juste avaient coûté 297 livres. Pour ses peintures Solario avait reçu 575 livres de gages auxquelles il faut ajouter 200 livres pour son train de vie et 129 livres pour son engagement. Des images pour la chapelle ont été livrées en août 1509, mais il n'est pas précisé ce qu'elles étaient ni leur prix⁶⁵⁵. Ces frais s'étaient donc élevés à environ 1900 livres. À ceux-ci doivent être ajoutés les 1200 livres du coût des stalles. Au décès du légat l'ensemble de la chapelle n'était cependant pas encore aménagé et le cardinal a légué 10.000 livres à Georges II d'Amboise pour le terminer. C'est-à-dire au moins trois fois plus que ce qu'il avait déjà dépensé. Son neveu avait donc de quoi faire réaliser beaucoup d'autres ouvrages. En dehors des factures pour Nicolas Castille, et pour Chenesson aucune autre archive connue ne mentionne de factures pour l'aménagement de la chapelle. Nous ne savons pas si toute cette somme a été dépensée à son profit. Par ailleurs Georges II n'était plus protégé par le roi Louis XII, décédé en 1515, et il n'avait aucune relation avec le nouveau roi qui ne le privilégiait pas, au contraire, puisqu'il l'imposa fortement pour financer ses armées. Le neveu du cardinal n'a donc peut-être pas continué beaucoup d'aménagements. De plus, les quelques visiteurs, qui ont cité des œuvres qui étaient dans la chapelle, sont passés à différentes époques. Les témoignages laissent pressentir que certains aménagements étaient en place au début du XVI^e siècle, alors que pour d'autres la seule certitude est que le visiteur du XVIII^e siècle a pu les apprécier. Thierry Crépin-Leblond, dans sa synthèse sur le décor de la chapelle, n'a pas pris position, mais il a pensé que les contradictions dans les témoignages étaient liées à l'accès à la chapelle limité par la clôture du chœur⁶⁵⁶. Une nouvelle approche est proposée ici.

⁶⁵³ TABBAGH V. (dir.), *Fasti ecclesiae gallicanae*, op. cit., p. 141.

⁶⁵⁴ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 332.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 353.

⁶⁵⁶ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », op. cit., p. 102.

II.9 - 1 Aménagement intérieur de la chapelle haute au XVI^e siècle

II.9 - 1.1 Retable de saint Georges combattant le dragon

Le retable de l'autel, qui est la pièce majeure et remarquable par les visiteurs de la chapelle, mérite une attention particulière. En effet, le marbre sculpté de saint Georges combattant le dragon, chef-d'œuvre attribué à Michel Colombe, arrivé à Gaillon le 25 février 1509, fut admiré par tous⁶⁵⁷. Il était placé en retable, sur un autel de marbre sculpté, dont six éléments sont conservés au musée du Louvre et placés dans la même salle que le bas-relief⁶⁵⁸. Ce dernier présente un tel caractère spécifique qu'il ne pouvait passer inaperçu. Cette œuvre maîtresse de la chapelle haute demande que l'on s'attarde sur sa conception et son style.

Le cardinal d'Amboise n'a pas manqué de faire représenter la scène du combat de saint Georges contre le dragon de nombreuses fois au sein du château sous forme de bas-relief ou même de sculptures comme celle qui couronnait la *grant vis*. Dans la chapelle l'un des panneaux de bas-relief des stalles, un élément de la tribune de même que le célèbre marbre réalisé par Michel Colombe et un bas-relief de clôture, représentaient cette scène (figures 62 a et b)⁶⁵⁹. Dans la première version de la légende le héros ne tue le dragon qu'après l'avoir ramené à la ville et baptisé le roi et son peuple ; plus tard il distribue sa récompense aux pauvres. Dans la seconde version, le saint tue le dragon immédiatement devant la jeune fille. C'est celle-ci qui est illustrée par Michel Colombe.

Michel Colombe

Michel Colombe est considéré depuis toujours par les historiens de l'art comme le plus grand *ymagier* connu de son époque. La preuve en est la volonté de réaliser en 1882, pour le musée d'architecture comparée, un moulage du tombeau de Nantes qu'il avait exécuté⁶⁶⁰. Bien que sa vie et son œuvre soient peu tracées, il est certain qu'il a exécuté très tardivement la sculpture dédiée à Gaillon. Né aux environs de 1430, il devait avoir plus de soixante dix ans en 1508. Cette sculpture est donc plus vraisemblablement l'œuvre conjuguée de l'artiste et de son atelier⁶⁶¹. Avait-il un fils qui portait son prénom, les historiens n'ont rien rapporté de tel. Cet artiste a hérité d'une longue tradition d'artistes de Bourges. Son père Philippe était

⁶⁵⁷ Musée du Louvre, entré en 1818, provenant du Musée des Monuments français. M.R. 1645 182cmx128cm.

⁶⁵⁸ Musée du Louvre, entrés en 1818, provenant du Musée des Monuments français. M.R. 1662 A, M.R. 1662 B, M.R. 1663 A, M.R. 1663 B, M.R. 1666 A, M.R. 1666 B.

⁶⁵⁹ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 101.

⁶⁶⁰ FONT-RÉAULT D., « Le moulage du Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix au musée de sculpture comparée. », *Michel Colombe et son temps*, Nantes, CTHS, 2001, p. 114.

⁶⁶¹ VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, *op. cit.*, p. 338.

sculpteur, son frère Jean était enlumineur. Pradel pense qu'il a commencé par travailler avec son père et s'est donc imprégné de son esprit⁶⁶².

Ce n'est qu'en 1474 que son nom a été cité. Il avait été fait appel à lui, conjointement avec le peintre et enlumineur Jean Fouquet, pour dessiner un modèle de tombeau pour le roi dans l'église Notre-Dame de Cléry, modèle qui n'a finalement pas été retenu⁶⁶³. Ceci ne permet pas d'affirmer qu'il était à Tours à cette époque. Par contre on est assuré qu'il était établi à Tours en 1491. Il a servi d'intermédiaire entre Louis du Bellay et les *maîtres* d'œuvres tourangeaux, l'abbé sollicitant leur avis sur les travaux qu'il faisait exécuter pour son église⁶⁶⁴. Entre temps il a travaillé en Bourbonnais pour le compte de Jean II de Bourbon. Enfin, en 1500, il avait reçu une commande pour médaille et patrons à l'occasion de l'entrée du roi à Tours. Il travailla également pour Anne de Bretagne en réalisant le tombeau de ses parents. La médaille de Tours est la première œuvre qui nous soit parvenue, dont nous sommes assurés qu'elle a été réalisée par lui. Il est alors déjà âgé de soixante dix ans. Puis ses œuvres reconnues sont le tombeau du duc de Bretagne, et le marbre de Gaillon. Cet artiste, au cours d'une carrière itinérante, a donc pu s'ouvrir à bien des styles et des œuvres, ainsi qu'à d'autres métiers d'art.

Style de Michel Colombe confronté à celui de Jérôme Pacherot

Le tombeau du duc de Bretagne a été considéré, dans la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, comme d'inspiration toute française, pour le sens du naturalisme et la douceur des formes. S'il y a filiation elle est à rechercher en Bourgogne, ont assuré les premiers historiens⁶⁶⁵. Notons malgré tout que Michel Colombe, était le frère de Jean Colombe qui enlumina, entre 1470 et 1485, le manuscrit des *Heures de Louis de Laval*. Lequel a également commandé en 1460 à Sébastien Mamerot, chanoine à son service en tant que serviteur domestique et chapelain, la traduction française du *Romuleon* latin de Benvenuto da Imola rédigé par ce dernier dans les années 1360, et que Jean Colombe a également illustré. Michel, son frère, avait donc dans son voisinage les modèles des souples arabesques. Vitry, quant à lui, insistait sur l'influence flamande dont bénéficiait l'art français de cette époque⁶⁶⁶. Il a par ailleurs reconnu à Jean Perréal, peintre du roi, la responsabilité de l'architecture du monument dédié au duc de Bretagne. Dominique de Font-Réault a adhéré à cette idée en indiquant que ce ne pouvait être qu'un théoricien qui ait conçu des statues aux quatre angles totalement dégagées du sarcophage, sans lien organique avec lui⁶⁶⁷. Par contre Courajod considérait que Michel Colombe avait emprunté au style italien son élégance et sa noblesse⁶⁶⁸. Quant à Henri de Berranger il a précisé que la sculpture du marbre a été exécutée par Michel Colombe et son atelier, alors dirigé par son neveu Michel Regnault, auquel s'étaient adjoints deux « *tailleurs de massonnerie entique italiens* »⁶⁶⁹. Jérôme Pacherot peut avoir été l'un d'entre eux,

⁶⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶³ PRADEL P., *Michel Colombe: le dernier imagier gothique*, Paris, Plon, 1953, p. 20.

⁶⁶⁴ VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, *op. cit.*, p. 349.

⁶⁶⁵ FONT-RÉAULT D., « Le moulage du Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix au musée de sculpture comparée. », *op. cit.*, p. 116.

⁶⁶⁶ LAFABRIE M., « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie: Paul Vitry et son Michel Colombe (1901) », Paris, CTHS, 2001, p. 134.

⁶⁶⁷ FONT-RÉAULT D., « Le moulage du Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix au musée de sculpture comparée. », *op. cit.*, p. 121.

⁶⁶⁸ LAFABRIE M., « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie: Paul Vitry et son Michel Colombe (1901) », *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶⁹ BERRANGER H. de, *Évocation du vieux Nantes*, Paris, les Éditions de Minuit, 1966, p. 89.

Flaminia Bardati et Tomazzo Mozzati le confirme⁶⁷⁰. Ils ont en effet relevé que Jérôme Pacherot avait procédé à l'achat des marbres du tombeau⁶⁷¹. Les auteurs ont pensé qu'il avait participé à sa réalisation étant donné l'importance du montant du salaire qu'il recevait alors que ce tombeau, de même que celui des enfants de Charles VIII, étaient en chantier et sachant que sa participation est tracée pour le dernier⁶⁷². Remarquons cependant que l'art de l'ornement de Pacherot, déployé sur le tombeau des enfants de Charles VIII en 1506 est très éloigné de celui du tombeau du duc de Bretagne sculpté assurément par Michel Colombe entre 1502 et 1507. Si Jérôme Pacherot a participé à la réalisation de ce dernier, nul doute qu'il a laissé tomber, à cette occasion, le style florentin pour s'approprier les délicates arabesques qu'il reproduira sur la table d'autel de la chapelle de Gaillon en 1509 (figure 102)⁶⁷³. Selon Bardati et Mozzati, il aurait lui-même été formé à Fiesole et donc aurait travaillé le répertoire de Ferrucci qui, tout en finesse, lui est semblable, il n'aurait donc pas été spécifiquement ambassadeur du style florentin mais de celui de Fiesole qui s'apparente plus au style des ornements étudiés ici⁶⁷⁴.

Datation du retable

Les comptes de Gaillon donnent quelques précisions sur les dates de réalisation du combat de saint Georges. Jérôme Pacherot a été payé en mai 1508 pour le transport d'une table de marbre à Orléans⁶⁷⁵. D'aucun ont pensé qu'il s'agissait du marbre sur lequel le saint Georges a été sculpté. Cependant il est écrit « *Pour la table où sera le saint Georges en la chappelle* ». Le saint Georges étant posé en retable sur une table d'autel, il s'agit de cette dernière. Par contre, en septembre 1508, le même Pacherot a été payé pour avoir amené un marbre à Tours: « *La tumb de marbre* »⁶⁷⁶. C'est le marbre du saint Georges dont il s'agit. Ainsi est confirmé que ce n'est pas à Orléans, ni à Gaillon, mais à Tours que le sculpteur exécuta ce marbre du combat de saint Georges. De plus il résidait en cette ville à cette date. Ainsi donc la participation des artisans de son atelier est confirmée. En février 1509 il a été payé 300 livres pour cette sculpture.

Sources d'inspirations de Michel Colombe

Quant à ce *combat de saint Georges contre le dragon*, Vitry avait souligné la parenté de cette œuvre avec le bas-relief du socle du saint Georges de Donatello, daté environ 1416⁶⁷⁷. Il montrait cependant combien la réalisation de Michel Colombe en est éloignée et ne lui doit que la composition (figure 103). À première vue le marbre du français s'en différencie en effet en ce que le dragon, bien qu'ayant l'air pataud et étant plus petit que le cheval, n'en demeure pas moins inquiétant car il mord la lance qui le transperce, et, alors que bien callé sur ses pattes arrières, il domine son agresseur. Le dragon de l'italien est moins effrayant, mais son combattant est beaucoup plus puissant et il est réellement à l'attaque. Le combattant du sculpteur français semble déjà un peu en retrait, toute la puissance est réservée à son destrier. Enfin les effets de perspective que Donatello a figurés avec finesse sont absolument uniques.

⁶⁷⁰ BARDATI F. et T. MOZZATI, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste », *op. cit.*, p. 220.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 219.

⁶⁷³ *Le tombeau de François II*, <http://nantescathedrale.free.fr/tombeau.htm>, consulté le 12 juin 2019.

⁶⁷⁴ BARDATI F. et T. MOZZATI, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste », *op. cit.*, p. 213.

⁶⁷⁵ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 332.

⁶⁷⁷ VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, *op. cit.*, p. 380.

Par ailleurs, il est difficile de trouver une influence mutuelle entre les différents bas-reliefs représentant le *combat de saint Georges* que le cardinal a fait exécuter pour Gaillon. En sus des deux œuvres étudiées précédemment (le bas-relief des stalles et celui de l'autel) une des faces sculptées de la fontaine représente également ce combat. Une trace en est donnée par une gravure d'Androuet du Cerceau (figure 62 d). Les trois antagonistes sont présents sur les trois panneaux, mais mis en situation différemment. La scène du panneau de la fontaine est simplifiée et saint Georges est vêtu à la romaine. Au loin, apeurée, la fille du roi semble s'éloigner en courant. L'arme n'est pas visible et le dragon paraît agonisant aux pieds du cheval. La scène se situe en pleine nature. De manière unique, le bas-relief des stalles montre que la scène se situe aux portes de la ville figurée à droite. Sur ce dernier aucun des combattants ne développe de puissance, le combat est un peu mou. Seul le fait que la lance du soldat traverse la gueule du dragon laisse préfigurer quelle sera l'issue du combat. Saint Georges triomphe du dragon avec panache à l'image de celui qui jaillit, en souples arabesques, de son casque. La fille du roi est ici bras levés plutôt dans une attitude d'imploration. Alors que sur le marbre de Colombe, elle a une attitude distanciée, étonnée. Seuls deux chevaux, celui du bas-relief de la fontaine de la cour et celui de Michel Colombe, sont dans une même posture, ils assaillent le dragon, ils font corps avec leur cavalier. Le cheval représenté sur le retable est, par contre, véritablement au combat, jambes tendues son cavalier tire de lui toute son énergie. Les capes qui volent montrent la vitesse de l'assaut. À la suite de cet artiste de génie qu'était Donatello, Uccello, renommé pour son sens de la perspective, et grand peintre de batailles, a notamment peint deux saint Georges combattant le dragon (figure 104 A)⁶⁷⁸. Il est assez remarquable de constater que Schongauer, admirable artiste qui a été source d'inspiration pour un grand nombre, dont Dürer lui-même, a également dessiné deux fois cet épisode de la vie du saint en deux compositions bien différentes (figure 104 B). Ces deux dernières gravures représentent le même moment, celui du combat. Alors que les deux tableaux d'Uccello présentent les deux phases du combat, la lutte et l'approche de la victoire. À ce titre, ils sont représentatifs des deux voies. Celle de saint Georges ayant triomphé du dragon selon les traditions orientales et celle qui en est en rupture : saint Georges combattant comme l'avait initié Donatello aux environs de 1415 (reprise par Schongauer à la fin du xv^e siècle). Il est notable que le dragon de Michel Colombe, pour son aspect massif, présente une parenté avec celui de Donatello. Le florentin Pacherot aurait pu en donner une description à l'artiste lors de la livraison du marbre. Indépendamment des différences dans la figuration du combat, il est à souligner que les artistes ont choisi, à la suite de Donatello, de chercher à représenter un combat le plus réaliste possible. Jusque-là il n'était représenté que dans la phase du triomphe.

II.9 - 1.2 Statues des apôtres et des membres de la famille d'Amboise

Statues des apôtres

Les comptes précisent que des statues pour la chapelle ont été commandées à Antoine Juste. Bien que dans les comptes les *ymaginers* soient payés hors lot de travaux, et que ne soit pas spécifiée la destination des images réalisées, pour la chapelle il est précisé : « *Maistre Anthoine Just Fleurentin* ». C'est lui qui a façonnées les *ymages* de la chapelle du 1 novembre

⁶⁷⁸ FERRETTI M., « I maestri della prospettiva », *op. cit.*

1508 au 23 octobre 1509⁶⁷⁹. Les statues de la chapelle qui sont parvenues jusqu'à nous et qui sont identifiées comme dues à Antoine Juste, sont des représentations d'apôtres et du Christ. Ce sont une tête, sans doute de saint Pierre, conservée au musée du Louvre, et un saint Jacques en pied et une tête du Christ, conservés dans l'église paroissiale de Gaillon⁶⁸⁰. Ce sont des terres cuites polychromées. Thierry Crépin-Leblond pense que le collège des douze apôtres avait été choisi à l'instar des ornements de plusieurs saintes chapelles⁶⁸¹. La présence de ces statues dans la chapelle est confirmée par le procès verbal de vente de 1797 qui déclare l'existence de figures en pied⁶⁸². La tradition voulait que des italiens aient participé à leur élaboration, mais le nom d'Antoine Juste n'avait pas été transmis. Tommaso Mozzati a confirmé le nom de l'auteur dans une publication qui montre la parenté de ces statues avec les techniques et styles toscans de l'époque⁶⁸³.

Pradel pense que les statues étaient attachées aux supports des voûtes selon la disposition qu'elles avaient dans les saintes chapelles⁶⁸⁴. Cette proposition surprend. Il n'est pas contestable que les douze apôtres et le Christ ne pouvaient pas être tous situés dans l'abside autour de l'autel sur les piliers puisqu'ils ne sont que sept. Mozzati confirme qu'elles étaient conçues pour être vues d'en dessous⁶⁸⁵. La seule solution est que les statues aient été, en alternance, fixées sur les colonnes de l'abside elle-même et posées sur des colonnes montées tout autour de cette abside. Formant ainsi un chœur comme les personnages entourant la *pieta* que Louis I^{er} d'Amboise avait fait placer dans sa chapelle.

Statues des membres de la famille d'Amboise

Notons que Deville pensait qu'Antoine Juste avait réalisé des statues en albâtre. Mais ne citait pas ses sources ni ne précisait ce qu'elles figuraient⁶⁸⁶. Par contre un témoin de l'époque, Antonio de Beatis en 1517, cite uniquement des portraits, sculptés en marbre fin, de la famille d'Amboise⁶⁸⁷.

Il est donc vraisemblable qu'il y avait à la fois les terres cuites polychromes représentant les apôtres et le Christ qui avaient été exécutées par Antoine Juste, mais aussi les sculptures de marbre représentant les membres de la famille d'Amboise. Soit celles-ci ont été exécutées plus tard, commandées par Georges II. Soit ce sont celles qui ont été livrées en 1509. Un certain nombre de sculptures n'ont, en effet, pas été réalisées sur place. Dans la rubrique « *Charroy et voitures* », du volume G. 630 des archives de la Seine-Maritime, concernant l'année 1508 - 1509, une ligne se doit d'être relevée. En effet, le 5 août 1509 quelqu'un est payé pour avoir transporté en douze voyages du port au château, du bois et des

⁶⁷⁹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 420, 435.

⁶⁸⁰ Musée du Louvre. Don 1940. Numéro d'inventaire RF 2574.

⁶⁸¹ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 103.

⁶⁸² « Le tour de l'autel il y avait les douze apôtres, en terre étrangère, venant de Rome, d'une très belle grandeur d'homme ».

⁶⁸³ MOZZATI T., « Le collège apostolique d'Antoine Juste », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 156.

⁶⁸⁴ PRADEL P., *Michel Colombe*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁸⁵ MOZZATI T., « Le collège apostolique d'Antoine Juste », *op. cit.*, p. 160.

⁶⁸⁶ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. LXXI.

⁶⁸⁷ WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *op. cit.*

ymages pour la chapelle⁶⁸⁸. Il est imaginable que ce soient les sculptures des membres de la famille d'Amboise et qu'elles aient été distribuées le long de la nef.

Quant aux autres aménagements ou ornements de la chapelle haute, d'autres artistes s'y sont afférés en 1509, le peintre Andrea Solario est notamment mentionné dans les comptes. D'après les comptes du château, Solario aurait peint pour la chapelle, mais on n'en trouve aucune description dans les récits de 1510. Ceci ne laisse pas d'interroger comme nous l'avons indiqué précédemment. Selon certains auteurs il a été payé pour réaliser des fresques, mais les historiens s'interrogent sur les lieux où ces œuvres auraient pu être réalisées : chapelle, intérieur ou galeries⁶⁸⁹. En effet dans les comptes cet artiste est payé pour des peintures pour la chapelle, mais aucune des descriptions données par les voyageurs qui l'ont visitée au XVI^e siècle ne les cite, alors que les fresques du jardin sont évoquées. Ce n'est que plus tard que des fresques ont été décrites dans la chapelle haute. Solario était un peintre milanais, renommé pour des toiles ou peintures sur bois, mais point en qualité de fresquiste. Il peut avoir été initié à l'art de la fresque par Jérôme Tournielle, mais il se peut qu'il ait simplement réalisé les toiles qui lui sont reconnues et qui étaient destinées à cette chapelle. Laure Fagnart se questionne sur la place qu'auraient eue ces œuvres dans la chapelle. Notamment elle pense que la *Déploration du Christ* aurait été trop grande⁶⁹⁰. Cette peinture n'a cependant pas des dimensions exceptionnelles, le plan proposé dans cette thèse montre qu'elle pouvait tout-à-fait y être exposée⁶⁹¹.

II.9 - 2 Aménagement de la chapelle au XVIII^e siècle

II.9 - 2.1 Fresques

Les seules fresques décrites, et ceci plus tardivement, mentionnent les portraits des membres de la famille d'Amboise⁶⁹². Béguin, pensait que Solario était l'auteur de ces fresques décrites au XVIII^e siècle, représentant la famille d'Amboise⁶⁹³. Cependant cet auteur précise que sur cette peinture Georges II d'Amboise est mentionné comme portant la fonction d'archevêque de Rouen, alors qu'il n'a été élu archevêque que le 8 août 1511 et n'est entré en fonction qu'en 1515. Cela ne concorde pas avec ce qui a été tracé comme présence de l'artiste sur les lieux. Ou bien une première fresque aurait été retravaillée.

Le visiteur du XVIII^e siècle a, quant à lui, vu figurés les membres de la famille d'Amboise sur les deux côtés de la chapelle. Le rapport de la Révolution conforte cette description. En complément il précise que la famille d'Amboise était peinte sur les murs des deux chapelles. Les deux témoignages concordent quant à la figuration, mais pas quant à la situation. Le visiteur place les fresques en entrant, donc sur les cloisons de la sacristie et de

⁶⁸⁸ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, *op. cit.*, p. 353.

⁶⁸⁹ SMITH M.H., « L'architecture de la Renaissance en Normandie », *op. cit.*, p. 56.

⁶⁹⁰ FAGNART L., « Les biens meubles du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 184.

⁶⁹¹ Huile sur bois et toile, 117 x 161 cm. Musée du Louvre RF 1978-35.

⁶⁹² CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 101 note 14. « Des peintures à fresque bien conservées qui sont sur les murs des deux côtés de la chapelle. En entrant à droite sont représentés le cardinal d'Amboise, son neveu et les autres prélats de cette maison ».

⁶⁹³ BÉGUIN S., *Andrea Solario en France*, *op. cit.*, p. 62.

l'oratoire, tandis que le procès verbal indique que la décoration a été réservée au transept. Est-ce que cela signifie que la clôture du chœur était à la limite des cloisons et donc que pour le visiteur l'entrée était cette porte surmontée du christ et non la porte donnant sur la galerie?

Pour la décoration intérieure l'abbé Blanquart s'est fié au récit qu'en fit un anonyme à l'époque et ce, alors que l'archevêque de Rouen était M. de la Rochefoucauld, soit entre 1760 et 1792. Le visiteur a cité également les figures des apôtres. Par ailleurs il a trouvé la chapelle, bien qu'étant ce qu'il y avait de plus remarquable, obscure à cause des vitraux peints et trop surchargée d'ornements de pierre sculptée. Ce témoignage serait en faveur d'une juxtaposition des sculptures des apôtres et du Christ et des sculptures des membres de la famille d'Amboise.

II.9 - 2.2 Orgues

En sus de ce qui est retranscrit plus haut, Ducarel précisait en 1767 qu'un saint Georges était sculpté et qu'il y avait un orgue⁶⁹⁴. Il mentionne la présence d'un orgue qu'il qualifie de petit, ce qui est vraisemblable, les dimensions de la chapelle ne permettant pas d'en avoir un grand. La description de Ducarel peut être complétée par celle qui a été faite lors de la vente à Gabriel Prévot en 1797.

Il est précisé sur le procès verbal, au-delà de l'organisation des espaces, qu'à l'entrée de la chapelle se trouvait un petit buffet d'orgue. Plus loin, dans la partie du texte au cours de laquelle les verrières sont décrites, après la description de ceux qui étaient dans la tribune à gauche, le rapporteur mentionne que d'autres vitraux étaient situés sur le buffet d'orgue. Un visiteur, en 1719, avait également évoqué un escalier qui montait à l'orgue⁶⁹⁵. Il y avait donc très probablement deux orgues, un petit en entrant dans la chapelle et un plus grand à gauche de l'autel au deuxième registre et auquel on accédait par un petit escalier. L'un ou l'autre était choisi selon le type de cérémonie. Dans le bras nord du transept il y avait donc vraisemblablement un buffet d'orgue, situé au-dessus de l'autel de la petite chapelle, et, dans son prolongement, une tribune qui recouvrait l'oratoire du cardinal. Quant à ces orgues, il n'en est question que dans les témoignages datés depuis 1719. Il est donc difficile de préciser quel archevêque les avait introduits. Mais c'est peut-être Georges II qui a procédé à l'achat de l'un d'entre eux.

Enfin cinq petits bas-reliefs de plâtre sont, d'après les conservateurs du musée du Louvre, des moulages des boiseries qui composaient la balustrade de la tribune. Cependant cette tribune était *a priori* trop grande, les moulages sont, à mon avis, ceux de la balustrade du buffet d'orgue, ils sont conservés au musée du Louvre⁶⁹⁶. Ils représentent respectivement le cardinal Georges I^{er} d'Amboise agenouillé devant la Vierge de Pitié avec saint Jean-Baptiste, saint Jean-Baptiste donnant une prédication, Saint Jérôme dans le désert, saint Georges

⁶⁹⁴ DUCAREL A.C., *Anglo-Norman antiquities considered, in a tour through part of Normandy.*, *op. cit.* « Wherein, over the high altar, is another fine marble figure of the saint, who is well represented; but I thought his dragon but indifferently performed. The altar...eight feet by five....a few stalls made of oak neatly fitted up, and a small organ ».

⁶⁹⁵ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 100 note 10.

⁶⁹⁶ Dimensions 28cmx35,8cm. Numéro d'inventaire : RF 1265 à 1269.

vainqueur du dragon et enfin deux anges soutenant les armoiries du cardinal Georges I^{er} d'Amboise.

Le procès verbal de 1797 signale également qu'à droite de l'autel se trouvait une statue de la Vierge. Une des chapelles était donc dédiée à la Vierge. La seconde aurait pu, quant à elle, être dédiée à saint Jean-Baptiste étant donné la dévotion que le cardinal montrait à son égard, ou à saint Georges attendu qu'une statue de ce saint a été évoquée par un visiteur.

II.9 - 2.3 Boiseries

Les visiteurs du XVIII^e siècle ne mentionnent pas de boiseries, mais le procès verbal de vente du château en cite⁶⁹⁷. À la suite de la mention des stalles il est noté que des sculptures faisaient séparation. Le matériau n'est pas précisé, mais ce ne peuvent qu'être les boiseries parvenues jusqu'à nous. À la fois les stalles et des boiseries ont été réalisées pour cette chapelle. En 1518 douze stalles avaient été installées, et il a été supposé qu'également des boiseries formant des clôtures le soient aussi. Mais l'ensemble de ces dernières a pu être finalisé et installé plus tardivement car les comptes ne mentionnent Nicolas Castille que pour la finition des stalles. Un autre menuisier peut avoir été recruté pour les autres menuiseries, il n'y en a pas de trace écrite.

Agnès Bos a procédé à un inventaire détaillé des boiseries parvenues jusqu'à nous dont les éléments sont répartis dans plusieurs musées français ou américains⁶⁹⁸. L'organisation des édifices religieux montrait les ensembles de stalles dans un chœur, espace clos donc entouré de clôtures. Les stalles réalisées pour la chapelle étant composées de dorsaux, de ce fait une clôture latérale n'était pas nécessaire, par contre, pour les isoler de la nef, il fallait en prévoir. Ainsi une clôture selon la restitution proposée par Guillaume Fonkenell et Agnès Bos y trouve sa place⁶⁹⁹. Les boiseries de ces clôtures sont composées de panneaux à décor de candélabre sur une face et flamboyant sur l'autre. Leur partie basse est pleine alors qu'elles sont ajourées sur deux registres dans la partie supérieure. Au milieu de la clôture se trouve une porte marquée d'une arche plein cintre d'un mètre de diamètre couronnée d'un crucifix, comme l'indique le procès-verbal de 1797 : « Sur la porte du chœur était un très beau Christ ». C'est le passage qui permettait d'accéder au chœur. Les clercs entraient en procession jusqu'à l'autel et de là se répartissaient dans les stalles. Le nombre d'éléments de même style et leurs dimensions suggèrent, d'après Agnès Bos, qu'il y avait trois clôtures différentes. Mais, alors que celle du chœur est évidente, il lui a semblé difficile de placer les autres selon le plan intérieur proposé par Pagazani. À son avis elles auraient dû former les cloisons de l'oratoire et de la sacristie, mais cela lui a paru peu probable car ces lieux devaient être fermés et ces clôtures sont largement ajourées. Par ailleurs cette auteure propose de ne pas se focaliser uniquement sur la chapelle haute, les deux chapelles, la chapelle basse et celle du Lydieu auraient pu en accueillir⁷⁰⁰. Malgré tout le procès-verbal de vente cite effectivement trois enceintes. Ce sont les clôtures du chœur, de la tribune et de la

⁶⁹⁷ BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise*, *op. cit.*, p. 120. « Et le reste, le tout en belle sculpture, la porte et les deux côtés qui faisaient la séparation de la sacristie et de la tribune ».

⁶⁹⁸ BOS A. et J. DUBOIS, « L'art des frères d'Amboise », *op. cit.*, p. 88, 89.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 91.

sacristie. Celle de la tribune est de fait tout à fait compréhensible. Par contre il est vrai que cela semble étrange que la sacristie n'ait pas été close par une cloison opaque, mais par une clôture ajourée. Malgré tout une clôture ajourée, positionnée au deuxième registre, permettait une ouverture sur toute la hauteur de la chapelle, ce qui était plus adapté attendu qu'elle était déjà étroite. Par ailleurs cela pouvait faire pendant au côté de l'oratoire qui était surplombé par la tribune ouverte au-delà jusqu'à la voûte. Les emplacements possibles pour ces clôtures sont indiqués en tirets oranges sur la figure 101. Elles ceignent le chœur au premier registre, ainsi que la sacristie et la tribune sur le second registre. S'il y avait de la sorte trois lieux distincts, les trois hauteurs différentes des clôtures conservées s'expliqueraient. Le buffet d'orgue était entouré d'une balustrade d'un autre type. Il semble malgré tout concevable que certaines avaient été conçues pour la chapelle du Lydieu.

Thierry Crépin-Leblond a considéré qu'il y avait des incohérences dans les récits des visiteurs⁷⁰¹. Il a supposé que celles-ci étaient dues à la présence du jubé qui ne pouvait être franchi que par les chanoines. De sorte que les fidèles ne pouvaient pas avoir une vue d'ensemble de la décoration. Cette nouvelle étude a montré qu'il n'y a en fait pas d'incohérence dans les témoignages. La structure de la chapelle est la même depuis le début puisque Jacopo d'Atri avait vu un plan en croix. Par ailleurs la clôture du chœur liturgique était ajourée, et donnait donc la possibilité aux fidèles ou visiteurs de voir toute la décoration. Quant aux aménagements, ils ont pu évoluer au cours du temps, le chœur n'occupant qu'une petite partie de l'édifice. Cette étude a montré que tous les éléments signalés dans les témoignages textuels y trouvaient leur place.

II.9 - 2.4 Nouveau plan d'aménagement de la chapelle

Nous pouvons donc imaginer qu'au XVII^e siècle, l'hôte de l'archevêque, en entrant dans la chapelle, se trouvait dans un espace étroit. Il était accueilli par toute la famille d'Amboise qui lui rappelait le commanditaire de ce magnifique château qu'il découvrait un siècle plus tard. La posture agenouillée des figures invitait au recueillement, alors même que l'ensemble de l'édifice respirait la richesse, et que le regard était attiré par de nombreux ornements d'or ou d'argent. À la lumière de ces objets, s'ajoutaient les teintes multicolores des fresques et des sculptures. Les jours ordinaires, sur le petit orgue de l'entrée, un musicien s'était déjà installé, les jours de festivité, c'est en poursuivant le cheminement qu'il voyait d'où jaillissaient les notes heureuses. Sur la gauche, dominant le chœur, les tuyaux du buffet d'orgue donnaient en effet de toute leur ampleur. Le visiteur découvrait alors, le surplombant, les vitraux de la Passion. Celui de la Vierge, de l'apparition à Samuel et de l'Arche de Noé leur faisant pendant. Les grands prophètes, qui rayonnaient sur les vitraux de l'abside, affirmaient le credo avec les apôtres sculptés. L'ensemble des douze petits prophètes illuminait quelques scènes des prophètes et Pères de l'Ancien Testament, ainsi que des scènes de la vie du Christ. Qu'à cela ne tienne si la catéchèse en était difficilement extraite, en avançant vers l'autel la dévotion du cardinal Georges I^{er} d'Amboise envers son saint patron éclatait dans toute sa splendeur. La lutte et la victoire du bien sur le mal y étaient magnifiées par le marbre blanc éclatant de lumière. Cet autel était bien préservé, entouré des douze apôtres et du Christ, les clercs prenant place dans les stalles protégées par la clôture. Avant

⁷⁰¹ CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 102.

de prendre place dans l'une des chaires, l'ami de l'archevêque pouvait prendre quelques moments pour se recueillir dans une des deux chapelles situées dans les bras du transept, dont celle du sud était dédiée à la Vierge. Les décors peints et ornés de sculptures, des premiers registres aveugles des murs, ne perturbaient pas l'atmosphère intime du lieu.

L'ornementation de la chapelle entraine donc dans la tradition, avec la personnification de l'Église par le collège des douze apôtres, dès les années 400. Jean-Pierre Caillet la donne pour héritée de « ...l'affirmation du fondement apostolique et de la structure duodénaire de l'Institution... » dont a fait état saint Augustin dans une glose de psaume⁷⁰². Les verrières peintes s'inscrivaient quant à elles, à l'instar de celles des cathédrales, dans la tradition de catéchisation des fidèles. Le caractère totalement innovant et inédit du choix de retable, un marbre représentant une scène unique, et la composition des stalles sont par contre caractéristiques de la liberté d'esprit de leur commanditaire.

Conclusion

À son décès le cardinal n'avait pas fait réaliser tout le décor de la chapelle. Malgré tout, les visiteurs l'ont admirée pour son mobilier et ses sculptures. Notamment, le retable représentant saint Georges combattant le dragon a été unanimement loué. Selon les comptes du château il avait été réalisé par Michel Colombe entre septembre 1508 et février 1509. L'âge de cet artiste en 1509 laisse à penser que son atelier a été largement sollicité. Sur ce retable, le saint est présenté combattant comme sur le panneau de bas-relief des stalles. Ces figurations s'inscrivent dans la tradition inaugurée par Donatello, celle de la représentation de la phase du combat du saint et non point du triomphe à la mode orientale. Jérôme Pacherot, en apportant le marbre à Michel Colombe, pourrait bien avoir décrit au Français le bas-relief du sculpteur italien. Mais la comparaison s'arrête là. Les styles des deux œuvres sont bien différents.

Quant à l'ensemble de la décoration, si les témoignages semblaient, de l'avis de certains auteurs, se contredire, il ne faut pas négliger l'évolution dans le temps du mobilier. Nous avons pu montrer qu'en prêtant attention aux dates de visites, l'ensemble s'harmonise. Cependant, des statues des membres de la famille d'Amboise sont mentionnées en 1517 mais pas au XVIII^e siècle. Peut-être ont-elles été déplacées entre temps, notamment ce pourrait être celles qui, plus tard, ont orné la chapelle de Cluny. Elles avaient sans doute été exécutées à l'extérieur, plusieurs statues ont en effet été acheminées, en 1509, en vue d'être placées dans la chapelle. Par ailleurs, certains frères du cardinal avaient également fait figurer leur famille dans leurs chapelles, cette thématique leur importait donc. Quant aux autres sculptures, en 1509, Antoine Juste a exécuté, à Gaillon même, les statues des apôtres et du Christ, qui ont été disposées tout autour de l'abside. Ces statues formaient un ensemble en terre cuite de treize personnages en pied. Le cardinal appréciait donc, à l'instar de deux de ses frères, ce genre de groupe. Les vitraux eux-mêmes ont été réalisés entre 1515 et 1518, commandés par le neveu du cardinal. Leurs motifs recouvrent des scènes ou des personnages de la Bible pour lesquels il est difficile de trouver un fil conducteur. Enfin des boiseries servaient de clôture au chœur, à la tribune et peut-être à la sacristie. Ainsi donc, du relevé et de la synthèse de toutes

⁷⁰² CAILLET J.-P., « L'héritage d'Augustin dans l'art médiéval d'occident », *Saint Augustin: africanité et universalité*, Fribourg, Editions Universitaires, 2003, p. 365.

les données éparses nous avons pu produire un plan d'aménagement de la chapelle qui a toute sa cohérence et permettait un recueillement tout en sacrifiant au goût d'ornementation de l'époque. Plus particulièrement le cardinal a fait exécuter des bas-reliefs pour la tribune d'orgue de la chapelle. Sur l'un d'entre eux, il s'est fait représenter en prière accompagné par saint Jean-Baptiste. Il a également fait sculpter son cycle de vie sur les panneaux de bas-relief des stalles. Que Jean-Baptiste soit honoré de la sorte est en cohérence avec la considération que le cardinal portait à ce saint qu'il a également fait représenter sur son sceau comme le soutenant dans ses suffrages. Alors que l'on trouve souvent saint Georges figuré dans les ornements du château, c'est essentiellement dans la chapelle haute que transparaît la vénération que le cardinal avait pour saint Jean-Baptiste⁷⁰³.

Quant aux œuvres peintes, il est frustrant de constater que celles que Solario, d'après les comptes, avait réalisées dans la chapelle, n'ont pas été mentionnées au XVI^e siècle. Seul un visiteur du XVIII^e siècle y a constaté des fresques de la famille d'Amboise auxquelles Georges II est associé. Un doute plane sur l'identité du peintre qui les a réalisées. Certains auteurs émettent l'hypothèse que Solario a lui-même peint des fresques pour la chapelle. N'étant pas lui-même fresquiste je suppose qu'il aurait été initié à cet art par Jérôme Tournielle, ou bien, plus simplement je pense qu'il aura peint à Gaillon les tableaux qui lui sont reconnus et qui ont appartenu au légat.

⁷⁰³ FAGNART L., « Georges Ier d'Amboise et l'aménagement intérieur du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 52.

Conclusion de la partie II

Aucune commande des stalles ne nous est parvenue. Cependant, de l'examen des archives de la Seine-Maritime, il est déduit que les stalles du château de Gaillon ont été construites en deux phases, sur le site même, sans doute dans les espaces situés niveau cour de la *grant maison*. Les artisans de la première phase ont été payés sans être nommés. Ils sont rémunérés entre décembre 1508 et fin septembre 1509 assurément, et sans doute jusqu'en novembre. Une première équipe a commencé l'œuvre en décembre 1508, il lui a été adjoint un groupe de six artisans en mars 1509. Les marqueteries ont commencé à être réalisées en avril de la même année. Malheureusement ces premiers travaux ont été interrompus suite au décès du cardinal. Ils ont été poursuivis quelques années plus tard. Les artisans de la seconde phase ont été rémunérés entre 1516 et 1518 selon un contrat établi entre Nicolas Castille et Georges II d'Amboise, mais dont la teneur nous est inconnue. Puis, dès le XVIII^e siècle, suite au démantèlement du château de Gaillon à la Révolution, cet ensemble, qui avait été monté en 1518, a lui-même été démonté et déplacé plusieurs fois. La première fois au bénéfice de l'église du bourg de Gaillon, et elles étaient douze. Par la suite, en 1802, Alexandre Lenoir, a reçu onze stalles et des boiseries. Dans sa description il précise que les stalles étaient composées, entre autres, de quatorze bas-reliefs et de treize marqueteries. L'ensemble démonté a été mis en réserve au musée des Monuments français, pour arriver en 1816 dans la basilique Saint-Denis. En 1850 Debret en a relevé une partie. En 1875 Eugène Viollet-le-Duc a commandé la restauration de l'ensemble ; le nouveau meuble a été assemblé dans le transept de la basilique en 1880.

Lors de la création des stalles un soin tout particulier a été porté sur le bois utilisé, mais la provenance des bois exotiques, ayant servi de bois de placage pour les marqueteries, n'est pas tracée. En 1516, ce sont essentiellement les interdorsaux et les jouées de style gothique flamboyant, ainsi que les éléments nécessaires au montage du meuble, qui ont été réalisés, en sus de quelques éléments inachevés en 1509. Ainsi, seules douze stalles ont été construites, alors que le programme en prévoyait quatorze. Les éléments qui relèvent du programme iconographique et les marqueteries qui n'avaient pas été exécutés en 1509 ne l'ont pas été en 1516. Les marqueteries et les bas-reliefs des dorsaux ainsi que la plupart des sculptures des sièges datent de 1509. Ceci confirme que l'équipe de 1516 n'avait pas les compétences de la première équipe de menuisiers et n'avait pas de plan global à sa disposition pour exécuter les éléments manquants. Quelques siècles plus tard, suite aux divers déplacements, d'autres pièces ont disparu. Les éléments qui ont été restaurés ou créés par les soins de Viollet-le-Duc sont nombreux, mais s'intègrent parfaitement à l'ensemble des éléments d'origine. Notamment les jouées et pieds ne sont pas une création néogothique comme il était admis de le penser. Hormis des panneaux ornementaux, dont une marqueterie des dessus d'abattants, seuls deux bas-reliefs, quelques appuis-main et des statuettes ont été créés en 1875. De même la prise en considération des éléments conservés dans des musées montre que les apports et les pertes ne modifient pas l'iconographie de l'ensemble original.

Quant aux dimensions et formes des panneaux des dorsaux, il n'a pas été trouvé d'explication à la variation de leur largeur, elle ne témoigne pas de la volonté de fournir un effet de profondeur à la chapelle. Le galbe des dorsaux et des sièges ne s'explique pas non

plus par une adaptation à la chapelle. Il aurait en effet permis l'installation des stalles dans l'abside en épousant sa courbure. Mais la forme rectiligne de l'entablement d'origine prouve qu'elles ont été placées dans le transept de la chapelle haute. La structure et l'organisation de cette chapelle ont été éclaircies. Notamment son abside était de même dimension que celle de la chapelle basse. Les stalles, quant à elles, étaient situées dans le transept. Les peintures des verrières et les éléments d'ornementation, par contre, ne répondent pas à leur programme iconographique, ils entrent dans la tradition de l'époque. Le programme des stalles couvre une large étendue de thèmes iconographiques. Quant aux éléments sculptés et marquetés des stalles, afin d'en identifier les scènes incomprises, des manuscrits et des imprimés d'œuvres littéraires ont été recherchés. Certains, qui ne font pas partie du corpus religieux, se révèlent avoir été source d'inspiration. En effet, des gravures des *Métamorphoses* d'Ovide et des allégories des arts libéraux comme figurées dans la *Margarita philosophica* ont été adoptées par les artisans. Sur les miséricordes, des arts libéraux et des épisodes des mythes et vies des héros antiques ont été sculptés en reprenant ces dessins. Parmi les ouvrages, les artisans se sont également inspirés de gravures du *Calendrier des bergers*. La culture du peuple est représentée par l'illustration des péchés capitaux, des planètes et leurs influences sur les quadrants de rotation des parcloles. Il n'est pas certain, mais très probable, que toutes ces œuvres faisaient partie des livres ayant appartenu au cardinal. Malencontreusement sa bibliothèque de livres imprimés n'avait pas été recensée. Par ailleurs, la représentation des métiers du livre sur les appuis-main a été mise en évidence. Ceci renforce la preuve de cette appropriation du monde littéraire par les artisans des stalles. La reconnaissance d'illustration de thématiques nouvelles montre que cet ensemble de stalles entre dans une catégorie à part. Elles sont un unique exemple de mobilier religieux qui a puisé dans autant de sources relevant de la culture antique. Ce choix est représentatif des centres d'intérêt des courants humanistes qui se redéployaient en Occident à cette époque. La culture humaniste se révèle également par la présence des vertus et des sibylles sur les dorsaux. Les attributs des sibylles et des vertus ont été repris de deux manuscrits. Le livre d'*Heures de Louis de Laval* pour les unes, le manuscrit de textes d'Aristote des Échevins de Rouen pour les autres. Selon les canons de l'époque, l'hagiographie est bien placée en retraçant des épisodes des cycles de vie d'Anne et Joachim, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Georges sur les dorsaux ou les jouées. De même les quatre évangélistes et Moïse et Aaron sont figurés sur ces dernières. Enfin de nombreux saints et Pères de l'église prennent place sur les interdorsaux. Alors que les panneaux des dorsaux ont été positionnés sans connaissance du programme des stalles et que leurs dimensions ne s'expliquent pas selon un ordre cohérent, un choix de son auteur permet de connaître un élément clé de celui-ci. Une concordance entre les sibylles et les vertus est explicitée par les architectures qui les encadrent. Ainsi Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité étaient en concordance et auraient pu être placées en vis-à-vis.

Les menuisiers qui ont créé les stalles ne sont pas nommés dans les comptes. Les artisans italiens étaient nombreux sur le site. Notamment, dans la chapelle haute, Jérôme Pacherot, Bertrand de Meynal et Antoine Juste sculptaient, et, sans doute dans la chapelle du Lydieu, des galeries ou autres, Jérôme Tournielle et Andrea Solario peignaient. Des compatriotes pouvaient se joindre à eux pour créer les stalles. Pour identifier les auteurs des éléments innovants, constitutifs des stalles, il est nécessaire d'aller plus au cœur de ce chef d'œuvre. Il faut étudier en détail les formes et les techniques pour percevoir les sources d'inspiration et les connaissances des artisans qui les ont créés, ceci fait l'objet de la prochaine partie.

Partie III

Iconographie des parties constitutives des stalles confrontée aux œuvres de l'époque

Les scènes historiées ont été identifiées, elles montrent une particulière originalité par rapport à l'iconographie du mobilier d'église de l'époque et les auteurs n'en sont pas connus. Pour appréhender leurs origines, il est donc nécessaire de comparer les styles exhibés à ceux des œuvres contemporaines. Une description détaillée de l'ensemble et la recherche des sources d'inspiration des stalles de la chapelle haute du château de Gaillon s'avèrent donc nécessaires. Pour aller de l'avant dans la compréhension du programme et des réalisateurs, l'ensemble des éléments qui composent ce mobilier sera repris, et les particularités des exécutions seront soulignées. Tous les éléments que cette œuvre arbore sont donc présentés ci-dessous. Les panneaux qui appartiennent aux stalles d'origine et qui, aujourd'hui encore, sont conservés dans des musées sont également décrits.

La description n'est pas énoncée stalle par stalle, il est en effet préférable de procéder par thématique. Les panneaux d'ornement, qu'ils soient sculptés ou marquetés, seront présentés tout d'abord. Puis seront détaillées les sculptures relevant de l'iconographie des stalles de l'époque. Ainsi seront étudiés les appuis-main sur lesquels sont sculptés des artisans au travail et une miséricorde. Puis viendront les marqueteries des quadrants des parclozes qui présentent des illustrations du *Calendrier des bergers*. L'hagiographie sera alors considérée dans ses représentations sur les dorsaux, les interdorsaux et les jouées. Puis viendront les thèmes antiques qui décorent les miséricordes. Enfin les remarquables marqueteries qui figurent des sibylles et des vertus seront analysées. L'objet de ces analyses n'est pas en vue d'une simple description, mais les scènes seront confrontées aux scènes semblables que les artistes ont représentées dans les années 1500. Le programme iconographique sera analysé et les sources d'inspiration seront recherchées dans tous les modes d'expression de l'époque, puisque nous avons vu qu'elles ne proviennent pas des stalles contemporaines.

Chapitre III.1 Panneaux d'ornement

III.1 - 1 Ornements marquetés

Les dessus d'abattants, les sellettes et les soubassements latéraux sont des éléments marquetés. Ces derniers sont décrits ici, bien que certains d'entre eux soient figuratifs, car ils n'illustrent pas une thématique particulière. Par ailleurs, deux ensembles de dessus d'abattant peuvent être différenciés. Une série de quatre d'entre eux comporte une référence au cardinal d'Amboise ou sont personnalisés. Les sept autres sont uniquement composés d'ornements. Ils exhibent tous une composition semblable. Une frise encadre un motif floral ou imaginaire. Seul ce type de motif se retrouve sur les sellettes, elles ne sont pas décorées d'une frise. Les couleurs des baguettes et des tesselles sont celles de tous les panneaux de marqueterie, elles vont du clair presque blanc au brun foncé, le rouge et le vert ont également été employés.

III.1 - 1.1 Dessus de quatre abattants personnalisés

Les baguettes qui forment les rubans et les filets du dessus d'abattant de la stalle de la Force sont tricolores (figure 105 A). La complexité de la frise atteint son maximum sur cet abattant. Quatre rubans entrelacés sont habités par les lettres formant le texte de la devise du cardinal. « *NON CONF~UDAS ME DNE AB EXPECTATIONE MEA* ». L'artisan a, par deux fois, procédé à une contraction. Il a choisi l'abréviation *DNE* pour remplacer le mot *DOMINE*, et le signe abrégatif ~ sur le mot *CONF~UDAS* mis pour *CONFUNDAS*⁷⁰⁴. Chacune des lettres, toutes taillées dans une même feuille de placage, est elle-même entrelacée dans le réseau de base. Celui-ci encadre deux oiseaux fabuleux affrontés, dont la queue foliée se prolonge en un souple rinceau. Chacun d'eux picore dans la haute coupe de fruits qui les sépare.

L'entrelacs du dessus de l'abattant de la stalle de la Prudence se remarque également pour son originalité (figure 105 B). Quatre rubans composés de cinq baguettes s'entrelacent en faisant place à des réserves. Au sein de celles-ci des petits damiers sont incrustés. Ceux-ci sont formés par des réseaux de six pièces par huit de côté. Cet entrelacs encadre deux dauphins qui tiennent par la gueule une couronne qui circonscrit l'écu aux armes de la famille d'Amboise. La forme de celui-ci est à la mode florentine de la Renaissance, forme allongée dont le contour est semé de six à huit pointes.

L'entrelacs du dessus de l'abattant de la stalle d'Érythrée présente le dessin le plus simple (figure 105 C). Il est composé de deux rubans, formés de trois baguettes chacun, qui s'entrelacent autour de deux liserés, composés de deux baguettes, à l'instar des filets

⁷⁰⁴ *Dictionnaire des abréviations latines et françaises, usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques, les manuscrits et les chartes du moyen âge, précédé d'une explication de la méthode brachygraphique employée par les graveurs en lettres, les scribes et les copistes du ve au xvie siècle*, Cornemillot, 1846, p. XVIII. L'auteur indique que le signe ~ remplace un M ou un N, ici c'est un N qui est remplacé. Page 116 l'auteur cite l'abréviation DNM pour DOMINUM, ici nous avons DNE mis pour DOMINE.

d'encadrement. La frise encadre deux tritons à queue foliée en rinceau, dont les feuilles sont particulièrement bien dessinées et détaillées. Ceux-ci présentent un médaillon dans lequel sont inscrites les armes du cardinal, d'or à trois palés de gueule. L'écu, de forme à l'italienne, orné de la cordelière à houppes de cardinal, est surmonté du chapeau cardinalice et de la croix de procession⁷⁰⁵. Il y a seize houppes, ce qui n'est pas réglementaire. Le rouge de ces derniers est réalisé avec le même bois que celui des palés de gueule. Aux deux extrémités, deux demi-visages feuilles sont adroitement limités par les pieds, eux-mêmes feuillagés, d'un demi-tabouret surmonté d'un bouquet. Ces figures et leurs rinceaux montrent une grande élégance et beaucoup de délicatesse.

Les rubans qui parcourent toute la frise de la stalle de Delphique sont formés de cinq baguettes (figure 105 D). Ils s'entrelacent autour d'une figure dont les rubans sont composés de trois ou de cinq baguettes. Ces derniers peuvent être de couleurs différentes d'une figure à l'autre. Ce quatrième abattant ne fait pas référence au cardinal, mais à son neveu. La frise encadre quatre anges qui, deux à deux, présentent une enseigne sur laquelle est écrite la lettre C. Ces initiales, C C, sont celles de Charles Chaumont d'Amboise dont le cardinal était proche. Ces couples d'anges sont séparés par un visage feuille d'où jaillissent des feuillages qui leur servent d'assise. Les mêmes visages feuilles les encadrent.

III.1 - 1.2 Dessus de huit abattants sans armoiries

Les motifs des huit autres dessus d'abattant sont des ornements. Les frises restent formées d'entrelacs complexes alors que les décors sont des formes animales et végétales. Ce sont des sortes de griffons qui se reposent sur les arabesques foliées du dessus d'abattant de la stalle de la Foi (figure 106 A). Ces fins branchages, qui se terminent en fleurs, se répandent à partir d'un élégant vase à pied. La frise qui les encadre est formée par la reproduction périodique d'une figure géométrique. La période du motif est le quart de la longueur de la figure. Ce qui induit un enlacement des figures trois par trois sur leurs extrémités. Les filets d'encadrement sont à trois et à cinq baguettes. De même les rubans des figures sont à cinq baguettes. L'entrelacs de la frise de la stalle d'Hellespontique est le même que celui de la stalle d'Érythrée (figures 106 B, 105 C). Il encadre une scène de même type mais au dessin plus rustique et un peu différent. Les tritons sont couronnés et ailés. Ils présentent un ornement composé d'une superposition de coupes et de feuillages. Les arabesques se terminent par des fleurs. Une scène semblable est au centre du dessus d'abattant de la stalle de Persique (figure 106 E). Mais ce sont deux *putti* qui sont assis sur les feuillages. Dans le vase qu'ils portent sont disposées des fleurs et des grappes de raisin. La frise est plus complexe que la précédente, elle est composée de six rubans qui s'entrelacent autour d'un hexagone irrégulier périodiquement reproduit. Les deux derniers dessus d'abattant, datés de 1509, sont ceux des stalles d'Agrippa et de la Tempérance (figures 106 D, C). Ils encadrent des motifs d'ornement en arabesques foliées. Celui qui a le dessin le plus simple est encadré par la frise la plus complexe et inversement. La frise la plus simple est celle de la stalle d'Agrippa. Des hexagones irréguliers s'enlacent et sont parcourus par deux rubans. Par contre la frise de la stalle de la Tempérance est composée de deux figures géométriques différentes qui

⁷⁰⁵ HABLLOT L., « L'emblématique de Georges d'Amboise expression plurielle du pouvoir. », *op. cit.*, p. 45.

s'entrelacent en étant bordées par deux rubans. C'est la plus complexe des frises, son détail est montré sur la figure.

Les trois derniers dessus d'abattant ne sont pas datés de 1509 (figure 107)⁷⁰⁶. Pour deux d'entre eux ils ont été réalisés aux environs de 1516 et le dernier aux environs de 1875. Ils sont détaillés dans le chapitre d'authentification. Ceux du XVI^e siècle sont composés d'une frise simple et mal adaptée aux dimensions ; elle encadre un dessin réalisé à grands traits. Ce sont les dessus d'abattant des stalles de Tiburtine et de la Justice (figures 107 A et B). Celui du XIX^e siècle est par contre remarquable, son dessin et sa réalisation sont soignés (stalle de la Charité figure 107 C). La frise de ce dernier est identique à celle du dessus d'abattant de la stalle de la Prudence.

III.1 - 1.3 Sellettes

Quant aux sellettes des miséricordes elles sont bilobées et leur marqueterie est ornementale (figures 108, 109). Leur forme s'articule harmonieusement à la tranche de l'abattant. Les marqueteries sont des incrustations de tesselles aux formes simples, représentant des motifs ornementaux de style assez proche de celui qui se manifeste sur les dessus d'abattant. Les dessins sont fins et présentent des formes élégantes et raffinées pour l'ensemble des marqueteries, excepté pour celles des stalles d'Hellespontique, d'Agrippa et de la Prudence.

Trois d'entre elles présentent des couples d'animaux : ce sont des dauphins, des griffons ou des oiseaux. Les dauphins encadrent un visage cerné de feuillages, les griffons un visage feuille et les oiseaux portent des humains sur trois autres sellettes. Alors que deux licornes au corps folié montrent un vase rempli de fleurs posé sur une tête feuille sur la septième. Puis le motif des cornes d'abondances est repris pour trois autres d'entre elles. Elles encadrent respectivement deux dragons, un visage feuille ou un angelot au corps folié. La dernière sellette est une tête ailée. Il y a donc beaucoup d'imagination et de diversité dans les motifs qui animent les sellettes.

Les décors qui ornent le centre des dessus d'abattants et les sellettes sont comparables à ceux des panneaux décoratifs des stalles de Santa Maria in Organo de Vérone réalisées par fra Giovanni da Verona (figure 35b). En revanche les frises sont d'une complexité exceptionnelle quant aux exemples qui nous sont parvenus. Elles sont réalisées en *tarsia a toppo*, malheureusement ce genre de technique était réservé à des boiseries de moindre valeur, elles n'ont, de ce fait, pas traversé les siècles. Nous n'en avons pas beaucoup d'exemples et celles qui encadrent les panneaux marquetés des dorsaux des stalles italiennes sont plus simples⁷⁰⁷. Les décors des marqueteries des soubassements des parcloles font également preuve de beaucoup d'imagination. Mais ceux-ci sont plus souvent figuratifs.

⁷⁰⁶ Les authentifications des éléments des stalles sont présentées au chapitre II.5 p.165.

⁷⁰⁷ BALLET A., *L'ornement dans les bordures des panneaux en marqueterie de bois de l'Italie de la Renaissance*, op. cit.

III.1 - 1.4 Soubassements des parclozes

Seulement neuf soubassements marquetés des parclozes sont parvenus jusqu'à nous (figure 38).

L'un d'entre eux est purement décoratif : un griffon picore des fruits disposés dans une coupe richement ornée. Certains rappellent, par des initiales ornées ou dans des médaillons, des empereurs, et chefs de guerre (sans doute Hannibal dont le casque est en forme d'éléphant). Quant aux autres motifs ils auraient pu faire partie d'une série des moyens guerriers ou de locomotion. Ce sont un chevalier, un personnage sur un éléphant (de composition semblable à celle de la gravure de Schongauer), un chamelier et son dromadaire qui sont représentés⁷⁰⁸. Un dernier panneau marqueté reste tout à fait énigmatique, y est figuré un personnage qui prend son bain dans un bac situé dans un jardin fleuri. Il est attaché dans ce bac en bois ovale. Aucun attribut ne permet de l'identifier. Deux panneaux par contre retiennent particulièrement l'attention. Le dessin est fin et soigné, la technique de marqueterie bien maîtrisée pour celui des initiales d'Anne de Bretagne, présentées selon une forme inédite. En effet le A est dédoublé, un premier est semé de fleurs de lys, alors que le second l'est d'hermines. La cordelière entrelace ces deux lettres qui elles-mêmes sont couronnées. L'autre panneau est un nouveau rappel de Charles Chaumont d'Amboise. Ceux-ci ont été décrits dans le chapitre d'identification des composants des stalles (chapitre II.4 p.153). Il est difficile d'identifier une source d'inspiration pour tous ces éléments marquetés.

III.1 - 2 Ornaments, arabesques et grotesques sculptés

Le paragraphe suivant s'intéresse aux nombreuses sculptures d'ornement distribuées sur tout le mobilier étudié. Ce sont les dossiers, les dessous d'abattants, les écoinçons, les soubassements centraux, les voussures et panneaux en ogive des dais et enfin l'entablement. Quelques miséricordes en sont également parées. Des frises sculptées forment également le lien entre des panneaux figurés.

III.1 - 2.1 Écoinçons

Les dix-huit écoinçons des parclozes, sculptés en bas-relief, et datés 1509, sont un joyeux éclatement de personnages jaillis de fleurs et de feuilles (figures 77, 78, 110 - 112). Deux catégories de personnages les enchantent. Ce sont d'une part des *putti*, avec ou sans ailes, portant ou non des instruments de musique, qui sont assis sur des fleurs ou des feuilles d'acanthé et d'autre part des musiciens en livrée, avec chapeau comme ceux qui jouent de la musique aux amoureux du panneau de la nature de Vénus, et qui jaillissent de fleurs. Les *putti*, les musiciens ou les Pères de l'Église, comme nous les voyons sur les écoinçons des parclozes des stalles, se jouent de la pesanteur. Tous défient en effet l'équilibre ou le réalisme et charment l'imagination. Chaque écoinçon ne contient qu'une figure, qui est soit un *putto*,

⁷⁰⁸ Vers 1485. Collection graphique d'État, Munich.

soit un musicien. Dans l'ensemble ils jouent d'un instrument. Parfois ils lisent ou présentent un parchemin qui est sans doute une partition. Le ton est à la musique, ils participent au chant des clercs.

Toutefois une différence de style se remarque dans la série des *putti* de ces écoinçons. Le *putto* de l'écoinçon gauche de la stalle d'Érythrée, ainsi que celui de droite de celle de la Justice, sont simplement assis sur une fleur alors qu'une souple feuille d'acanthé encadre la scène (figures 111c, 76a). En revanche, celui de droite de la stalle de la Prudence, trônant sur un vase et jouant d'une trompe, est entouré d'un foisonnement de feuilles et de fruits (figure 112 a). Les musiciens, qui sont quant à eux vêtus en livrée, jaillissent de fleurs et sont toujours entourés d'une abondante végétation. Il est vraiment regrettable que le temps ait effacé nombre des instruments car c'est fort probablement un ensemble des instruments de l'époque qui aurait pu être admiré. Harpe, flûte traversière, flûte de Pan, plusieurs formes de vielles ou de trompes sont encore visibles.

Tous ces motifs semblent inspirés des marges des manuscrits, notamment, pour le décor des musiciens, de celui du livre des *Heures de Jeanne de France*. Ce manuscrit est une acquisition récente de la Bibliothèque Nationale⁷⁰⁹. D'après Marie-Hélène Tesnière, selon les armoiries qui ont été peintes en bordure, cet ouvrage avait été vraisemblablement commandé par la sœur de Charles d'Orléans, Marguerite d'Orléans, pour Madeleine de Bretagne une de ses filles, en 1450. Au décès de celle-ci, qui était religieuse, ce manuscrit serait retourné dans la famille d'Orléans. Jean II de Bourbon, poète et ami de Charles d'Orléans, aurait pu le lui demander ou acheter pour l'offrir à sa femme Jeanne de France dont les armoiries recouvrent les anciennes. Les enluminures de ce manuscrit sont l'œuvre du maître de Jouvenel et de ses collaborateurs qui travaillaient dans son style⁷¹⁰. Ce sont les marges, agrémentées de feuilles et de fleurs en rinceaux souples et aux couleurs chatoyantes, illuminées de nombreuses dorures, qui retiennent ici l'attention. Une multitude de personnages ou d'animaux, peints souvent en grisaille, folâtraient parmi les feuillages ou jaillissent de corolles de fleurs (figure 113). Les artisans de Gaillon sont donc bien imprégnés de cette culture des enlumineurs.

III.1 - 2.2 Miséricordes décoratives

Les miséricordes décoratives, traitées quasiment en bas-relief, n'ont pas de sculptures en saillie, si bien qu'elles sont bien conservées et n'ont pas d'éléments manquants. La série des acrobates, angelots et *putti* est simple, les joueurs sont à chaque fois au nombre de quatre, vêtus ou non (figures 114 - 116). Légèrement déhanchés ils dansent ou jouent, accompagnés de guirlandes, rubans ou corbeilles de fleurs. Ce sont ces décors qui font le lien entre les enfants.

La dernière miséricorde réalisée en 1509, est le prolongement du décor d'arabesques du dessous d'abattant. Une sirène et un triton ailés s'y affrontent. Ils portent des boucliers. Ils sont harmonieux, élégants et fins (figure 117). Les écailles de leurs queues sont des feuilles d'acanthés. Leurs queues se prolongent doucement dans le faible-relief sculpté. La

⁷⁰⁹ TESNIÈRE M.-H. (dir.), *Le livre d'heures de Jeanne de France*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015. BNF NAL. 3244.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

miséricorde exécutée au XIX^e siècle suit ce schéma de deux être fantastiques, de fière allure, s'affrontant (figure 69). Ce sont deux sphinges hybridées avec un serpent. Un tabouret ainsi qu'une sphère les séparent. Le tabouret sur lequel elles posent une patte est orné ; la sphère est surmontée d'une écritoire.

III.1 - 2.3 Dossiers et soubassements

Grotesques du XVI^e siècle

Une partie des panneaux d'ornement exhibe un style qui relève du vocabulaire de la Renaissance, ce sont des grotesques. Le genre grotesque a été promu au XV^e siècle à la suite de la découverte, dans la maison de Néron, de peintures d'un style tout particulier. Cette demeure était un palais que l'empereur avait fait bâtir au premier siècle de notre ère (de 64 à 68), et qui a été redécouvert vers 1480. La *domus aurea*, enfouie sous une couche épaisse de gravas, a été perçue au premier abord comme étant une grotte décorée. D'où le nom de « grotesques » donné à ses ornements. Un peintre milanais anonyme a pour la première fois utilisé ce vocable dans un de ses essais rédigé aux environs de 1497⁷¹¹. Mot qui a évolué vers « grotesque » pour l'allure saugrenue des personnages ou animaux imaginaires qui ont été introduits au fur et à mesure dans ce type d'ornementation. Ces décorations ont comme caractéristique d'exprimer une grande créativité et une imagination débridée. Celles-ci, lors de la découverte, n'ont pas été appréciées de tous. Notamment Vitruve, pour qui les anciens s'inspiraient du réel pour leurs décors et architectures, a considéré que ces ornements avaient été l'œuvre de peintres ou commanditaires dépravés⁷¹². Cependant ce caractère subversif était apprécié chez les Romains depuis Auguste et valorisé par Ovide dans ses *Métamorphoses*.

Au sein de l'ordre et de la symétrie des enchaînements ornementaux de ces décors surgissent des candélabres bizarres, des architectures fictives, défiant la pesanteur, d'où jaillissent feuillages en arabesques, fleurs et fruits. Sur ces formes colorées habitent des créatures réelles ou imaginaires, maritimes, terrestres ou célestes. Rarement les animaux gardent leur intégrité. S'ils sont identifiables à l'existant par un élément de leur physique, d'autres parties sont remplacées par des membres imaginaires. Ils peuvent même être composés de membres d'animaux divers. Satyres, sphinges et toutes sortes de créatures mythologiques ainsi qu'êtres ou animaux phytomorphes y trouvent également leur place. Cependant les motifs antiques tels dauphins, tritons ou *putti* ne sont pas exclus.

Dossiers

Les dossiers qui nous sont parvenus et qui sont datés du XVI^e siècle présentent trois décors différents (figure 72). Deux types de décors ont été réalisés en plusieurs exemplaires, le troisième, réalisé en un seul exemplaire, présente des particularités.

Le motif du dossier des stalles d'Hellespontique, de la Justice, d'Érythrée et de la Charité est organisé, de manière symétrique, de part et d'autre d'un ornement en candélabre composite. Ce dernier est constitué de deux vases à godrons, décorés, superposés et couronnés

⁷¹¹ ZAMPERINI A., *Les Grotesques*, traduit par Odile MÉNÉGAUX, Paris, France, Citadelles & Mazenod, impr. 2007, 2007.

⁷¹² *Ibid.*, p. 15.

d'une tête ailée. Celle-ci est le seul élément anthropomorphique du panneau, décoré par ailleurs de fines volutes végétales. Fleurs et feuillages se répartissent sur de fins rinceaux évoluant en arabesques, reliés à chacun des pieds des vases. De chaque côté, deux tiges s'épanouissent en tête de dauphin, la troisième en fleur. L'une d'entre elles jaillit d'une corne de laquelle un ruban vient servir de support à la tête ailée. Légèrement posée, une grue huppée est prête à s'envoler.

La structure centrale des dossiers de la Prudence, de la Foi et de Persique est différente de celle de ces premiers dossiers. Bien que le seul élément anthropomorphique soit également une tête, celle-ci est située au bas du panneau. Elle est également ailée, mais les ailes sont petites, en forme de collerette. Elle repose de la même manière sur un vase à godrons, mais sert de support à une tablette sur laquelle repose une tige feuillagée. De cet axe s'échappent, de part et d'autre, quatre fins rinceaux. Une tête de dauphin termine deux tiges, alors que les autres, décorées d'un ruban, se terminent par une tête feuillagée vue de profil. Sur ces rubans reposent des grues huppées disposées à l'envol. Quatre cordelettes s'échappent des feuillages qui forment un chapeau sur la tête ailée. Les premières, accrochées à la tablette en une courbe harmonieuse, sont ornées de perles. Des secondes partent, depuis une rangée de quelques perles, deux tiges terminées par une fleur.

Bien que présentant des variations, les deux décors décrits ci-dessus sont de même type. Celui de la stalle de Delphique est par contre extrêmement différent. Il est chargé et composite. Au milieu du panneau, formant l'axe, sont superposés, selon l'aspect de candélabre composite, un médaillon figuré, un vase et un *putto*. En bas, sur le médaillon, en *tondo*, sur lequel est représentée une femme en buste, de profil, repose un vase à godrons, au calice élané. De celui-ci jaillit un *putto* phytomorphe. L'angelot met ses mains dans la gueule de deux griffons phytomorphes également. Le feuillage, qui forme le bas de leur corps, est lié au pied du vase. Une de leurs pattes est posée sur une volute qui orne le vase, l'autre est sur la tablette sur laquelle se dresse le *putto*. Du pied du vase partent deux rubans qui servent de chaque côté, de support à un griffon et à un autre *putto* phytomorphe, lequel présente d'une main un étendard et de l'autre une sphère surmontée d'une croix.

Le décor des dossiers des stalles d'Agrippa, de la Force, de Tiburtine et de la Tempérance, imaginé au XIX^e siècle ressort du même vocabulaire, en plus simple. Au milieu deux vases à godrons sont superposés, une tête feuillagée les surplombe. Des pieds des vases jaillissent de part et d'autres de fins rinceaux parmi lesquels s'épanouit une corne d'abondance emplie de feuillages.

Soubassements

Les soubassements centraux originaux sont au nombre de cinq pour lesquels il y a trois décors différents (figure 118). Nous y retrouvons tous les motifs qui sont présents sur les dossiers. Ce sont un vase à godrons, surmonté d'une tablette et couronné d'une tête ailée qui constituent le candélabre central des soubassements des stalles d'Hellespontique et de la Prudence. De part et d'autre un *putto* phytomorphe pose sa main sur la tablette. De son feuillage jaillit une tige terminée par une tête de dauphin de laquelle s'étire une fine volute fleurie. De ses enroulements s'élançent une grue huppée. C'est un *putto* phytomorphe qui figure au centre du soubassement de la stalle de la Justice. Il tient par le cou les deux griffons qui l'entourent. De son feuillage jaillit un ruban à partir duquel se déroule un rinceau que décorent trois fleurs de tulipe. Un masque feuillagé couronné d'un vase à godrons est en

position centrale du soubassement des stalles de la Foi et de la Charité. Les fins rinceaux qui prennent naissance dans le feuillage de la tête sont agrémentés de fleurs, de feuilles et d'une tête de dauphin jaillissant d'un ruban.

Au XIX^e siècle le sculpteur a donné libre cours à son imagination sur les soubassements centraux des stalles de Persique, de la Force, de Tiburtine, de la Tempérance, d'Agrippa, d'Érythrée comme de Delphique. Ils sont tous différents (figure 74). Les motifs précédemment cités se retrouvent tous, organisés de la même manière. D'une figure centrale jaillissent des volutes ou bien sont reliés à des animaux ou des personnages. À ceux-ci ont été ajoutés des sphinges, des flambeaux et un écu. Les reliefs sont plus creusés et les motifs sont moins calligraphiques et plus réalistes.

Grotesques sculptés en 1500.

L'aspect bizarre et étrange des créatures métamorphiques n'est pas sans rappeler, sous une autre structuration, celui des marges des manuscrits enluminés. Ce modèle a été relayé tout au long du Moyen Âge. Nourris de légendes ou de mythologies de tous ordres, aussi bien que de l'Apocalypse, les artistes du Moyen Âge ont fait preuve d'une créativité surprenante, qui ne se soumettait à aucune règle. Les graphistes et sculpteurs étaient donc prêts, au début du XV^e siècle, à adopter cette nouvelle mode des grotesques. De même la finesse du tracé des volutes qui ne semble pas sculpté, mais calligraphié, s'apparente, quant à elle, à celle des entrelacs des marges des manuscrits. Cependant, en 1509, on ne trouve pas d'exemple en France de boiseries décorées de grotesques. Les faibles reliefs sont réservés à la décoration de pilastres, dont les motifs sont des ornements en candélabre comme dans le palais de Bourgtheroulde de Rouen, ou les pilastres sculptés de l'autel de la chapelle haute de Gaillon conservés au Louvre. Et bien sûr tous les décors de la galerie du château de Gaillon. Les exemples de sculpture sur bois de ce type aux environs de 1500 sont donc rares et datés après 1509. Ceux de l'escalier de la salle du trésor de l'église saint jacques de Dieppe par exemple s'y apparentent. Parmi les stalles, relevons les dorsaux des stalles de Guerche de Bretagne. Ces dernières présentent les armoiries des ducs d'Alençon, seigneurs de La Guerche vers 1520. Elles ont donc sans doute été exécutées un peu plus tard que celles de Gaillon. De même que les registres supérieurs des dorsaux des stalles des églises de Saint Ferréol d'Essômes-sur-Marne, de Saint-Pierre de René et de Sillé-le-Guillaume qui présentent le même type d'ornement. En revanche, les dossiers et soubassements des stalles de Gaillon relèvent de ce vocabulaire. Ce sont de véritables tableaux, tout en finesse et nuances, en symétrie par rapport à l'axe médian. L'axe est formé d'une superposition de vases, tablettes ou visages d'où jaillissent des rinceaux, tiges ou rubans portant en leurs extrémités, visages feuillagés, têtes de dauphins ou fleurs. Parmi ces souples arabesques folâtraient des couples de phénix. Rinceaux et entrelacs jaillissent de ces phénix ou d'hipogriffes tous plus imaginaires les uns que les autres. Ce genre de bestiaire se retrouve dans de nombreuses œuvres. Par exemple l'hipogriffe de Martin Schongauer⁷¹³. Les grotesques sont un des ornements préférés de cette époque en Italie, il est donc difficile d'en établir une filiation. Cependant il est notable que la finesse des rinceaux s'apparente à celle des motifs des pilastres du château et de l'autel de la chapelle de Gaillon. Par ailleurs Nicholas Raill pense que ces motifs ont inspiré les artisans qui ont réalisé les stalles de la chapelle de l'hôpital de la sainte Croix de

⁷¹³ BNF : RESERVE EA-47 (4)-BOITE ECU.

Winchester, qui ont été créées aux environs de 1515 - 1520⁷¹⁴. Notamment il prend en considération le tondo sur le dossier de la stalle de Delphique. Le profil qu'il encadre représente, selon lui, Anne de Bretagne, il montre qu'il se retrouve sur les stalles d'Amiens et celles qu'il étudie. Ces motifs de Gaillon auraient donc fait école.

Tous ces artistes, qui ont introduit en France l'ornement à l'antique, ont conjointement développé cet art qui associe l'art antique aux traditions françaises. Ils ont créé les décors de souples arabesques calligraphiées sur les autres boiseries des stalles de la chapelle. Les dessous d'abattant, dais, corniches et frises présentent en effet de délicates volutes habitées.

III.1 - 2.4 Ornements de volutes des dessous d'abattant, dais, corniches et frises

Dessous d'abattant

Quelques exemples de dessous d'abattant sont présentés en figures 119 et 120. Les dimensions des abattants ont été adaptées aux largeurs différentes des stalles. Le cadre de leurs sculptures d'ornement, lorsqu'il est présent, tient plus ou moins compte de la découpe nécessitée par la présence des moulures des chants des parclozes. Il a parfois lui-même été découpé. Les rinceaux jaillissent des sculptures des socles des miséricordes. Griffons, tête de dauphin, et oiseaux se mêlent à ces fins et harmonieux rinceaux fleuris et feuillagés.

Dais

Les voussures des dais sont également sculptées en faible relief (figure 121). Les dessins présentent la même finesse de tracé que les éléments décrits plus haut. Il n'y a que deux types de dessins et ils reprennent les motifs de la tête ailée et de la tête de dauphin. Par contre cette dernière ne se termine pas en une fine volute, mais par un ruban qui lui-même jaillit d'une corne d'abondance. Le panneau de dais en ogive, daté 1509, est composé comme un grotesque. Il est centré sur un motif qui emprunte sa forme extérieure à un bucrane, ce serait une sorte de bucrane feuillagé (figure 122 A). Celui-ci repose sur une colonnette d'où partent en vis-à-vis de souples rinceaux agrémentés de corne d'abondance, feuilles et fleurs. Une cordelette ornée de perles et terminée par des feuilles est harmonieusement suspendue aux fines cornes du bucrane couronné d'un bouquet de feuilles d'acanthé. Le panneau en ogive qui a été refait au XIX^e siècle lui est identique (figure 122 B). La corniche-architravée du dais est composée de plusieurs frises (figure 122 C). Sur la corniche ce sont des rais-de-cœur et une tresse qui sont sculptés. La frise d'architrave est une fine sculpture de rinceaux agrémentés de griffons, et l'architrave est décorée en fusaroles.

Encadrement des bas-reliefs

L'encadrement des bas-reliefs du second registre des dorsaux est formé sur trois côtés d'une moulure (figure 123 A). Celle-ci est en forme de rudature ornée de rinceaux de

⁷¹⁴ RIAL N., « The diffusion of early franco-italian all'antica ornament : the renaissance frieze in the chapel of the hospital of st cross, Winchester, and the Gaillon stalls, now at st Denis, Paris. », *op. cit.*, p. 286, 292.

branches ou sarments, parmi lesquels animaux réalistes ou fantastiques se régalaient de raisins ou glands. Cette moulure est posée sur un socle à ressaut décoré de cannelures plates (figure 123 B). À ce socle est fixée une frise de bois sculpté et ajouré, qui recouvre les panneaux marquetés du premier registre des dorsaux. Cette frise est en forme d'accolade composée de rubans et de motifs floraux. Cet encadrement relève du vocabulaire ornemental gothique à l'instar des pieds et interdorsaux, alors que le chant des parcloles est une subtile alliance des deux formes.

III.1 - 2.5 Pieds, interdorsaux, chants des parcloles

Pieds et interdorsaux

Les pieds et interdorsaux sont rectilignes (figure 124 A, B). Tous les éléments des ornements du gothique flamboyant s'y retrouvent. Ils sont traités à la manière de colonnes cannelées, ornées de gâbles, de fenestrages et de crochets. À mi-hauteur des pieds et des interdorsaux, des niches à pinacle ont été aménagées pour recevoir des statuettes. La jouée extérieure sans groupe sculpté, présentée figure 124 B, est traitée comme les pieds des jouées, les niches à pinacle de ces éléments sont placées tout autour des montants.

Chants bas des parcloles

Les chants bas des parcloles ont été sculptés en forme de colonnes cannelées rudentées (figure 124 D). Sur celles-ci les appuis-main s'articulent de manière tout à fait innovante (figure 124 C). Sur l'arrondi du chant l'abondante crinière d'un animal monstrueux s'achève en feuille d'acanthé. Celle-ci s'étend souplement jusqu'à former une coiffe aux artisans sculptés sur les appuis-main. La bête quant à elle avale la colonne.

III.1 - 2.6 Encadrement des scènes des bas-reliefs des dorsaux

Les quelques évènements choisis des vies des saints Jean-Baptiste et Georges, tout comme les deux scènes de la vie d'Anne et Joachim sont présentés sur une scène de théâtre dont l'encadrement est décrit maintenant. Le bas-relief représentant le baptême du Christ est choisi ici comme exemple pour décrire l'architecture qui met en valeur les scènes (figure 125 a). Tous les autres panneaux présentent la même composition.

Ce cadre architectural est constitué d'un arc déprimé reposant sur deux pilastres. Sur ces pilastres sont engagées des colonnes composites, qui supportent un entablement à ressaut. Ces ensembles sont richement décorés. Les écoinçons sont ornés de médaillons ou de feuillages. Les piédestaux des colonnes sont encadrés par des griffons adossés ou des feuilles d'acanthé jaillissant de pieds à griffes. Si ce ne sont pas les queues des premiers ou les terminaisons des secondes qui s'enlacent, un motif décoratif complémentaire, composé d'entrelacs, de coquilles ou de rubans, décore le piédestal (figure 125 b, c). Les colonnes à fût cannelé prennent naissance dans des vases à godrons, en alternance simples ou torsadés, ceux-ci sont décorés de feuillages, de souples colliers de perles ou de rubans. Ces vases sont parfois à col à glyphes ornés de perles. Ils peuvent également être surmontés de figurines ou de *putti*

(figure 125 d, e). Ceux-ci sont au nombre de deux et tiennent une croix dans la scène du baptême du Christ. Au milieu des colonnes sont placées des sortes d'enseignes (excepté sur le panneau du festin d'Hérode), et les chapiteaux sont composés, à feuillages et rubans. Sur les colonnes encadrant la scène de saint Georges terrassant le dragon, sont fixées les armoiries de la famille d'Amboise dans une forme à la mode florentine de l'époque (figure 125 f). L'entablement à ressaut est composé d'une frise de rubans ou de rinceaux de feuillages et d'une corniche. De part et d'autre se trouvent des vases d'amortissement. Enfin, ce sont des pégases, échassiers ou angelots qui couronnent le cadre. Il y a quatre types différents de couronnement (figure 125 f, 126 a, b, c). Pour trois d'entre eux des dauphins feuillagés, des pégases ou des *putti* tiennent, par la gueule ou la main, un ruban sur lequel est attachée une couronne, d'où tombe un gland⁷¹⁵. Les dauphins tiennent à la fois les extrémités du ruban et les cornes d'un bucrane. Pour un autre, celui de la décollation de saint Georges, cette couronne, au centre de laquelle est disposé un écu, tombe d'un autel à pieds à griffes surmonté d'une coupe de fruits, flanqué de deux échassiers aux ailes déployées (figure 125 f). Les colonnes, que nous venons de décrire, qui structurent l'architecture qui encadre les bas-reliefs des dorsaux des stalles, se retrouvent sur des monuments créés ultérieurement. Notamment un détail se retrouve. Il est curieux en effet de voir que des colonnes-candélabres de l'hôtel Bourgtheroulde de Rouen, de la clôture de chœur de l'église d'Arques-la-Bataille et du chevet de saint Pierre de Caen, sont traversées par une enseigne ou un cartouche, comme celles de Gaillon. Or ce trait est tout à fait exceptionnel. Leurs auteurs ont peut-être été inspirés par les colonnes-candélabres des panneaux des stalles de Gaillon. Flaminia Bardati a examiné les motifs de plusieurs monuments normands et a de même montré que les ornements de Gaillon ont été repris par plusieurs commanditaires⁷¹⁶.

Ces architectures, qui relèvent partiellement du vocabulaire italien sont, comme nous le verrons plus loin, exemplaires d'une appropriation de motifs étrangers par des artisans qui s'en inspirent et les associent à leurs formes de prédilection.

Conclusion

Sur ces stalles les éléments d'ornement sont nombreux et de différentes formes, par ailleurs ils relèvent de deux techniques, la sculpture et la marqueterie.

Les marqueteries des dessus d'abattant sont composées d'une frise, d'une extrême finesse et souvent d'une grande complexité, qui encadre des motifs de feuillages habités d'un bestiaire fantastique. Ces frises témoignent de la maîtrise de la marqueterie *a toppo* que possédaient les artisans. Les motifs centraux des abattants et des sellettes les plus élaborés sont de la même veine que ceux qui décorent certains panneaux des stalles de Santa Maria in Organo de Vérone, réalisés par fra Giovanni da Verona.

⁷¹⁵ Les motifs sont répartis sur les bas-reliefs de la manière suivante: angelots sur Georges mené en prison et baptême du Christ ; pégase sur Georges et les idoles, supplice du chevalet, festin d'Hérode et naissance de Jean-Baptiste ; échassiers sur la décollation de Georges, Dacien en enfer et Anne et Joachim au temple ; dauphins sur prêche et décollation de Jean-Baptiste et refus de l'or de Georges ; feuillages sur la porte dorée ; dauphins et échassiers sur Georges et le dragon.

⁷¹⁶ BARDATI F., « Les artistes italiens au service de Georges d'Amboise et la Renaissance rouennaise », *op. cit.*, p. 144.

Quant aux sculptures, elles sont en bas-relief pour les écoinçons sculptés des parclozes qui sont ornés de feuillages d'où jaillissent des musiciens ou *putti* à l'instar de ceux des marges du manuscrit des *Heures de Jeanne de France*. Alors que les dossiers, et les soubassements sont sculptés faibles reliefs. Leurs décors sont tout à fait assimilables à des grotesques. De l'art antique les artisans ont gardé la finesse des rinceaux mais ont remplacé les victoires ailées par des *putti*. Les dessous d'abattants et les voussures des dais présentent, dans un ordonnancement à la manière de grotesques, des feuillages qui abritent également un bestiaire fantastique. Lequel se retrouve sur quelques miséricordes, auquel sont adjoints des rondes de *putti* et d'acrobates.

Ainsi donc, hormis la frise qui cerne les bas-reliefs des dorsaux, et les interdorsaux dont le style relève du vocabulaire gothique, tous les panneaux d'ornement qui composent les stalles témoignent de la manière dont les artisans se sont approprié des formes provenant de diverses sources, notamment antiques. Au centre de certains dessus d'abattant, à l'image des mécènes humanistes, le cardinal n'a pas manqué de faire apposer ses armes et sa devise. Il a également honoré son neveu Charles Chaumont d'Amboise en faisant placer ses initiales et son emblème. Aucune œuvre ultérieure, aucun ensemble de stalles parvenu jusqu'à nous, ne sont inspirés de ce chef-d'œuvre de Gaillon. Cependant, quelques éléments se retrouvent sur d'autres types d'ouvrages.

Les chapitres suivants présentent les sculptures ou marqueteries historiées des stalles. Le lecteur est invité à retourner au chapitre II.4, page 153, pour les détails sur l'identification de deux sibylles, trois bas-reliefs et cinq miséricordes. Seuls des compléments sont fournis par la suite.

Chapitre III.2 Métiers illustrés sur les appuis-main et la

caricature du clerc

III.2 - 1 Appuis-main

III.2 - 1.1 Appuis-main du XVI^e siècle

Neuf appuis-main ont sûrement été exécutés au XVI^e siècle. Les activités des personnages sculptés relèvent de deux catégories de métiers. Sur la figure 58 sont présentés dans l'ordre un bouffon, le sculpteur, le parcheminier, le lecteur, le calligraphe, le tonnelier, le menuisier et deux soldats.

Métiers du livre

Les métiers du livre sont largement évoqués. Le parcheminier cloue un parchemin sur le cadre sur lequel il séchera. Le scribe ou calligraphe porte une barbe, curieusement il écrit sur un parchemin déroulé dans le sens de la largeur, comme sur un phylactère. Enfin un jeune homme lit, avec application, en suivant du doigt le texte. Ces trois personnages sont vêtus d'une tunique à manches longues, celles du calligraphe sont particulièrement ornées. Ils sont enveloppés dans la feuille d'acanthé qui prolonge le chant de la parclose.

Métiers du bois

Quelques métiers du bois sont représentés. Le tonnelier cercle son tonneau. Il a déjà posé quatre cercles et il ajuste le quatrième, tout en tenant un cinquième dans sa main gauche. Un menuisier semble raboter une grande structure sculptée qui l'enveloppe presque et sur laquelle vient mourir la feuille d'acanthé appuyée sur le dos de l'artisan. Enfin un sculpteur est à l'œuvre sur une petite statuette posée sur son établi.

En bas-relief, sont représentés un bouffon et deux chevaliers.

III.2 - 1.2 Appuis-main du XIX^e siècle

Les sept métiers qui ont été sculptés au XIX^e siècle ont été énumérés par le sculpteur Villeminot qui les a créés. Nous ne savons pas s'il les a imaginés ou s'il avait sous la main les originaux qu'il a refaits (figure 68). Toujours est-il que tous les métiers illustrés sont différents. Il n'y a pas de possibilité d'en extraire quelque catégorie. Ce sont le vannier, le forgeron d'armure, le bouffon, le musicien, le vigneron, le laitier et le fauconnier. Il y a donc de fortes chances que leur conception soit due à la propre initiative de ce sculpteur, les originaux ayant été trop détériorés pour que ce dernier puisse en saisir le sens.

III.2 - 2 Caricature du clerc sur une miséricorde

III.2 - 2.1 Miséricorde du clerc

La miséricorde de la caricature a été longuement décrite dans le chapitre d'identification (figure 56). Elle est composée de deux tableaux imbriqués. Une partie d'une allégorie de la Logique laisse place sur la droite à la caricature. Deux caractéristiques peuvent être mentionnées. Le sanglier, qui porte la houlette d'un berger, arbore une longue et souple écharpe qui enveloppe sa tête et semble soulevée par le vent. Ce berger est fier et altier. Au centre de la scène le troupeau de brebis rassemblé vient chercher protection auprès de lui. Les premières sont regroupées de manière dense autour de leur berger et le regardent. Sur la miséricorde, en arrière plan, un animal sort des rochers. Une grande partie de son corps a disparu, mais cet élément peut être interprété comme figurant un loup à l'affût. Cette miséricorde représente ainsi le berger qui, quoique caricaturé, protège ses brebis du mal. N'est-ce pas le rôle des clercs qui, à la suite de Jésus-Christ, sont les bergers de son troupeau?

III.2 - 2.2 Caricatures en 1500

Les animaux sont souvent présents dans l'iconographie du Moyen Âge à la fois sur les miséricordes, dans les sculptures d'ornement ou bien même dans les marges des manuscrits. La caricature des ecclésiastiques sous forme d'animaux a parcouru toute cette époque. Les miséricordes septentrionales figurent également des scènes de la vie profane ou des proverbes, à l'exemple de celles de la cathédrale de Rouen exécutées aux environs de 1460⁷¹⁷. Cependant, la miséricorde qui figure une caricature du clerc, ne s'apparente pas à celles-ci. Elle ne fait pas non plus partie de la catégorie des miséricordes qui figurent des sujets parodiant le religieux, tel le fameux renard prêchant aux poules. Cet animal, qui vient plus pour se repaître de cette population que pour la défendre, figure un mélange de satire et de reprise du populaire roman de renard⁷¹⁸. Par ailleurs, il n'y a pas de fables, ni dans Ésope, ni dans Phèdre, qui, à l'instar du sanglier illustré sur la miséricorde, fassent intervenir un animal devenu berger. Dans son analyse approfondie des fabliaux du Moyen Âge Bédier n'en évoque aucun non plus⁷¹⁹.

La scène de caricature sculptée sur la miséricorde de Gaillon est à comparer quant à elle aux marges enluminées des manuscrits. À ce propos, un manuscrit est exemplaire. Il s'agit du bréviaire de Langres conservé dans la bibliothèque de Chaumont, qui a appartenu à Jean d'Amboise⁷²⁰. Selon Leroquais, ce bréviaire était plutôt destiné à Jean I^{er} d'Amboise,

⁷¹⁷ BLOCK E.C. et F. BILLIET, *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie, op. cit.*, p. 301- 316.

⁷¹⁸ WRIGHT T., *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art (2e éd.) / par Thomas Wright,...* ; traduction d'Octave Sachot ; notice par Amédée Pichot, A. Delahays (Paris), 1875, p. 72.

⁷¹⁹ BÉDIER J., *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge / par Joseph Bédier*, Paris, E. Bouillon, 1893.

⁷²⁰ Bibliothèque municipale de Chaumont bréviaire de Jean d'Amboise ms 0033.

évêque de Langres de 1481 à 1497, qu'à son neveu et successeur Jean II d'Amboise (1497-1512)⁷²¹. Il aurait été enluminé par le maître des prélat de Bourgogne, actif dans le dernier quart du xv^e siècle. C'est ce qu'a conclu Nicole Reynaud en le comparant à celui de Chambellan qui lui est sûrement attribué⁷²². Cette auteure précise plus loin que le pontifical d'Antoine de Chalon est « plus élégant quant à ses bordures [...] ce qui doit indiquer une date plus tardive ». Le manuscrit de Chaumont, dont le style est plus proche du premier, ferait donc partie des premières œuvres de ce maître. Cet enlumineur a reçu de nombreuses commandes de la part des ecclésiastiques de la région qui étaient en faveur sous Louis XI. En effet, ce dernier voulait se les concilier, face aux seigneurs qui soutenaient Marie de Bourgogne. Or, en feuilletant le bréviaire qu'il s'est fait enluminer par le maître, se découvrent, de manière surprenante, une foule d'animaux fantastiques qui portent les armes d'Amboise, la figure 127 A en présente deux exemples. D'après Barbier du Monteaux, et bien d'autres auteurs, un certain nombre d'animaux symbolisent les vices, notamment les péchés capitaux. Le sanglier est retenu pour l'envie, la colère, et la luxure, le loup pour l'avarice, mais également pour sa voracité⁷²³. De même Guillaume le Clerc, de Normandie, déclarait au xiii^e siècle que le diable ressemble au singe⁷²⁴. Or, durant sa vie, Jean d'Amboise a su gagner les cœurs, par sa douceur et sa prudence. Ses contemporains lui donnèrent des titres tels que : Soutien de la Patrie - Protecteur de l'Église - Père des pauvres et amateur de justice. Ces caricatures ne sont donc pas le témoin de la manière dont il était perçu. Les clercs eux-mêmes n'hésitaient donc pas à participer à ce jeu des satires à l'instar de l'abbé de Saint-Germain d'Auxerre, Guy de Munois. En effet, à la fin du xiii^e siècle, celui-ci s'est fait représenter en singe sur son sceau⁷²⁵. De même cet animal trouve sa place dans les marges des manuscrits à l'image du facétieux singe à chapeau de cardinal d'une marge du livre des *Heures de Jeanne de France* (figure 127 C)⁷²⁶. Ainsi les clercs peuvent faire l'objet directement de satire, à l'exemple de l'animal anthropomorphe coiffé d'une mitre, peint dans une marge du manuscrit des *Heures à l'usage de Rome* conservé dans la bibliothèque d'Amiens (figure 127 E).

Sachant que tous ces animaux symbolisent le mal dans la culture médiévale, ce contraste surprend à notre époque. De nos jours il s'avère naturel que ces animaux soient choisis pour représenter des personnages odieux. Il paraît donc surprenant que les clercs aient accepté et participé à ce genre de caricature. Cet exemple montre que cela n'importe pas de la sorte à cette époque. Ces caricatures ne traduisent pas toujours un mépris du clergé ainsi que l'a formulé Michael Camille⁷²⁷. La caricature pouvait, en effet, résonner dans les esprits de manière plus positive que maintenant. Ceci explique que le cardinal Georges d'Amboise et son neveu aient pu faire l'objet de satires quand bien même ils étaient appréciés de ceux qui travaillaient pour eux. Ce serait donc une méprise que de penser que le sanglier de la miséricorde représente ici l'envie, la colère ou la luxure dont ils auraient été esclaves. Par

⁷²¹ *Chaumont, BM, 0032 (016)*, /codex/1578, consulté le 12 juin 2019 ; *Chaumont, BM, 0033 (016)*, /codex/1579, consulté le 12 juin 2019.

⁷²² AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, op. cit., p. 393, 396.

⁷²³ BARBIER DE MONTAULT X., *Traité d'iconographie chrétienne*, op. cit., p. 133, 235.

⁷²⁴ CLERC G., *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Reprod. en fac-sim.) / avec une introd. sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen-âge considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne* par C. Hippeau, Genève, Slatkine reprints, 1852, p. 253.

⁷²⁵ CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance (2e éd. très augm.)* / par Champfleury, Paris, E. Dentu, 1875, p. 31.

⁷²⁶ BNF NAL 3244 f. 90.

⁷²⁷ CAMILLE M., *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*, traduit par Béatrice BONNE et traduit par Jean-Claude BONNE, Paris, Gallimard, 1997, p. 361.

contre l'humour se dégage d'une telle scène à l'image des chiens chasseurs ou du lièvre monté sur un chien dont les marges des manuscrits du xv^e siècle sont ornées. L'imagination débridée peut mener à représenter un sanglier évêque chevauchant un dromadaire ainsi qu'il est figuré dans la marge des *Heures à l'usage de Rome* conservées à la Pierpont Morgan Library (figure 127 D)⁷²⁸. Cette enluminure est attribuée à Barthélémy d'Eyck, peintre attiré du roi René d'Anjou. Bien que ne portant pas de mitre, mais une simple aumusse, la ressemblance entre l'animal de la miniature et celui de la miséricorde est frappante.

Les menuisiers qui ont sculpté les appuis-main ont valorisé les métiers du livre. Ils choisirent de montrer que leur métier, considéré en soit comme manuel, avait pour support et source d'inspiration ce que d'autres artisans avaient dessiné ou transcrit sur d'autres matériaux, notamment les manuscrits. Les formes qu'ils ont choisies ne se retrouvent pas sur d'autres stalles de l'époque. Quant à la caricature du clerc, sculptée sur une miséricorde, elle révèle l'attachement des sculpteurs pour leurs commanditaires. Les marges des manuscrits ont vraisemblablement été, elles aussi, leurs sources d'inspiration.

Par les sculptures des appuis-main et d'une miséricorde nous entrons plus directement dans le monde médiéval. Notamment dans sa mentalité joviale qui n'hésitait pas à caricaturer les généreux commanditaires.

⁷²⁸ *Book of Hours, MS M.358 fol. 13r - Images from Medieval and Renaissance Manuscripts - The Morgan Library & Museum*, <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/25/77128>, consulté le 12 juin 2019.

Chapitre III.3 *Calendrier des bergers*

Les affres de l'enfer sont illustrées depuis toujours sur les porches des églises et des cathédrales, pour inciter les fidèles à croire et ne pas se laisser entraîner par le diable. Elles ne s'adressent pas à l'homme corporel, mais à son âme. En France, les éditeurs se sont emparés de ce thème des supplices de l'enfer en l'introduisant dans le *Calendrier des bergers* qui fut populaire. Les scènes marquetées, des quadrants des stalles qui nous sont parvenus, sont inspirées des gravures qui représentent des planètes et leurs influences, ainsi que certains supplices que subiront les âmes selon le type de péché auquel elles ont succombé⁷²⁹.

III.3 - 1 Composition du *Calendrier des bergers*

Pourquoi ce titre de *Calendrier des bergers* ? C'est un livre, à usage laïc, qui renvoie à la piété populaire de la fin du Moyen Âge. L'annonce de la naissance du Sauveur a été proclamée par les anges qui se sont adressés en premier aux bergers⁷³⁰. Ceux-ci sont venus adorer Jésus dans la crèche, ils sont donc considérés comme exemplaires en tant que premiers croyants. Par ailleurs, les populations vivaient un ancrage fort dans la nature et donc une connaissance pragmatique des saisons, du temps, du mouvement du soleil et une observation du ciel et du mouvement des planètes leur étaient nécessaires. De sorte que le *Calendrier des bergers* rassemble plusieurs thématiques ressortissant de domaines différents. Ce type d'ouvrage est donc assez difficile à classer d'un point de vue générique puisqu'il emprunte à différentes traditions : textes encyclopédiques, danses macabres, almanach, traités d'astrologie et de cosmologie, ouvrages d'agriculture, sans oublier évidemment les écrits saints. Certains éditeurs ont également ajouté diverses œuvres poétiques, comme des balades d'Eustache Deschamps.

À l'instar des livres d'*Heures*, le livre s'ouvre sur un calendrier destiné à rythmer la vie du fidèle, sur l'année ecclésiastique, et sur le mouvement des corps célestes. Ce calendrier tient compte à la fois des années solaires et des années lunaires, des phases de la lune et des éclipses. Puis vient l'instruction sur les sciences de l'âme. Toutes les mauvaises tendances de l'âme, dont les péchés capitaux, sont décrites sous la forme d'un dialogue entre Jésus-Christ et Lazare. Sont ensuite détaillés le corps, les astres, la vie et la mort, le dernier chapitre de cette partie est consacré à l'art de mourir pour les différents membres de la société. Suivent des traités d'anatomie et d'hygiène enseignant l'harmonie entre micro et macrocosme. Des rudiments d'astronomie et d'astrologie sont également proposés puisque, selon la conception du Moyen Âge, la destinée humaine est gouvernée, sous le contrôle de Dieu, par le trajet des

⁷²⁹ Sur la stalle d'Hellespontique se trouvent illustrés la nature de Mars et Jupiter. Sur celle d'Agrippa sont le soleil et l'enfer des orgueilleux. Sur celle de la Justice sont l'enfer des envieux et la nature de Vénus, sur la stalle d'Erythrée sont Mercure et l'enfer des envieux. Sur la stalle de la Prudence sont la nature de Mercure et l'enfer des coléreux. Sur la stalle de Delphique est l'enfer des gloutons de même que sur la stalle de la Foi. Enfin à la stalle de la Charité est attribué l'enfer des avaricieux.

⁷³⁰ Luc 2, 8-18.

planètes. La quatrième partie est introduite par le traditionnel homme zodiacal et par le squelette planétaire. Ces ouvrages largement prisés montrent que les prédictions astrologiques étaient recherchées. Parmi les astres sept planètes sont identifiées. Ce sont le Soleil, la Lune, Vénus, Jupiter, Mars, Mercure et Saturne. À chacune d'entre elles était attribué un jour de la semaine. À chacune était également attribuée une influence sur les humains. Ce sont ces planètes et leurs influences qui sont illustrées sur les quadrants des parcloses. Les deuxième et troisième parties du livre forment la partie morale du texte, traitant de vices et de vertus. Au sein de ce discours moral les supplices qui attendent les pécheurs sont décrits.

En 400 après Jésus-Christ environ, le moine Évagre le Pontique identifia huit passions ou pensées mauvaises : gourmandise, impureté, avarice, mélancolie (ou encore acédie), colère, paresse, vaine gloire et orgueil. À sa suite Grégoire le Grand, en l'an 600 environ, fixa le nombre de péchés à sept, déclarant l'orgueil comme le plus grand des vices. Enfin, saint Thomas d'Aquin les classa selon leur finalité, soit la recherche de ce qui nous semble un bien désirable (orgueil, luxure, gourmandise, avarice), soit l'éloignement de ce qui nous semble être un mal (acédie, jalousie, colère). Ce sont eux qui sont décrits dans le *Calendrier des bergers* et dont les artisans de Gaillon ont choisi, pour les quadrants des parcloses, une représentation que l'on trouve sur des gravures de l'époque.

III.3 - 2 Scénographies des quadrants marquetés des parcloses

Il a été indiqué qu'Émile Mâle avait reconnu dans les scènes des gravures d'incunables. Certaines marqueteries sont, d'après cet auteur, inspirées de gravures des parties du *Calendrier des bergers*, édité par Guy Marchant à Paris ou Belot à Genève, qui concernent l'astrologie et les péchés capitaux⁷³¹. On peut les reconnaître en effet, sans que, toutefois, les marqueteries en soient la reproduction fidèle.

III.3 - 2.1 Planètes

Sur les stalles d'Hellespontique, d'Érythrée et d'Agrippa sont figurées les planètes Jupiter et Mercure, et le Soleil (figures 128 A, C et E). Le dessin y est semblable à celui que l'on trouve sur les vignettes du *Calendrier des bergers* publié (figures 129). Les représentations sont simples, sans détails superflus. Chacune des planètes est figurée par un personnage dont la nudité est voilée par une étoile ou par le soleil pour la dernière. Selon les données astrologiques, chaque allégorie tient les attributs du dieu auquel se réfère la planète, et au moins l'un des signes du zodiaque qu'elle domine se trouve à ses côtés.

Jupiter porte les flèches du sagittaire qui est à ses pieds et le regarde. Il tient un bâton autour duquel sont disposés deux poissons. Enfin il est posé sur un nuage assez vaste alors qu'un autre plus petit, bien dessiné, habille le haut droit du quadrant. Mercure avance d'un pas ferme tenant sa bourse d'une main et deux serpents de l'autre. Sa mission de messenger est illustrée par ses bottes ailées. Un phylactère déroulé à son côté révèle son nom. Le soleil

⁷³¹ *Le Calendrier des bergers*, Paris, Guy Marchant, 1493.

couronné tient un sceptre d'une main, un livre de l'autre, il est posé sur un nuage et un lion est figuré à ses pieds. Un phylactère déroulé à sa droite, au-dessus de l'animal, nomme la planète.

III.3 - 2.2 Influences des planètes

Trois autres quadrants représentent les influences des planètes (figures 128 A, B et D). Le dessin du marqueteur est simplifié par rapport à la composition des gravures qui représentent les influences de Mars et de Vénus (stalles d'Hellespontique et de la Justice).

Influence de Mars

Sur la gravure de l'influence de Mars, le dieu de la guerre, quatre soldats sont représentés (figure 129). Parmi eux, trois cavaliers et un soldat à pied qui s'acharne sur un paysan. Ce dernier élève au moins deux brebis et une vache qui sont figurées. Sur la marqueterie il n'y a que trois soldats, dont un seul cavalier et le paysan n'a plus qu'une vache partie au loin (figure 128 A). Un soldat va transpercer le pauvre paysan à genou au seuil de sa maison alors que l'autre, une torche à la main, s'apprête à incendier la demeure. Le cavalier, muni d'une lance, est monté sur un cheval vu de trois quart dont le raccourci est particulièrement bien dessiné.

Influence de Vénus

Vénus, par contre, entraîne l'humanité à déployer l'art de l'amour. Le couple, debout dans une baignoire, abritée sous une tente, a la chance de prendre son bain en musique à la fois sur la gravure et sur la marqueterie (figures 129, 128 D). Sur cette dernière les baigneurs ont droit à deux musiciens pour eux seuls et la table sur laquelle est servie la collation est recouverte d'une jolie nappe brodée.

Influence de Mercure

Quant au sculpteur de la nature de Mercure il travaille un bois plus tendre sur la marqueterie que sur la gravure puisqu'il n'a pas besoin de maillet (figures 128 B, 129). À ses côtés un peintre peint un tableau posé sur un chevalet tandis qu'un astronome scrute les étoiles.

III.3 - 2.3 Enfers des péchés capitaux

Le *Calendrier des bergers* joue également un rôle moral en présentant les supplices qui attendent les âmes des pécheurs en enfer. Sur les quadrants remontés, cinq des sept péchés capitaux sont représentés. Les couleurs des marqueteries qui les illustrent sont choisies dans une gamme de beiges allant jusqu'au brun foncé, le rouge étant réservé aux flammes de l'enfer (figures 130 et 131). Les traits sont finement dessinés et gravés. L'allégorie du vent de la stalle de la sibylle Érythrée est particulièrement réussie. Quant aux démons ils sont tatoués sur leurs bras et leurs sexes. Ils s'acharnent à la fois sur des femmes et des hommes qui sont

bien différenciés. Ces marqueteries sont dans l'ensemble fidèles aux gravures dont quelques exemples sont donnés en figures 132 et 133.

Enfer des orgueilleux

L'enfer des orgueilleux, illustré sur la parclose de la stalle d'Agrippa, est fidèle au texte qui le décrit (figure 130 A)⁷³². Les orgueilleux sont soumis au supplice de la roue sous le regard impitoyable des démons, face à la gueule béante d'un monstre qui attend avec impatience de les dévorer à l'instar de la gravure. Deux démons armés de massues s'acharnent sur les suppliciés de l'une des deux roues. La scène se situe dans un environnement rocheux particulièrement chaotique.

Enfer des envieux

L'enfer des envieux est représenté sur les stalles de la Justice et d'Érythrée (figure 130 B et C). Cet enfer est décrit comme un monde glacial⁷³³. Les envieux sont représentés à moitié noyés, appelant au secours, sous un vent personnifié par un visage jaillissant des nuages. Les malheureux sont cernés par des glaçons manifestant le froid du fleuve. Parmi les condamnés, représentés assez schématiquement, le premier à droite est particulièrement bien dessiné, son corps musclé jaillit avec vigueur du fleuve⁷³⁴. Sur la gravure les âmes sont simplement montrées se noyant. La fidélité au texte, qui différencie les marqueteries des gravures, montre que les artisans des stalles n'avaient pas uniquement les gravures entre leurs mains, mais sans doute un exemplaire imprimé du *Calendrier des bergers*.

Enfer des coléreux

L'enfer des coléreux est présenté sur la stalle de la Prudence (figure 131 A). Les pécheurs sont ici traités comme de la viande sur l'échal du boucher⁷³⁵. Bien que la perspective de l'ensemble de la scène soit assez mal représentée, l'artisan s'est attaché à dessiner avec un point de fuite le dallage de la salle dans laquelle sont les suppliciés. Ces pauvres hères, dont les membres sont liés sur des tables, à chacun la sienne, se font transpercer par des démons aux ailes de chauve-souris et aux pattes de rapaces.

Enfer des avaricieux

Les avaricieux et avaricieuses (stalle de la Charité, figure 131 D) sont plongés dans « *Des chaudrons et chaudières pleines d'huiles bouillantes et de plomb et d'autres métaux fondus.* »⁷³⁶ Au dessus de chaque chaudron, ainsi que jaillissant par les portes et les fenêtres, les diables munis de fourches replacent les condamnés dans les marmites. Les flammes lèchent les larges chaudrons dans lesquels deux à trois malheureux suppliciés implorant pitié.

⁷³² *Compost et calendrier des bergiers...*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1112582>, consulté le 12 juin 2019. « *En une montagne située en manière de moulins continuellement en grant impetuosité tournans lesquelles roes avoient crampons de fer ou estoient les orgueilleux et orgueilleuses pendus et atachez.* »

⁷³³ *Ibid.*, p. vue 67. « *Secondement dit le Lazare [...] long fleuve engele auquel les envieux et envieuses estoient plongies iusques au nombril et par dessus les frappeoit ung vent moult horriblement froit.* »

⁷³⁴ Sur le quadrant de la stalle de la Justice figure 130. *Calendrier des bergers* figure 132.

⁷³⁵ « *Compost et calendrier des bergiers...* », *op. cit.*, p. vue 68. « *Une cave et lieu tres obscur plain de tables et destaulx comme dune boucherie ou les ireux estoient transperces de glaives trenchans et cousteaux agus.* » Figure 132.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. vue 70. Figure 132.

Le mur de l'ancre dans lequel ils sont placés est percé d'une porte pourvue d'un arc en plein cintre dessiné précisément et d'une jolie ouverture d'où jaillit, au milieu de flammes, un diable armé d'un trident.

Enfer des gloutons

Quant aux gloutons (stalles de Delphique et de la Foi, figures 131 B et C) ils se retrouvent à table. Ce n'est que sur le quadrant de la stalle de la Foi que le fleuve décrit sous la gravure est représenté⁷³⁷. Mais l'organisation de la scène est mal définie, les tables semblent disposées sur l'eau pour certaines. Par contre la vallée est profonde, les protagonistes sont entourés de falaises abruptes. Les démons sont bien présents sur les tablées, acharnés à faire manger les pécheurs. Il peut y avoir jusqu'à deux monstres pour un malheureux. Mais il est difficile d'identifier ce que les gloutons doivent absorber alors que la gravure figure des assiettes de crapauds selon le texte.

III.3 - 3 Art de vivre et de bien mourir selon le *Calendrier des bergers*

La mort occupe une grande place dans la vie des hommes de la fin du xv^e siècle. Elle est présente non seulement dans l'art et la littérature, mais également dans les actes de la vie sociale ou économique⁷³⁸. Les ouvrages tels *L'art de mourir* ou les *Danses macabres*, qui font l'objet de fresques ou d'illustrations, en sont le témoignage. La force et l'originalité de ces expressions sont signe d'un rattachement profond au surnaturel. Dans la mentalité de l'époque, cet art de mourir est rapproché de l'art de vivre. La vie entière de l'être humain est mise en jeu par le sort qui lui sera réservé au-delà.

Les figurations de l'enfer ne présentent pas à l'origine de différenciation entre les supplices destinés aux âmes des pécheurs. Plus tard, en se distinguant de saint Thomas, les clercs ont commencé à attribuer des supplices particuliers pour chaque type de péché selon la tradition de la légende de Tungdal⁷³⁹. À la suite de ces enseignements et prédications, les supplices infernaux ont commencé d'être illustrés. Émile Mâle attribue cette apparition au xiv^e siècle. Ses pas ne l'avaient pas mené dans la Sarthe où se trouve une fresque plus ancienne qui représente ces supplices, elle est datée aux environs de 1200. Elle se voit dans la charmante église lovée dans une boucle de la rivière qui traverse le village d'Asnières-sur-Vègre (figure 134). Cette église est dédiée à saint Hilaire. Le supplice de la roue y est déjà destiné aux âmes damnées dont on saura, grâce aux fresques de la cathédrale d'Albi, qu'elle est destinée aux orgueilleux. Ces dernières fresques ont été peintes dans les premières années de l'épiscopat de Louis d'Amboise, entre 1474 et 1480, date de la consécration de la cathédrale. Selon la tradition, ces fresques représentent le Jugement dernier en deux parties, les bienheureux sont accueillis dans la maison de Dieu et les mauvais sont entraînés dans la

⁷³⁷ *Ibid.*, p. vue 71. « En une vallée un long fleuve est et très puant au rivage duquel estoit une table avec touailles deshonestes ou les gloutons et gloutonnes estoient repus de crapauds et autres bestes venimeuses et abrez de leau dudit fleuve. » Figure 133.

⁷³⁸ TENENTI A., « Ars moriendi [Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XVe siècle] », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1951, vol. 6, n° 4, p. 433-446.

⁷³⁹ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 510.

gueule monstrueuse de l'enfer. Sous chaque supplice est rédigé un texte qui permet de savoir à qui celui-ci est destiné.

Le supplice de la roue, provenant de la légende de Tungdal, semble particulier à la partie septentrionale de l'Europe. Il ne se trouve pas dans l'œuvre de Dante pour qui les supplices que subissent les âmes pécheresses sont également différenciés. Dès 1460 des gravures représentant l'enfer de Dante ont été imprimées. Le Rijksmuseum d'Amsterdam possède ainsi une gravure de l'enfer qui est une partie de la fresque du Jugement dernier qui couvrait un mur du Campo Santo de Pise, cimetière qui s'étend entre le dôme et le baptistère⁷⁴⁰. Cette fresque, initialement attribuée par Vasari à Andrea di Cione Orcagna, est maintenant supposée avoir été exécutée par le peintre et enlumineur Francesco Traini. Elle est datée des environs de 1330⁷⁴¹. De même le British Museum conserve une gravure qui reproduit la même fresque sur laquelle les noms des vices punis, qui ont été illustrés, ont été ajoutés⁷⁴². Ainsi sont représentés, de manière assez libre, les différents supplices que, selon Dante, l'humanité mauvaise trouvera aux enfers et d'où celui de la roue est exclu. Ce supplice de la roue différencie donc les traditions septentrionales de celles de la péninsule qui, se référant au texte de Dante de 1300 environ, ne le représentent jamais. Par contre les diables ailés qui transpercent les fautifs avec des lances, des personnages décapités, d'autres liés soumis au supplice, d'autres enfin émergeant d'un marais présentent des similitudes avec les supplices qui attendent les pécheurs dans les représentations du Jugement dernier en France. Cependant, le vent qui accable les luxurieux chez Dante s'attaque aux envieux sur les gravures françaises.

Bien que tous les péchés capitaux ne soient pas représentés à Gaillon à cause de la perte de nombreux panneaux, le supplice de la roue est bien présent, ce qui inscrit ces marqueteries dans la tradition française. Les incunables de Marchant et Belot ne sont pas seuls à les avoir représentés.

III.3 - 4 Éditions du *Calendrier des bergers* sources d'inspiration

Alors que le principe de l'imprimerie avait été découvert en 1450, sa diffusion en Europe, à partir de l'Allemagne, s'est déroulée progressivement. L'Italie en a été le premier foyer à Subiaco en 1464, alors que Paris n'a imprimé un premier ouvrage qu'en 1470⁷⁴³. La première *Légende dorée* de langue française a été publiée à Lyon en 1476, et ce n'est qu'en 1486 que *La cité de Dieu* de saint Augustin, traduite par Raoul de Presle, a été publiée à Abbeville par Pierre le Rouge en association avec Pierre Gérard.

Les premiers bois italiens sont eux-mêmes de main allemande, un imprimeur allemand était venu s'installer à Rome⁷⁴⁴. Pour la première édition française d'illustrations gravées sur

⁷⁴⁰ Rijks museum d'Amsterdam, musée d'État d'Amsterdam, collection gravures, référence RP-P-1951-823.

⁷⁴¹ VASARI G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit.

⁷⁴² British Museum London, collection gravures, référence 1845,0825.240.

⁷⁴³ DEGEORGE L., *Les premières productions typographiques et les premiers imprimeurs : l'imprimerie en Europe aux XVe et XVIe siècles / Léon Degeorge*, Paris, E. Paul, L. Huard et Guillemin, 1892, p. 124, 88.

⁷⁴⁴ FEBVRE L., H.-J. MARTIN, et F. BARBIER, *L'apparition du livre*, op. cit., p. 136.

bois, en 1478, les bois sont venus à Lyon depuis Bâle où ils avaient servi pour une édition de 1476⁷⁴⁵. Les bois circulaient donc chez les imprimeurs, notamment au gré des fermetures d'enseignes. Les livres importants circulaient également. Les dessinateurs des éditeurs ont pu de ce fait s'inspirer des illustrations de différentes éditions, sans les copier servilement, mais en les interprétant selon le goût du pays auquel elles étaient destinées⁷⁴⁶.

C'est en 1481, chez Jean Du Pré, que pour la première fois en France est paru un ouvrage dont les illustrations étaient gravées⁷⁴⁷. Cet imprimeur avait fait venir des graveurs vénitiens qui gravaient les bois à partir de planches de dessinateurs français, dont Jacques de Besançon. Avec Guy Marchant ce sont eux qui ont le plus développé l'art de l'illustration dans le livre en France. Parmi leurs éditions, le *Calendrier des bergers* a lui-même été de nombreuses fois édité tout en subissant des évolutions. Il résulte en effet de la transformation des éditions des *Danses macabres*. Le premier *Livre d'Heures* a été publié en 1485, dans la même année Marchant publia sa première *Danse macabre*. Ce sont des ouvrages qui se sont révélés populaires dès leur parution⁷⁴⁸. Étant donné la vitesse à laquelle ces éditions se vendaient, sans doute grâce aux nombreuses illustrations, c'est cette *Danse macabre* que l'imprimeur fera régulièrement évoluer, pour aboutir au *Calendrier des bergers* dont la première édition date du dernier jour d'avril 1491⁷⁴⁹. Les gravures ont servi de modèles pour de nombreuses œuvres artistiques, notamment il est reconnu que la *Danse macabre* de Guy Marchant a inspiré les peintures murales de La Ferté-Loupière. La première s'était sans doute inspirée, quant à elle, de la fresque du mur du cimetière des Saints-Innocents de Paris peint en 1424 et détruit en 1669⁷⁵⁰.

En 1492 une nouvelle synthèse a été proposée par Vérard dans son ouvrage intitulé *L'art de bien vivre et de bien mourir*. C'est une traduction de l'*Ars Moriendi*. Cette œuvre avait probablement vu le jour à Cologne aux environs de 1465. Elle a été écrite par Guillaume Tardif pour Charles VIII⁷⁵¹. Cet ouvrage est construit en trois parties, dans la partie dédiée à l'art de bien mourir il introduit Lazare, le ressuscité, auquel Jésus, au cours d'un repas partagé chez Simon, demande ce qu'il a vu aux enfers. Lazare raconte alors les supplices des âmes qu'il limite à la description de ceux qui sont associés aux sept péchés capitaux⁷⁵². Ce récit est accompagné d'une gravure par péché⁷⁵³. Le même type de gravures se retrouve sur toutes les éditions ultérieures du *Calendrier des bergers* des imprimeurs contemporains. Dans son édition de 1493 Guy Marchant introduit, ajout par rapport à l'édition de 1491, des arbres *Des vices et moroer des pecheurs*. Il en est un pour chaque péché capital, dont les branches

⁷⁴⁵ CLAUDIN et P. LACOMBE, *Histoire de l'imprimerie en France au XV et au XVI*, Imprimerie nationale, 1914, vol.T. 4, p. XII.

⁷⁴⁶ FEBVRE L., H.-J. MARTIN, et F. BARBIER, *L'apparition du livre*, op. cit., p. 140.

⁷⁴⁷ CLAUDIN et P. LACOMBE, *Histoire de l'imprimerie en France au XV et au XVI*, op. cit., p. IV.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 478.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 366.

⁷⁵⁰ FEBVRE L., H.-J. MARTIN, et F. BARBIER, *L'apparition du livre*, op. cit., p. 143.

⁷⁵¹ TENENTI A., « Ars moriendi [Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XV^e siècle] », op. cit., p. 436.

⁷⁵² *Le livre de bien vivre et de bien mourir. L'Eguillon de crainte divine pour bien mourir ou traité des peines d'Enfer et de Purgatoire. - L'advenement de l'Ante-christ et des 15 signes qui précèdent le jugement général et des joies du Paradis*, Anthoine Vérard (Parisii), 1492.

⁷⁵³ Figure 135, sur laquelle ne sont présentés que les péchés qui sont illustrés sur les stalles.

précisent les composantes de chacun des péchés, ainsi que les peines associées. Dans la partie descriptive des peines Guy Marchant reprend les illustrations de l'édition de Vérard⁷⁵⁴.

Le roi Charles VIII lui-même a reçu un exemplaire du *Calendrier des bergers* sur lequel la partie religieuse et morale a été développée. Vérard le lui a fait enluminer alors qu'il a été édité par Guy Marchant en 1493⁷⁵⁵. Les illustrations de cette édition, non signées, sont attribuées par M. Monceaux à Pierre Le Rouge, ancien enlumineur de Tours, qui avait dessiné les planches de l'édition de Vérard du *Livre de bien vivre et de bien mourir* de 1492⁷⁵⁶. Cependant les dessins des miniatures de l'exemplaire du *Calendrier des bergers* dédié à Charles VIII ont un dessin schématique qui est exactement semblable à celui des éditions ultérieures de Guy Marchant, dont les illustrations sont gravées (figure 135). Les gravures réalisées pour Guy Marchant sont de bien moindre qualité que celles du *Calendrier des bergers* que fit imprimer Vérard en 1492. Le trait est large, les figures sont simples, peu expressives. Seule l'attitude des personnages exprime leur désarroi. Alors que la souffrance se distingue tout à fait sur les visages des âmes des damnés de l'ouvrage de Vérard. Ceci incite à remettre en question la conclusion de Monceaux, Pierre Le Rouge qui a dessiné les illustrations du *Livre de bien vivre et de bien mourir*, édité par Vérard en 1492, ne semble pas être l'artiste qui a créé les vignettes pour les éditions de 1493 (dédiée à Charles VIII) et de 1496 de Guy Marchant.

Depuis 1491 il y eut au moins quarante éditions en français du *Calendrier des bergers*, réalisées prioritairement à Paris, Lyon et Rouen. Cet ouvrage était donc abondamment diffusé en France, c'est le premier almanach français. Émile Mâle a pensé que, pour le dessin des quadrants des parclozes qui sont des représentations des thématiques évoquées ces livres, les artisans de Gaillon s'étaient inspirés des gravures éditées par Marchant⁷⁵⁷. De fait des incunables peuvent avoir circulé à Rouen en provenance de Paris, ce d'autant que le premier atelier typographique n'a été créé à Rouen qu'en 1485, et que les éditeurs rouennais restaient intéressés à l'histoire locale. Mâle n'avait cependant sans doute pas eu connaissance d'un incunable imprimé à Rouen en 1497⁷⁵⁸. L'imprimeur en est Raudin Gaultier qui avait déjà publié un *Calendrier des bergers* puisque le colophon indique que, pour l'édition citée, l'éditeur a procédé à des ajouts et des corrections par rapport aux éditions précédentes. Les illustrations des péchés capitaux reprennent les mêmes scènes que celles des précédents éditeurs. Si le dessin reste schématique, les gravures n'ont cependant rien à envier à celles des éditions de Marchant. Elles ont des hachures et des fonds de ciel étoilé qui donnent un relief et une lisibilité des formes remarquables (figure 135). Les éléments différenciant, qui avaient été trouvés entre l'édition de Marchant et les marqueteries des parclozes des stalles, restent les mêmes car les gravures, sans être exactement semblables, présentent des scènes qui sont

⁷⁵⁴ *Compost et calendrier*, Guiot Marchant (Paris), 1496.

⁷⁵⁵ *Le Calendrier des bergers*, op. cit. « La marque de Guy Marchant au titre a été recouverte d'une peinture représentant les armes de France et à l'emplacement du colophon, qui a été gratté, figure la marque peinte d'Antoine Vérard, qui fit enluminer l'exemplaire pour Charles VIII, cf. GW note et Pell. Étant donné que ni le nom ni la marque de Vérard ne figure ici sous forme imprimée, il est peu probable que celui-ci ait partagé cette édition avec Guy Marchant. » Notice BNF n° : FRBNF33276901.

⁷⁵⁶ CLAUDIN et P. LACOMBE, *Histoire de l'imprimerie en France au XV et au XVI*, op. cit., p. 394.

⁷⁵⁷ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 518.

⁷⁵⁸ *Calendrier et calendrier des bergers*. - « Cy est enseigné et démontré le calendrier // et calendrier des bergiers, au quel sont // adjoustez plusieurs nouvelles augmentations et correcti//ons, tout autrement qu'il n'estoit par avant //... On les vent à Rouen... chiez Raulin Gaultier demou//rant en la rue de Grant Pont, près l'enseigne du Fardeau »., [atelier du Bandeau au lion couronné = successeurs de Richard Auzoult] pour Raulin Gaultier (Rouen), 1497.

composées de la même manière. Par contre les diables qui sont ailés sur les marqueteries le sont également sur les éditions de Vérard et de Rouen. Enfin seul Raudin Gaultier figure un diable féroce dans l'angle droit de l'enfer des orgueilleux, qui subissent le supplice de la roue, ce que l'on retrouve sur la marqueterie. Ces différences incitent à considérer que les artisans de Gaillon ont eu entre les mains une édition de Gaultier.

Quant à la composition des scènes des planètes la même constatation que pour les représentations des péchés peut être faite : les représentations correspondent à celles que l'on trouve sur le *Calendrier des bergers* édité à Rouen⁷⁵⁹. Par contre sur la gravure de la nature de Mars il n'y a pas de cavalier alors que sur panneau de Gaillon il y en a un qui est particulièrement bien représenté, dans un raccourci très réaliste. Peut-être que l'éditeur de Rouen s'est inspiré d'une édition de Vérard et que les deux imprimés circulaient à Rouen.

En synthèse il peut donc être remarqué que le populaire *Calendrier des bergers* a inspiré les artistes de Gaillon à l'instar de ceux qui ont peint la fresque de l'enfer dans la cathédrale d'Albi en 1475. Dans cet ouvrage des parties concernent l'astrologie alors que d'autres traitent de la vie morale. Les éditions de ce livre furent nombreuses. Quelques éléments différenciant montrent que les gravures qui ont inspiré les artisans de Gaillon sont celles de l'édition de Raudin Gaultier de Rouen de 1497 qui avait pu lui-même reprendre en partie les illustrations de Vérard. Les artisans des stalles se sont inspirés des gravures des incunables, dont ils ont choisi les plus simples. Elles concernent les planètes et leurs influences ainsi que les supplices des enfers. La tradition septentrionale a été tout à fait respectée puisque le supplice de la roue a été illustré alors qu'il ne fait pas partie de la tradition péninsulaire. Ainsi, bien que seule une partie des quadrants nous soit parvenue, leur source d'inspiration est bien identifiable. Elle provient, une fois encore, d'illustrations, ici d'incunables.

⁷⁵⁹ Figure 136, sur cette figure ne sont présentées que les gravures des planètes et de leurs influences dont les reproductions en marqueterie sont parvenues jusqu'à nous sur les stalles.

Chapitre III.4 Hagiographie

La religion catholique est ancrée sur la transmission du message divin par la parole et par les actes. Les saints, au péril de leur vie lorsqu'ils ont été martyrisés, en sont l'exemple. Ils sont le renouvellement du don de Jésus-Christ pour les hommes, ainsi le sacrement de l'eucharistie est célébré sur leurs reliques. Les saints ont donc toujours été vénérés dans les églises. Chaque église est dédiée au moins à un saint et en possède un souvenir. Cette vénération se porte non seulement sur des reliques, mais également sur les images, ce qui a été critiqué car ce culte pouvait mener à l'idolâtrie. Au cours du concile de Nicée (787) la discussion a tranché bien des polémiques. Il a été déclaré alors : « L'honneur rendu à l'image s'en va au modèle original et celui qui vénère l'image vénère en elle la personne de celui qu'elle représente ». Depuis lors, nos églises comportent de nombreuses images de saints ou de grands personnages bibliques qui nous accueillent dès le porche. La chapelle de Gaillon n'échappe pas à ces coutumes. Elle était consacrée à saint Georges et possédait ses reliques. Nous ne savons pas d'où elles provenaient, il devait y en avoir sur le site, puisque dès l'origine une collégiale dédiée à saint Georges avait été construite⁷⁶⁰. Cependant les comptes indiquent que le cardinal lui-même a fait venir un certain nombre de reliques, mais nous ne savons pas toujours de quel saint. Par exemple dans l'inventaire il est précisé la présence de deux grandes croix garnies de reliques, d'une « paix d'argent doré et émaillé où il y a plusieurs reliques » et d'une « petite boîte où il y a plusieurs reliques »⁷⁶¹. En revanche, il y avait assurément au moins une relique de saint Georges, car, toujours dans le même inventaire, un « grand reliquaire de la jambe de monsieur saint Georges avec l'éperon rompu » est cité. Dans l'inventaire de 1550, le reliquaire cité qui contient la relique de saint Georges correspond sans doute à cette même jambe⁷⁶². Nous n'avons pas de trace de ce que sont devenues ces reliques après la Révolution lors du démembrement du château. De même de nombreuses images de saints ornaient la chapelle et les stalles. Les stalles présentent sur les jouées hautes des scènes de la vie de Marie et sur les jouées basses les quatre évangélistes et les deux frères libérateurs d'Israël, Moïse et Aaron. Dans les niches, des interdorsaux et des pieds, des statuettes des saints et Pères de l'Église ont été placées. Les panneaux de bas-relief des stalles présentent des cycles de vie de saint Jean-Baptiste et de saint Georges, et deux scènes de la vie d'Anne et Joachim. Ces vies de saints sont représentées sur dix panneaux en bas-relief des dorsaux, ainsi que sur les quatre qui sont répartis au musée de la Renaissance à Écouen et au musée de Berlin. De la sorte, le cardinal est entré dans la tradition de l'Église mais s'en est différencié par les événements ou comportements qu'il a mis en lumière. Les scènes retenues vont être analysées à la lumière des vies, légendes ou cultes des saints.

⁷⁶⁰ Gaillon, *Historique et Mystique - Index*, <http://lemercuredegaillon.free.fr/gaillon27/index.htm>, consulté le 12 juin 2019.

⁷⁶¹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 492, 507, 493.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 538.

III.4 - 1 Cycle de vie de saint Georges

Depuis toujours saint Georges représente l'idéal chevaleresque, il est ainsi le patron des chevaliers. Son combat avec le dragon a donc été abondamment illustré mais son cycle de vie n'a fait l'objet que de quelques œuvres parvenues jusqu'à nous. De ce fait les scènes des stalles qui évoquent les actions moins courantes n'avaient pas été reconnues. Il y a deux traditions légendaires à propos de ce saint venu de l'Orient. L'une occidentale a été retranscrite dans la *Légende dorée*, et l'autre orientale est représentée sur les icônes. La légende des vies des saints racontée par Jacques de Voragine dans sa célèbre *Légende dorée*, fut très prisée au Moyen Âge, on y retrouve en grande partie les scènes que les peintres ou sculpteurs ont figurées sur les bas-reliefs⁷⁶³.

III.4 - 1.1 Légende de saint Georges

Les scènes de saint Georges combattant le dragon et de sa décapitation sont des constantes de la légende de ce saint, aussi bien dans la tradition orthodoxe que dans la tradition catholique. Le thème du combat, d'origine égyptienne et grecque, a été repris par les chrétiens pour symboliser la délivrance de l'Église opprimée par le paganisme. Les chrétiens de Syrie firent de cette lutte le symbole de la conversion de la Cappadoce⁷⁶⁴. Le dragon devient alors l'allégorie du paganisme contre lequel il faut lutter. En Occident Georges devint le patron des chevaliers. Héros chevaleresque, il a vaincu le mal figuré par le monstre. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine évoque l'histoire héroïque du chevalier Georges qui délivre une ville assiégée par un dragon. Le saint aurait transpercé de sa lance ce dernier alors qu'il s'apprêtait à dévorer la fille du roi. La légende raconte en effet que le monstre se tenait à l'écart de la ville à condition d'être nourri régulièrement. Cependant, après les brebis et les jeunes gens, vint le tour de la princesse au moment où saint Georges arriva en cette ville.

En sus de cette scène de saint Georges combattant le dragon plusieurs scènes du martyre du saint sont représentées sur les panneaux de bas-relief des stalles. Celles-ci ont été choisies dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine qui retranscrit les légendes des vies des saints. Dans cet ouvrage l'auteur a consigné deux récits de la vie de saint Georges. Celui du combat contre le dragon et celui de son martyre.

Le premier récit relate deux versions du combat de saint Georges transmises par la tradition.

- Dans la première version saint Georges, soldat originaire de Cappadoce, vient sauver la jeune fille qui doit être dévorée par le dragon de Silène. Il blesse le dragon que celle-ci peut ramener à la ville en le tenant par sa ceinture. Les habitants se firent alors baptiser, c'était la

⁷⁶³ VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, op. cit.

⁷⁶⁴ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 572.

condition imposée par le saint pour qu'il tue le dragon. Le roi élève ainsi une église dans laquelle jaillit une source dont l'eau guérit les langueurs. Le roi offre également en remerciement une grande somme d'argent à Georges. Somme que le saint fit directement distribuer aux pauvres. Enfin Georges enseigna le roi et partit.

- Alors que dans la deuxième version Georges tua directement le dragon.

Le deuxième récit raconte la manière dont Dioclétien et Dacien ont martyrisé saint Georges. Sous le règne de Dioclétien et Maximien, le préfet Dacien a initié une persécution violente. Saint Georges, qui était soldat, se retira de l'armée et alla prêcher sur les places. Il fut emprisonné. Et le supplice du saint commença : étendu sur un chevalet ses membres ont été déchirés par des ongles de fer ; son corps a été brûlé par des torches ardentes ; les plaies sont frottées avec du sel ; la nuit Georges a été réconforté par une douce lumière ; un magicien lui a fait boire un poison ; puis il a doublé la dose ; Georges n'est toujours pas mort ; au miracle celui-ci s'est converti et Dacien lui a fait couper la tête ; il a fait placer le saint sur une roue entourée de glaives, celle-ci s'est brisée au premier mouvement ; il l'a fait alors plonger dans une chaudière de plomb fondu ; Dacien a alors cherché à le séduire et lui a proposé de sacrifier à ses dieux ; le saint a obtempéré ; toute la ville a été convoquée et s'est pressée au temple ; à l'arrivée du saint un feu est tombé du ciel et a tout brûlé sur son passage en réponse à la prière de Georges ; Dacien a fait amener le saint à lui mais n'est pas arrivé à le convaincre ; sa femme, Alexandra, s'est convertie ; il l'a fait martyriser ; Dacien a ordonné la décapitation de Georges ; lorsque Dacien a quitté le lieu du supplice il a été rattrapé par le feu du ciel qui l'a consumé.

III.4 - 1.2 Cycle de vie de saint Georges illustré sur les stalles de Gaillon

Sept scènes de la vie de saint Georges, telle qu'elle est racontée dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, ont été illustrées. Les scènes de saint Georges combattant le dragon et sa décapitation sont des constantes de la légende de ce saint, aussi bien dans la tradition orthodoxe que dans la tradition catholique. Cette dernière se différencie cependant de la tradition orientale, notamment par le supplice du chevalet qui n'existe pas dans la première tradition.

Combat de saint Georges contre le dragon

Le bas-relief du *combat de saint Georges contre le dragon* a été présenté plus haut, seul un complément de description est donné ici⁷⁶⁵. Le combat est acharné. Sur un puissant destrier, qui occupe toute la scène, saint Georges en armures, mais sans bouclier, enfonce sa lance dans la gueule du dragon en transperçant son cou (figure 61). Hormis le long panache du casque, l'armure est simple. Le cheval se cabre légèrement, mais semble statufié. Le dragon est au sol, sa queue est prise entre les pattes du cheval. Il ne paraît pas monstrueux ni effrayant. Curieusement, au loin, la fille du roi semble voler, bras levés, cheveux au vent, robe déployée, une brebis à ses pieds. Une entrée, qui peut être celle de la ville ou celle du château, est en toile de fond. Ainsi est représentée la scène de saint Georges combattant le dragon qui est conservée au musée de la Renaissance d'Écouen.

⁷⁶⁵ Chapitre II.5 – 1, page 165. Chapitre II.9 – 1.1, page 222.

Saint Georges fait distribuer l'or du roi

Plus paisiblement agit saint Georges lorsqu'il fait distribuer l'or du roi aux habitants de la ville. La composition de la scène, ainsi que les personnages, sont simples. Il n'y a pas de château, le serviteur sort par une porte dont on ne voit que le chambranle. Le pied droit encore dans l'entrebâillement de la porte, il présente respectueusement, genoux fléchis, une coupe remplie d'or (figure 88). Le saint, en avant scène, et en son centre, est ici présenté comme un seigneur. Il est revêtu d'une grande cape aux amples retombées, aux drapés simples et harmonieux. Il montre un groupe de trois pauvres hères en faveur desquels il refuse ce cadeau. Deux d'entre eux lèvent la main gauche en signe d'étonnement ou d'acquiescement, alors que le troisième tend la main. Ce dernier est pieds nus, à moitié vêtu, il est le pauvre du groupe. Sous leurs pieds nus ou plus ou moins bien chaussés, le sol herbeux est régulier. L'effet de profondeur est puissant, donné par le détachement des personnages qui sont disposés sur quatre plans.

Saint Georges conduit en prison

Un groupe de quatre personnes et une lourde porte pour tout décor sont sculptés sur le panneau suivant (figure 138). Le groupe est resserré autour de saint Georges conduit en prison. Deux soldats et un gardien de prison, l'air sévère, le tiennent fermement par les bras et au moyen d'une corde. Le gardien tient la clé de la porte renforcée, à grosse serrure, dont ils approchent. Le saint, tenu mains liées par devant, est soumis, la corde n'est pas tendue. Le raccourci prononcé de la jambe gauche du premier soldat accentue l'impression de profondeur, ainsi que le sol dont une partie s'enfonce sur la même profondeur que les marches de la prison. Celles-ci sont dessinées en tenant compte de la perspective géométrique.

Destruction des idoles

C'est à l'intérieur du temple, à piliers et chapiteaux sans ornements, que se situe la scène de la destruction des idoles (figure 139). Un groupe de quatre personnes, dont un soldat, occupe la partie gauche. L'homme du fond exprime la colère, les trois qui le cernent montrent un autel. Sur cet autel trois sculptures sont en surplomb, dont celle du centre est cassée depuis la taille. Sur la table de l'autel les débris sont dispersés, buste d'un côté, avant-bras d'un autre. Saint Georges, en habit de seigneur et couvert d'un chapeau, retient sa cape qui ondule en drapés légers et bien dessinés. Le noble placé derrière lui porte des sandales aux fines lanières qui contrastent avec la vigueur de sa musculature. Sa tunique, maintenue à la taille par une broche, couvre son habit de soldat.

Saint Georges attaché au chevalet

Trois bourreaux s'acharnent sur saint Georges attaché au chevalet (figure 48). Deux d'entre eux, munis de torches, lui brûlent les plaies, pendant que le troisième lui arrache la peau avec des ongles de fer (outil aux dents puissantes). Le soldat de droite s'acharne le visage mauvais, alors qu'un autre, pris de pitié détourne le regard. Dacien semble arriver sur les lieux et commande d'arrêter le supplice. Les personnages occupent tout l'espace, et rien ne permet de situer la scène. Dacien, chapeau haut, porte un vêtement luxueux, brodé et orné de broches.

Décollation de saint Georges

La décollation de saint Georges est austère. La porte de la ville est au loin, le terrain est désertique, quatre personnages sont en présence (figure 49). Le bourreau a fait son travail, il remet son épée au fourreau laissant sa victime contractée sur le sol. De son cou jaillit le sang comme d'une fontaine, sa tête tranchée est comme déposée à sa droite. Elle semble reposer calme en contraste parfait avec l'horreur de la scène. Dacien devise avec un courtisan, comme indifférent au drame qui vient de se dérouler devant ses yeux. L'élégance de la posture du bourreau rend la scène irréelle.

Dacien mené aux enfers

La justice est rétablie, l'âme de Dacien est emmenée aux enfers (figure 47). Ici l'auteur est allé plus loin que la légende, il condamne Dacien. La légende quant à elle le fait simplement mourir par un feu descendu du ciel. L'âme de Dacien est représentée comme Dacien lui-même. Elle est grande, remarquablement vêtue, avec la même robe et le même chapeau que dans la scène précédente de la décollation du saint. Trois démons, plus monstrueux les uns que les autres emportent l'âme du condamné qui se débat. Leurs muscles sont puissants. L'un d'entre eux est ailé et porte une queue. Leurs pieds sont pourvus de longs doigts fourchus. Comble de malheur, le dragon tué par saint Georges attend l'opresseur aux enfers. Une plante à terre permet de situer la scène en extérieur, mais les personnages ne laissent pas d'espace.

III.4 - 1.3 Iconographie de la légende de saint Georges aux environs de 1500

Les icônes réalisées en Orient sont les plus riches dans ce domaine. Usuellement le saint, vainqueur du dragon, y est encadré d'un grand nombre de scènes de sa vie. Selon la dimension du tableau, jusqu'à vingt d'entre elles ont été illustrées. Dans l'ensemble ce sont toujours des scènes différentes que l'on trouve et qui ne font pas toujours référence aux légendes transmises par Jacques de Voragine. Deux icônes dédiées à ce saint conservées au musée des Beaux-Arts de la ville de Paris en sont représentatives⁷⁶⁶. Le combat contre le dragon reste central, puis les scènes qui l'entourent, qui déclinent les phases de son martyre, sont les suivantes. Sur l'icône du XVI^e siècle : le saint est placé sous une pierre ; il est supplicié avec une roue ; puis par le feu ; il reçoit des coups de bâton ; est battu avec des verges ; boit du poison ; ressuscite un mort ; est mis en prison ; Jésus-Christ lui apparaît en prison ; une danseuse le tente ; le femme de Dioclétien se convertit ; l'empereur les fait décapiter. À ceci l'icône du XVII^e siècle ajoute qu'il est plongé dans de la chaux vive et qu'il ressuscite un bœuf. Donc un certain nombre de scènes ne font pas partie de la légende transmise en Occident.

En Occident prévaut le récit de la *Légende dorée* de Voragine. Dans l'iconographie septentrionale parvenue jusqu'à nous, on ne trouve pas d'œuvre qui retrace un cycle de vie complet du saint. Généralement, seul le saint en pied ou combattant le dragon est figuré. Par

⁷⁶⁶ Voir par exemple *Saint Georges et scènes de sa vie* de la région de Novgorod, XVI^e, ou *Saint Georges terrassant le dragon et scènes de sa vie*, Crète, XVII^e, conservés au Petit Palais à Paris. Inventaires : PPP4907, PPP4888.

ailleurs, les artistes ou les commanditaires ont fait un choix parmi les supplices que les libres traditions ont retenus pour ce saint. Datée du xv^e siècle une belle fresque dans la chapelle saint Georges de l'abbaye de villar san Costanzo présente surtout des scènes en relation avec Alexandra, femme de Dacien que le saint aurait convertie. Kaftal et Réau ont trouvé quelques œuvres évoquant la vie de saint Georges en Italie pour l'un, en Europe pour l'autre, dans des chapelles consacrées au saint⁷⁶⁷. Kaftal, quant à lui, a répertorié essentiellement des représentations de saint Georges. Il cite un seul cycle de vie du saint, et celui-ci fait partie de la légende orientale, mais peu de scènes sont illustrées⁷⁶⁸. Parmi les œuvres qu'il a citées, Réau n'a curieusement pas retenu deux beaux retables de saint Georges. Celui de Bernart Martorell dont une partie est au musée du Louvre, l'autre à l'institut d'art de Chicago. Vers 1435, cet artiste, originaire de Barcelone, a peint, trois scènes du martyre de saint Georges, sur un retable destiné aux députés de la Generalitat de Catalogne⁷⁶⁹. Deux de ces scènes sont dans la légende mais la troisième n'y figure pas. Avant d'être flagellé le saint est traîné par un cheval nu, poings liés, pour finir décapité. Un peu plus tard le Maître de la légende de saint Georges de Cologne reprend cette scène du saint tiré par les chevaux qui ne se trouve pas dans la *Légende dorée* alors que toutes les autres qu'il a illustrées s'y trouvent⁷⁷⁰. Le second est la seule œuvre conservée à ce jour qui peut être attribuée, avec certitude, au célèbre sculpteur bruxellois Jan II Borroman. Ce retable de Saint Georges, fut terminé en 1493. Il est conservé aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles⁷⁷¹. Il témoigne également de ce que le martyre du soldat a été décrit de manière variée. L'artiste y a représenté saint Georges cuit dans un bœuf d'airain, suspendu au-dessus d'un bûcher, écartelé entre deux roues, flagellé, dont le crâne est scié et enfin décapité. Cette avant dernière scène ne se trouve dans aucun récit. Ces quelques exemples montrent que la légende a subi des variantes nombreuses et que les œuvres occidentales, présentant un cycle de vie de saint Georges, se sont inspirées des légendes orientale et dorée ou de légendes d'autres saints.

Le combat contre le dragon étant un moment important de la légende de saint Georges il est fréquemment représenté en peinture comme en sculpture. Dans les icônes ou les retables de saint Georges il en est même la scène centrale. Il est notable que le dragon du bas-relief des stalles ressemble au premier de Schongauer pour sa finesse et le relief de sa colonne vertébrale, il n'est pas exclu qu'à Gaillon, ses gravures aient été connues (figure 104). Cependant, il faut également remarquer que la composition du panneau de bas-relief des stalles est similaire à celle du saint Georges et le dragon représenté sur la marque de l'éditeur Georges de Rasconibus (ou Giorgio Rusconi, figure 137)⁷⁷². Bien qu'étant milanais, Rusconi a exercé la profession de typographe éditeur entre 1500 et 1522 à Venise. Ses éditions circulaient bien certainement en France, il a notamment publié les *Métamorphoses* d'Ovide. Les artisans peuvent donc l'avoir vu.

⁷⁶⁷ KAFTAL G., *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Le Lettere, 1986 ; RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien, op. cit.*, p. 571.

⁷⁶⁸ KAFTAL G., *Iconography of the saints in Central and south italian schools of painting*, Firenze, Le Lettere, 1986, p. 309 North west ; KAFTAL G., *Iconography of the saints in Tuscan painting, op. cit.*, p. 445.

⁷⁶⁹ Conservé au musée du Louvre. Don de la Société des Amis du Louvre, 1904, R.F. 1570.

⁷⁷⁰ Triptyque *légende de saint Georges* Maître de la Légende de saint Georges, peintre allemand actif à Cologne de 1460 à 1490. Wallraf-Richartz Museum de Cologne (WMR 0114-0118).

⁷⁷¹ SERCK-DEWAIDE M., « Retables non polycromés ou retables décapés? », S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 46.

⁷⁷² Bibliographie nationale italienne pour les éditions italiennes avant 1600 "*Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche - ICCU*". EDIT 16 - ICCU, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/eimain.htm, consulté le 12 juin 2019.

La scène de la destruction des idoles est illustrée sur les fresques de San Giorgio de Padoue, dues à Altichiero da Zevio, qui présentent le martyr du saint. Mais, comme souvent dans les œuvres sur lesquelles cette scène est peinte, ce ne sont pas les idoles détruites qui sont montrées, mais saint Georges en prière, invoquant Dieu pour que ces statues soient détruites. Par contre les flammes envahissent le temple, sur une tapisserie de Tournai conservée au musée du Louvre⁷⁷³. Sur cette tapisserie, saint Georges en prière voit l'œuvre de Dieu s'accomplir, les idoles détrônées sont en flammes et les prêtres eux-mêmes sont poursuivis par les flammes. Les artisans de Gaillon ont imaginé la scène différemment. Sur le panneau de bas-relief de Gaillon, c'est le moment de la destruction des idoles qui est sculpté. Mais l'atmosphère de la représentation est beaucoup plus calme que celle qui est décrite dans la légende, qui est cataclysmique : le feu descend du ciel, brûle idoles et fidèles, alors que la terre s'ouvre et engloutit ce qui reste. La composition de la scène du panneau de Gaillon est, quant à elle, comparable à celle d'Anne et Joachim chassés du temple. Les idoles sont des statues disposées sur un autel semblable et les personnages font simplement le constat de la destruction des statues.

Bien que saint Georges fasse partie des saints très vénérés, son cycle de vie est peu illustré, les artisans de Gaillon ont donc fait preuve ici d'une grande créativité. La décollation ou à la mise en prison du saint, n'ont pas de sources auxquelles elles puissent être comparées. Cette curieuse manière d'avoir positionné la tête tranchée comme si quelqu'un l'avait posément disposée à côté du saint ne se trouve nulle part ailleurs. Pas plus que cette gerbe de sang qui prolonge l'arc de son dos. En revanche l'enfer a été de fort nombreuses fois illustré et l'appétit des démons y est toujours aussi acharné. La scène de l'âme de Dacien conduit aux enfers a été figurée de la sorte. Le martyr du chevalet n'a pas retenu l'attention d'autres artistes.

La scène de saint Georges refusant l'or du roi que l'on trouve sur les bas-reliefs de Gaillon est elle-même tout à fait originale⁷⁷⁴. Elle fait partie de la légende dorée, mais n'a jamais été reprise par des artistes. Elle sort en effet du cadre du martyr, mais elle souligne la générosité du saint.

III.4 - 2 Cycle de vie de saint Jean-Baptiste

Celui qui vénère saint Jean-Baptiste entre dans une longue tradition. Jésus-Christ lui-même a qualifié le précurseur de plus grand parmi les hommes. Il l'a en quelque sorte considéré comme le premier saint. Jean-Baptiste est à la charnière entre l'Ancien et le Nouveau Testament, il est celui qui proclame : « Préparez-vous pour la venue du Seigneur » et qui annonce : « Il est là ». Jean Razy, qui a consacré toute la seconde partie de son ouvrage à ce saint, a montré l'étendue de son culte au Moyen Âge⁷⁷⁵. Non seulement sa mort est célébrée comme pour tous les saints, mais également sa conception, sa nativité, sa passion, sa décollation⁷⁷⁶. Aux premiers temps une fête, ne se référant pas à un passage d'Évangile, lui

⁷⁷³ « Saint Georges détruit le temple des idoles » Tournai vers 1450 - 1475 laine et soie. Don de Jules Maciet, 1903, inv. 10794.

⁷⁷⁴ Écouen musée de la Renaissance EC P1150906.

⁷⁷⁵ RAZY E., *Saint Jean-Baptiste : sa vie, son culte et sa légende artistique.*, Paris, G. Téqui, 1880.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

était également consacrée. Elle était nommée synaxix. Au cours de l'office, ses louanges étaient chantées et sa protection implorée.

III.4 - 2.1 Cycle de vie de saint Jean-Baptiste illustré sur les stalles de Gaillon

Les épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste sculptés sur les bas-reliefs des dorsaux sont tirés du récit de son enfance et de sa vie publique. Sa naissance est illustrée, il est également montré prêchant et baptisant le Christ. Les événements de son martyre figurent la scène de la présentation de sa tête à Salomé et celle du festin d'Hérode.

Naissance de Jean-Baptiste

La naissance de Jean-Baptiste est traitée sobrement (figure 140). Le décor de la chambre d'Élisabeth est discret, mais raffiné. Son sol est carrelé et le baldaquin du lit, qui occupe tout le fond de la scène, est porté par de fines colonnes ornées. Un tableau est accroché au mur, l'oreiller est orné de pompons. La scène est paisible. Dans son lit Élisabeth se fait porter un plat, alors que deux servantes vont baigner l'enfant. Dans un angle de la pièce Zacharie, vu de face, écrit sur un livre. Le visage de ce dernier est calme, sa tête légèrement penchée est cernée d'une abondante barbe. Il est vêtu d'un lourd manteau et coiffé d'un chapeau. C'est le personnage le plus important de la scène, il en occupe une grande partie et sa taille est immense. À sa gauche deux des servantes semblent des enfants. Leurs robes sont légères, elles portent des petites coiffes soignées. C'est un voile retombant en arabesques, seule fantaisie de la scène, qui couvre celle qui, assise sur un tabouret, tient l'enfant. La robe de la servante qui, à genoux, remplit le bac pour le bain, s'étend sur le sol plus souplesse que celle de Zacharie. Les formes se laissent entrevoir sous des vêtements aux drapés très creusés. La lumière est apportée par le poli miroir des tissus.

Jean-Baptiste prêchant

Vêtu de sa mélote, aux demi-manches déchirées, Jean-Baptiste prêche, non pas dans le désert, mais dans un bois, au-delà duquel se distinguent quelques constructions (figure 141). Debout, main légèrement levée, visage incliné, il semble caresser son auditoire, les paroles qu'il prononce sont comme bienfaisantes. L'auditoire, composé de huit personnes bien serrées, est attentif. Les personnages sont assis, celui qui nous fait face au premier rang, la main sur le cœur, semble touché par la grâce. Un autre paraît commenter le discours. Les derniers ont le visage tendu, tournés vers le saint auréolé. Excepté Jean-Baptiste, les hommes portent des chapeaux variés alors que la seule femme présente est coiffée d'un bandeau orné d'un bijou. Comme dans le panneau précédent, il n'y a que peu de souplesse dans les vêtements qui sont assez rigides. La mélote, sur laquelle quelques stries rappellent qu'il s'agit d'une peau de bête, tombe droite. Seule la robe du personnage de premier plan se pose délicatement sur le sol.

Baptême du Christ

Le baptême du Christ se déroule quant à lui dans l'intimité, mais dans un espace ouvert, désertique. Seuls deux arbres au loin et quelques mouvements d'eau aux pieds de Jésus rappellent que nous sommes sur terre (figure 142). L'Esprit Saint arrive sous forme de

colombe émergeant du rayonnement d'un nuage qui symbolise la présence du Père. La parole n'est pas encore dite : seul Jean-Baptiste, versant l'eau sur la tête du Christ, est auréolé. Sa mélote est soignée et souple. Une tête d'animal, finement dessinée, la prolonge, quelques rubans la noue. Les manches en sont cousues, les stries confirment qu'il s'agit d'une peau de bête. Les tissus s'évasent en souples arabesques. De la même manière se termine le linge que porte Jésus, celui-ci est dessiné à l'image du *perizonium*. Les deux hommes ne se regardent pas, mais leurs visages sont légèrement inclinés l'un vers l'autre. Alors que l'instant est solennel, beaucoup de douceur émane de leur gestuelle. L'ange qui porte les souples vêtements du baptisé complète la scène en fraîcheur et légèreté.

Remise de la tête de saint Jean à Salomé

La remise de la tête de saint Jean à Salomé est théâtrale (figure 89). Le bourreau qui remet la tête est un homme élégant à l'instar du bourreau de saint Georges. Coiffé d'un chapeau à panache, il se tourne vers le martyr dont il tient le chef par les cheveux de manière dramatique. Jean-Baptiste, décapité, est à ses pieds en posture d'adorant, vêtu de sa mélote. Salomé, qui porte une robe élégante, tend le plat de manière empressée yeux levés vers le bourreau qui ne regarde que la tête qu'il va y déposer. La scène se situe hors de la prison qui occupe tout le fond du tableau. Quelqu'un va en fermer à clé la porte encore entrouverte, la petite taille du personnage indique qu'elle est au loin. Le bourreau a évité à la jeune femme d'entrer dans cette forteresse de malheur.

Festin d'Hérode

Enfin la dernière scène originale faisant partie du cycle de vie de Jean-Baptiste est le festin d'Hérode conservé au Staatliche museum de Berlin (figure 86). Dans une salle à arcades au sol carrelé, la table a été dressée. La nappe qui la recouvre est bien détaillée, elle est bordée d'un gallon. Pour renforcer l'effet de profondeur la chute du tissu est en relief détachée du fond. L'artisan a eu le souci du détail, au point de sculpter la frange de la nappe à l'arrière de la table (figure 87). Les plats sur la table sont garnis, avec notamment la tête de Jean-Baptiste pour l'un d'entre eux. Un petit chien est aux pieds des convives. Hérode et Hérodiade, bien que paraissant assis, dominent la scène. Le premier semble, yeux baissés, repousser un plat, il est mal à l'aise. Sa voisine par contre, cruelle, plante un couteau dans la tête de Jean-Baptiste. Sa fille lève un doigt en la regardant. Un seul invité est présent, debout comme Salomé, il lui fait face. Jambes nues sur lesquelles les veines transparaissent, il tourne son regard vers le bas. Les femmes communiquent, les hommes sont ailleurs ; cette place qu'ils occupent, ils ne la désirent pas.

III.4 - 2.2 Iconographie de saint Jean-Baptiste aux environs de 1500

Toutes ces scènes de la vie de Jean-Baptiste sont tirées des Évangiles. Elles sont également bien connues des fidèles car elles ont fait l'objet de nombreuses illustrations dans tous les arts. Le seul exemple de cycle de vie détaillé en de nombreuses scènes est celui du retable dit de Poissy, conservé au musée du Louvre⁷⁷⁷. Sur celui-ci, du début du xv^e siècle, les

⁷⁷⁷ Atelier des Embriachi. Provient de l'abbaye de Poissy à qui il avait été offert par Jean, duc de Berry, probablement en 1397. Os, traces de polychromie et de dorure ; marqueterie *alla certosina*. MR 379.

vies de saint Jean-Baptiste, Jésus, et saint Jean l'évangéliste sont sculptées. Sur les dix-huit scènes du cycle de vie de saint Jean-Baptiste, cinq illustrent les événements associés à sa naissance, six ont rapport à sa prédication, le baptême du Christ est présenté, ainsi que le saint en prison, enfin se réfèrent à son martyre : le festin d'Hérode avec la danse de Salomé, la décollation, la tête du saint portée à Hérodiade par Salomé.

Le choix de faire figurer cinq épisodes de la vie de Jean-Baptiste sur les stalles est cependant inédit. Les cycles de vie du saint étaient réservés aux baptistères et ils n'y sont malgré tout que peu nombreux. Du précurseur sont valorisés le baptême du Christ, dans les baptistères, la prédication sur les chaires à prêcher, et bien sûr la visitation, mais qui est rattachée au cycle de vie de la Vierge. C'est le cas pour les stalles de Gaillon, sur lesquelles la visitation se trouve sculptée en ronde-bosse sur une jouée haute. La naissance du saint est souvent illustrée. Elle est semblable à celle de la Vierge. Elle ne s'en différencie que par la présence, dans un angle de la pièce, de Zacharie qui est toujours figuré écrivant le nom de son fils. L'environnement retrace toujours les coutumes du pays dans lequel vit l'artiste qui a réalisé l'œuvre. Les illustrations de Salomé portant la tête de Jean-Baptiste sur un plateau ne manquent pas également. En revanche la remise de la tête du saint à Salomé est une scène que l'on trouve peu dans les cycles de vie de saint Jean-Baptiste. En ceci le triptyque de Rogier van der Weyden est atypique⁷⁷⁸. Sur le panneau de droite cette scène est figurée. Le bourreau tend le chef du saint sans regarder la charmante Salomé qui elle-même détourne la tête. Attitudes qui ne se retrouvent pas sur le panneau de Gaillon. La composition de Gaillon est plus proche de celle qu'ont construite au XVI^e siècle Dürer et deux artistes de l'école flamande (figure 143)⁷⁷⁹. Cependant ces exemples sont de styles extrêmement différents, la gravure de Dürer est très réaliste, les seconds ont traité le sujet de la même manière que les artistes de Gaillon. Sur les trois scènes les protagonistes sont tournés les uns vers les autres, la similitude s'arrête là. Sur les tableaux le bourreau, légèrement déhanché, est coiffé d'un long panache et revêtu d'un élégant costume. Son attitude et son costume se rapprochent de ceux du bourreau du bas-relief. De même que cette manière théâtrale qu'il a de présenter le chef du saint. Le bourreau n'est pas un homme du peuple, de basse condition, exerçant un métier ingrat, comme chez Dürer, c'est un soldat vainqueur qui exhibe son trophée. Un des peintres flamands a introduit un symbolisme supplémentaire en dénudant à moitié le soldat, ce que n'a pas fait le sculpteur de Gaillon. De même les environnements sont différents. Quant au dépouillement de la scène du festin il fait écho à celui des bas-reliefs de Pisano qui ornent les portes du baptistère de Florence⁷⁸⁰. Il n'y a que quatre personnages, dans un décor sobre qui contraste avec l'élégance de la robe de Salomé. Par contre Pisano n'a pas représenté Hérodiade assise avec les convives. Sur le bas-relief de Gaillon Hérodiade pointe son couteau sur le front du chef de Jean-Baptiste. Réau rapporte que la légende de l'entaille sur le front est née à Amiens⁷⁸¹. Sur la relique du saint, que la cathédrale Notre-Dame possède, une petite entaille dans le crâne est en effet montrée aux pèlerins. Pour expliquer cette blessure les clercs imaginèrent ce coup de couteau d'Hérodiade. Scène que l'on trouve également aujourd'hui sur la clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens, datée de 1530. Un exemple de cette

⁷⁷⁸ Triptyque de saint Jean-Baptiste, vers 1450–1455, Gemäldegalerie, Berlin, inv. no 534B, chaque panneau : 77 × 48 cm.

⁷⁷⁹ Dürer gravure musée du Louvre n° 3402DR ; tableau anonyme, Écouen musée de la Renaissance EC P1150908 ; tableau Pieter Aertsen dit Lange Pier (Pierre le Long) conservé dans la cathédrale de la Sainte-Trinité de Laval.

⁷⁸⁰ Andrea Pisano, 1336, Florence, baptistère, bronze doré, portail sud.

⁷⁸¹ RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., p. 457.

attitude devait se trouver ailleurs quelques années plus tôt, mais il n'est pas parvenu jusqu'à nous. Cette scène est bien loin de celles de Donatello ou de Filippo Lippi.

Encore une fois les artisans de Gaillon ont fait preuve de grande créativité. À l'instar de saint Georges, peu de scènes de la vie de saint Jean-Baptiste sont illustrées sur les œuvres d'art et celles-ci sont souvent associées aux vies du Christ ou de la Vierge. Dans la chapelle de Gaillon il n'y a pas de cycle de vie du Christ, donc son baptême est introduit dans le cycle de saint Jean-Baptiste. Par contre les jouées illustrent la vie de la Vierge, donc la Visitation y est placée.

III.4 - 3 Iconographie de la Vierge Marie et de sainte Anne et Joachim

III.4 - 3.1 Cycle de vie d'Anne et Joachim illustré sur les bas-reliefs

Offrande de Joachim refusée

C'est le grand prêtre qui refuse l'offrande de Joachim (figure 144). L'intérieur du temple ressemble à celui que saint Georges a bouleversé. Cependant l'autel est couvert d'une jolie nappe, de plus il est surmonté d'un retable composé de trois personnages. Joachim se sent poursuivi par le personnage qui tient un bâton et semble le prendre par l'épaule, il n'en perd pas pour autant l'agneau qu'il venait offrir. Il est âgé, une canne doit l'aider. Tête renversée il est effrayé. Anne à son côté semble plus calme, sa cape tombe droite, sans mouvement, presque statuaire. Au pied de l'autel sont représentés un grand bac sur pied rempli d'offrandes et un agneau aux pattes liées, lui-même sans doute prêt à être sacrifié. Le sol ne semble pas pavé mais en herbe. Par ses dimensions, le couple paraît être au premier plan, mais les pieds d'Anne sont positionnés au même niveau que ceux du prêtre qui est au fond. La perspective est donc maladroite.

Rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée

Lors de la rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée l'ambiance est tout autre (figure 145). Anne et Joachim sont paisibles, ils ont l'allure de deux jeunes amoureux. Ils se donnent délicatement la main et se regardent tendrement, leurs visages inclinés l'un vers l'autre. Sous leurs longues capes ils portent de belles robes brodées. Il y a trois plans bien définis sur cette scène. Le jeune couple est mis en avant. Il se détache d'un premier fond vallonné encadré par deux arbres en arrière desquels se trouve la porte de Jérusalem.

III.4 - 3.2 La Vierge Marie et sainte Anne sur les jouées hautes

Les groupes du second registre des jouées hautes ont été entièrement refaits au XIX^e siècle, mais il est vraisemblable que suffisamment d'éléments soient parvenus au sculpteur Villemillot pour qu'il puisse en reprendre les thèmes et en grande partie le dessin.

Sur la figure 1 les jouées hautes se révèlent comme ayant une structure à fenestration à remplages ajourés. C'est au centre des fenêtres ajourées que les groupes de personnages, dépourvus d'environnement, sont placés. Les personnages et leurs attitudes montrent que ce sont des scènes du début de la vie de la Vierge qui sont illustrées. Celles-ci sont au nombre de quatre. La rencontre d'Anne et de Joachim, les parents de Marie, est figurée (figure 65). Ils sont représentés sans doute lors de leur célèbre rencontre à la porte dorée, mais rien ne l'indique⁷⁸². De même le couple de Marie et sa mère Anne qui lui enseigne la lecture est figuré hors du temps et de l'espace⁷⁸³. Enfin les scènes de la vie de la Vierge Marie adulte sont placées sur la stalle de la Foi. L'ange Gabriel de l'Annonciation tient à la main le lys de la virginité. Il montre le ciel alors que la Vierge est en prière à genoux⁷⁸⁴. Enfin, main sur le cœur, la Vierge, lors de la Visitation, serre la main d'Élisabeth qui ploie sous la fatigue⁷⁸⁵.

III.4 - 3.3 Iconographie d'Anne et Joachim aux environs de 1500

Les panneaux de bas-reliefs représentant deux scènes de la vie d'Anne et Joachim sont tous deux de styles extrêmement différents. C'est un jeune couple élégant et raffiné qui se rencontre à la porte dorée, alors que le couple jeté hors du temple est âgé, perdu, rustre. La tradition voulait que le couple, âgé, s'étreigne plus ou moins tendrement à la porte dorée, ici ils sont jeunes, main dans la main, tout pleins d'allant et de dynamisme. Ils rejoignent le couple sculpté de Saint-Pantaléon de Troyes ou celui de la baie de sainte Anne de l'église Jeanne d'Arc de Rouen dans le fait que les époux ne s'enlacent pas⁷⁸⁶. Mais sur le panneau de Gaillon les protagonistes dégagent un élan vers l'avenir, un bonheur et une chaleur inédits. Aucune œuvre ne leur est similaire.

Les artistes de Gaillon, pour ces figurations, ont fait preuve d'imagination, ou bien ils ont eu des sources qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous.

III.4 - 4 Iconographie des quatre évangélistes

III.4 - 4.1 Les quatre évangélistes illustrés sur les stalles de Gaillon

Sur les jouées basses les quatre évangélistes ainsi que Moïse et Aaron sont représentés (figure 38). Les personnages sont figurés en pied. Bien que sculptés en bas-relief, ils sont imagés sur un socle comme des statues. Moïse tient les tables de la loi et Aaron son bâton, leurs visages sont expressifs. Ce sont des vieillards soucieux et responsables de leur peuple⁷⁸⁷.

Les quatre évangélistes sont traités différemment. Trois d'entre eux, les saints Jean, Matthieu et Luc, tiennent dans leur main gauche le livre qu'ils écrivent et dans la droite leur

⁷⁸² Jouée de la stalle de la Charité.

⁷⁸³ Jouée de la stalle d'Hellespontique.

⁷⁸⁴ Jouée gauche de la stalle de la Foi.

⁷⁸⁵ Jouée droite de la stalle de la Foi.

⁷⁸⁶ Œuvres datées 1520 à 1530.

⁷⁸⁷ Jouée de la stalle de Delphique, Moïse. Jouée de la stalle de Persique, Aaron.

crayon⁷⁸⁸. L'élégance de la main des deux derniers est notable et se retrouve chez saint Marc qui tient en laisse le lion, son emblème. Ce dernier porte le livre dans sa gueule⁷⁸⁹. Cet apôtre, ainsi que saint Matthieu, à la manière des Pères de l'Église, porte barbe et longs cheveux. Ils sont vêtus d'une longue et large robe recouverte d'une cape. Ils sont pieds nus. Par contre saint Luc, vu de profil, écrit, il est vêtu en pèlerin, avec coiffe et besace, et il est chaussé de souliers. Les emblèmes des apôtres, aigle de saint Jean, taureau de saint Luc, lion de saint Marc et ange de saint Matthieu, sont petits. Positionnés aux pieds des évangélistes, ils ne sont là que pour l'identification de ces derniers.

III.4 - 4.2 Iconographie des quatre évangélistes aux environs de 1500

Les quatre évangélistes sont habituellement présents dans les édifices religieux ou les manuscrits. Sur les jouées basses des stalles saint Matthieu et saint Marc reçoivent respectivement de l'ange et du lion ailé leur texte, alors que saint Jean le porte et que saint Luc l'écrit, l'aigle et le taureau étant à leurs pieds. Ces trois animaux et cet ange relèvent d'une longue tradition. Les quatre évangélistes sont même souvent représentés uniquement de manière symbolique par ces animaux et cet ange, ils rappellent ainsi les quatre vivants de l'Apocalypse de saint Jean qui entourent le Christ de gloire (Ap. 4, 7). Ici leurs symboles respectifs sont à leurs pieds, iconographie classique comme on peut le voir sur le ventail de Saint-Pierre de Beauvais. Ce qui n'est pas habituel est, à l'instar de deux d'entre eux, que ce soit leur symbole qui leur tende leur texte. Il est à souligner cependant que le sujet est traité de manière réaliste. Saint Matthieu et saint Marc sont de beaux vieillards, cependant saint Luc semble écrire en marchant.

III.4 - 5 Saints et Pères de l'Église

Il semble vraisemblable que les statuettes disparues étaient des représentations de saints ou de Pères de l'Église à l'instar de celles qui sont parvenues jusqu'à nous. Les figures en pied sont toutes auréolées (figures 59 et 60). Leurs vêtements sont longs, une ample cape les enserre. Les visages et les mains sont finement sculptés. La plupart d'entre eux portent l'attribut qui a permis de l'identifier.

Saint Simon le zélote et saint Jude sont figurés⁷⁹⁰. Saint Simon tient la scie avec laquelle il aurait été coupé en deux selon la tradition orientale. Saint Jude tient la hache de son martyre. Une partie en est manquante. De même saint Pierre tient les clés du Royaume des Cieux dans sa main gauche⁷⁹¹. Un autre saint porte une barbe semblable, il s'agit de saint Paul porteur de l'épée instrument de son martyre⁷⁹². Quant au saint qui tient sa croix, c'est l'apôtre

⁷⁸⁸ Jouée de la stalle de la Foi, Jean et Matthieu. Jouée de la stalle de la Charité, Luc.

⁷⁸⁹ Jouée de la stalle d'Hellespontique, Marc.

⁷⁹⁰ Placés entre les stalles de la Tempérance et de la Charité pour l'un et d'Agrippa et de la Justice pour l'autre, figures 60 et 59.

⁷⁹¹ Statuette placée entre les stalles de la Prudence et de Delphique, figure 60.

⁷⁹² Statuette placée entre les stalles d'Erythrée et de la Prudence, figure 59.

saint Philippe qui, selon la *Légende dorée* a été crucifié à quatre-vingt-sept ans⁷⁹³. Un autre saint porte le même type de barbe et de chevelure bouclées, mais il n'a pas d'attribut, il croise ses mains. De la droite il maintient sa cape⁷⁹⁴. À l'opposé deux jeunes gens sont imberbes. L'un d'entre eux n'est pas identifiable, l'autre tient un calice ce qui permet de l'identifier comme saint Jean l'évangéliste auquel, toujours selon la *Légende dorée*, Aristodème avait imposé de boire un poison qui ne fit aucun mal à l'apôtre⁷⁹⁵.

Deux autres personnages sont chauves mais à la barbe abondante. Cependant ils ne possèdent pas d'attribut différenciant. L'un d'entre eux tient de sa main droite un parchemin et de l'autre caresse sa barbe⁷⁹⁶. Le second tient un livre de la main gauche et sa main droite, levée, a été cassée⁷⁹⁷. Il s'agit de saints ou de Pères de l'Église dont les écrits sont importants, mais ce ne sont pas des évangélistes car ceux-ci possèderaient l'attribut particulier qui leur est toujours attaché. Donc les saints sont tous finement sculptés, ils étaient différenciés par leurs attributs qui malheureusement ont été détériorés. Parmi ceux qui nous sont parvenus, et qui sont identifiables, des apôtres et des disciples sont représentés.

III.4 - 6 Miséricorde de saint Hubert

III.4 - 6.1 Description

La miséricorde de la stalle d'Hellespontique qui illustre la vision de saint Hubert est bien interprétable (figure 76). La scène se situe dans une forêt dense. Un chevalier, un genou en terre, tient son cheval par le mors. Il fixe du regard le cerf qui porte une croix entre ses bois. Deux chiens sont à sa droite. Il n'est pas aurolé, mais un ange le surplombe ce qui confère un caractère sacré à la scène. Aux pieds du cerf et dans son dos des chiens sont assis, au fond d'un bois un personnage regarde à une fenêtre.

La sculpture est traitée en bas-relief, aucun élément n'est en saillie. L'ensemble est bien conservé, il n'y a pas de détériorations.

III.4 - 6.2 Iconographie de saint Hubert

Cette représentation entre dans la tradition du Moyen Âge à ceci près qu'habituellement le saint est représenté en prière devant le cerf. Ici il a simplement un genou en terre. Il n'a pas les mains jointes mais il tient les rênes de son cheval de la main gauche.

⁷⁹³ VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, op. cit., p. 249. Statuette placée entre les stalles de la Justice et d'Erythrée, figure 59.

⁷⁹⁴ Statuette placée entre les stalles de la Tempérance, figure 60.

⁷⁹⁵ Statuette placée entre les stalles d'Hellespontique et d'Agrippa, figure 59. VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, op. cit., p. 53.

⁷⁹⁶ Statuette placée à gauche de la stalle d'Hellespontique, figure 59.

⁷⁹⁷ Statuette placée entre les stalles d'Agrippa et de la Force, figure 60.

Le cerf a toujours une croix plantée entre ses bois. Toute cette scène se retrouve exactement sur le linteau de la chapelle Saint-Hubert du château d'Amboise (figure 146). La seule différence est le torse nu du saint sur la miséricorde, alors que sur le linteau celui-ci est vêtu d'une tunique. La scène est statique, aucun sentiment n'est exprimé.

Conclusion

L'auteur du programme des stalles a choisi de faire illustrer deux scènes de la vie d'Anne et Joachim parents de la Vierge Marie, cinq scènes de la vie de saint Jean-Baptiste le précurseur et sept scènes de la vie de saint Georges. Nombre d'autres saints sont présentés en pieds sous forme de statuettes ou de bas-reliefs. Par cette iconographie il est resté dans la tradition. Cependant, cette incursion dans le monde des représentations des saints révèle que, bien que les thèmes illustrés sur les stalles de Gaillon fassent partie de ceux que l'on découvre dans les églises, il est difficile de trouver des œuvres similaires. En effet les saints se voient essentiellement figurés en pied, sculptés dans la pierre, ou peints sur des vitraux. Les cycles de vie illustrés sur les stalles de Gaillon sont uniques. Certaines œuvres contemporaines présentent malgré tout quelques similitudes. Les personnages sculptés sur les bas-reliefs ou les miséricordes des stalles sont toujours expressifs dans leurs traits, gestes ou postures. Même s'ils ne sont pas nombreux, ils forment un groupe serré pour donner un effet de foule. Dans la manière dont ils sont vêtus, il y a toujours un grand souci du détail. Ces créations de Gaillon reprennent des compositions que l'on trouve parfois sur des tableaux. Les décors des scènes ou costumes des personnages sont en effet tout à fait septentrionaux. Quelques touches d'inspiration flamande se distinguent également. De même les artisans se sont sans doute inspirés de gravures, notamment pour le combat de saint Georges. Toutefois la légende de saint Georges a été illustrée de manière fantaisiste par les artistes et nous n'avons pas pu dégager de forte tradition sur la représentation de son cycle de vie. Qu'ils soient Occidentaux ou Orientaux les artistes ont prêté à ce saint la force et le courage d'avoir survécu à tous les supplices possibles et la *Légende dorée* de Voragine n'est pas mieux respectée que la tradition orientale. Les artistes de Gaillon ont choisi quant à eux des scènes particulières citées par Voragine. Notamment ils sont les seuls à avoir figuré le saint distribuant l'or du roi. Le courage et la générosité du saint sont ainsi valorisés. L'iconographie est donc nouvelle. Originalité que l'on retrouve dans la manière de traiter la rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée. C'est un jeune couple d'amoureux qui, rayonnant, nous regarde et non point l'habituel couple âgé s'enlaçant tendrement. Par contre les autres thèmes de la Vierge, de saint Jean-Baptiste ou de saint Hubert sont traités de manière plus usuelle pour l'époque. Les évangélistes ont également leur place.

À ces représentations des saints ont été adjointes des thématiques qui en appellent à la fois au Moyen Âge et à l'Antiquité. Des allégories des arts libéraux, des scènes mythologiques et un exemple de morale civique font partie des thèmes relevant de l'Antiquité qui ont été traités sur les miséricordes sculptées des stalles. Les cinq miséricordes suivantes ont été décrites lors de leur identification. Quelques aspects qui n'ont pas été notés alors sont précisés ici.

Chapitre III.5 Thèmes antiques

III.5 - 1 Arts libéraux

III.5 - 1.1 Allégories de la Musique et de la Géométrie sur les miséricordes

Les scènes des allégories de la Géométrie et de la Musique sont composées de manière similaire. Les jeunes femmes sont représentées sur le lobe gauche de la miséricorde, l'une est debout et l'autre est assise à une table, elles sont surmontées d'un phylactère ondulant. Elles portent des robes à manches ballon et une coiffe ornée d'une superbe plume. Pour l'une celle-ci est dressée vers le haut, et pour l'autre elle retombe vers sa poitrine. Les scènes sont organisées autour du personnage central. Les allégories sont caractérisées par leur environnement.

Allégorie de la Musique

Pour tout décor quelques feuilles au sol indiquent que, sur la miséricorde de la stalle de la Prudence, la scène se situe en extérieur (figure 147).

C'est une jeune femme qui, déployant un parchemin et surmontée d'un phylactère en partie déroulé, nous fait face. À sa gauche se tiennent debout trois hommes, vêtus de robes ou de tuniques. Les personnages se détachent parfaitement du fond, les drapés sont souples, profondément tracés. Du premier, malheureusement détérioré, on ne perçoit que l'attitude, il a un genou fléchi. Le second porte dans ses deux mains un objet long, en partie cassé. Quant au troisième il tient une balance à plateaux dont le fléau et les cordes ont disparu. Trois musiciens sont à la droite de l'allégorie de la Musique. Ce sont un joueur de luth, un musicien qui joue vraisemblablement de la harpe, le troisième est organiste. Les deux premiers sont debout, le troisième est assis. Il joue d'un orgue positif, posé sur une table et animé par deux soufflets. On ne voit pas le souffleur. Un autre musicien est à gauche de l'allégorie.

Peu de visages sont encore visibles, mais celui du joueur de luth, est mieux préservé car il est dans un angle de la miséricorde. Son sourire est délicat, les boucles de ses cheveux, soignées, encadrent un visage doux, fin, à l'image de ses doigts qui pincent délicatement les cordes de son instrument. Son vêtement lui-même est détaillé, sa cape aux larges manches échancrées est maintenue par deux grands boutons, la chemise et la robe ont un col rectangulaire ajusté. Dans le creux des plis de cette dernière retombe une élégante ceinture. Le soufflet de l'orgue, les nœuds des ceintures, ou les plumes du chapeau, autant de détails sont fort bien rendus.

La gravure de la *Margarita Philosophica* a été quelque peu interprétée par les menuisiers de Gaillon puisque la scène sculptée n'est pas en intérieur, mais en extérieur (figure 148). Par ailleurs, sur la miséricorde, seul l'organiste est assis et tous les

instrumentistes portent un chapeau. Notamment le musicien du haut à gauche portait un chapeau orné d'une plume qui a été aux trois quarts détruite. Cependant la gravure nous permet de compléter les informations qui manquent sur la miséricorde hélas endommagée. Sur cette gravure nous voyons à gauche de l'allégorie un joueur qui souffle dans un instrument à vent, sans doute une flûte (une partie de cet instrument a disparu de la sculpture). Le personnage au genou fléchi tient d'une main une baguette, de l'autre un chapeau. Quel est son rôle, donne-t-il la mesure ? Le personnage vêtu à l'antique est Pythagore ainsi qu'il est mentionné par Reisch dans son texte. Dans un des plateaux de la balance qu'il porte, des poids de trois formes différentes sont placés, ce sont un cube, une sphère et un cône. Des marteaux sont représentés dans l'autre plateau, alors que l'on ne distingue pas les objets sculptés. Ceci symbolise le lien entre la musique, art de la mesure et des proportions, et les nombres tel que ce savant grec a pu le montrer.

Allégorie de la Géométrie

L'allégorie de la Géométrie est malheureusement défigurée, et il lui manque une main. Elle est assise à une table et semble écrire à l'aide d'un compas (figure 50). À sa droite on s'affaire. Un personnage assis par terre semble également écrire tandis qu'un autre, debout dans le cadre de la porte d'un bâtiment en construction, comme le révèle la potence qui le surmonte, lève le bras. À la gauche de l'allégorie se trouvent trois personnages. Deux d'entre eux sont difficilement identifiables car abimés. Ces deux plus proches sont debout. Ils nous font presque face et l'un d'eux a un genou fléchi. Le plus éloigné semble au-dessus d'une forêt, atteignant le ciel représenté par une nuée comme dans les enluminures. Il regarde au loin. La scène se situe dans une prairie fleurie.

De même que pour l'allégorie de la Musique, la gravure de la *Margarita Philosophica* a été quelque peu interprétée par les menuisiers de Gaillon (figure 51). Notamment le positionnement des personnages sur la scène.

III.5 - 1.2 Arts libéraux et Antiquité

Les arts libéraux sont un héritage de l'Antiquité tardive et sont une référence de l'enseignement au Moyen Âge. Ils sont au nombre de sept définis par Martianus Capella dans son œuvre *De nuptiis Philologiae et Mercurii* rédigée entre 410 et 429⁷⁹⁸. En neuf livres l'auteur présente une somme des connaissances qu'il classe en sept domaines nommés arts et qui sont décrits par sept jeunes filles. Les sept arts libéraux désignaient toute la matière de l'enseignement des écoles de l'Antiquité, mais également du Moyen Âge. À l'époque médiévale ces arts seront répartis en deux catégories qui forment deux degrés d'apprentissage, le *trivium* (mot qui signifie les trois chemins en latin) et le *quadrivium* (les quatre chemins du second degré). Le premier correspond aux disciplines du langage, ce sont la grammaire, la dialectique et la rhétorique, il concerne le pouvoir de la langue. Le second se réfère aux disciplines qui portent sur la connaissance de l'univers, ce sont l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, et la musique ; ce degré se rapporte au pouvoir des nombres. Ce sont les arts qui

⁷⁹⁸ CAPELLA M.M.F.A. du texte, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii.*, coll. « Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Z-3 », 1499.

seront enseignés aux débuts de l'université et que l'étudiant se doit d'avoir acquis pour pouvoir étudier d'autres disciplines, telles la théologie ou la médecine.

Les allégories de ces arts ont fait l'objet de nombreuses miniatures dont une qui illustre l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg (daté 1159 - 1175) (figure 149). Ce manuscrit était conservé dans la bibliothèque de Strasbourg et a disparu lors d'un incendie, mais heureusement des copies en avaient été faites. Trônant, l'allégorie de la philosophie est entourée des allégories des sept arts libéraux, alors que Socrate et Platon sont à ses pieds. Les allégories des arts sont d'élégantes jeunes femmes debout, tenant chacune un attribut, son nom étant inscrit à son côté. Plus de majesté leur fut donnée quelques siècles plus tard, à la fin du xv^e siècle, sur le mur de la cathédrale du Puy-en-Velay. Sur l'un des murs de cette cathédrale elles trônent en effet, mais munies d'attributs différents de ceux des précédentes représentations. De plus, chacune d'elle est accompagnée d'un savant qui l'incarne comme l'était la philosophie sur le manuscrit.

Pour rester dans les contrées septentrionales, la thématique a été reprise dans les Flandres. Un bel exemple est parvenu jusqu'à nous. Il s'agit de la tapisserie des arts libéraux, conservée au musée de Cluny. L'Arithmétique, vêtue d'une robe raffinée, est à une table, elle semble faire des comptes (figure 150). Cependant aucune d'entre ces œuvres n'est immédiatement comparable au dessin des miséricordes des stalles. Les artisans de Gaillon ont trouvé leur source dans la *Margarita Philosophica* de Gregorius Reisch⁷⁹⁹.

III.5 - 1.3 Composition de la *Margarita Philosophica* de Gregorius Reisch

Gregor Reisch est allemand, né à Balingen en 1467, il est décédé à Freiburg-en-Brisgau en 1525. Entré chez les Chartreux après avoir obtenu le grade de maître à l'université de Freiburg, il y a écrit de nombreux ouvrages. Son œuvre maîtresse est la *Margarita philosophica* publiée en 1496 à Heydelberga, puis, sans doute grâce à son étonnant succès, elle fut complétée et publiée de nouveau à partir de 1503 dans plusieurs villes, dont Freiburg et Strasbourg. Elle fut publiée plus de douze fois au xvi^e siècle.

C'est une encyclopédie de la connaissance destinée aux étudiants, le *trivium* compose les livres I à III, le *quadrivium* les IV à VII, la physique les VIII et IX, la science de l'âme les X et XI et enfin la philosophie morale le livre XII⁸⁰⁰. Les éditions suivantes recèlent des chapitres supplémentaires. L'ensemble est une synthèse qui se réfère aux auteurs antiques et non plus aux gloses successives qui étaient d'usage à l'époque médiévale. De ce fait les humanistes qui cherchaient à réformer l'enseignement l'ont apprécié et l'ont conseillé à côté des manuels de Lefèvre d'Étapes, mais il ne faisait pas partie des ouvrages officiels. Les illustrations sont absolument uniques en leur genre. Les gravures sont positionnées en tête de chapitre. Elles commencent par une représentation de la philosophie entourée des sept arts libéraux puis d'autres scènes historiées ou schémas permettant la compréhension du texte, par

⁷⁹⁹ REISCH G., *Margarita philosophica*, op. cit.. Noter que l'exemplaire que Google a numérisé indique cette édition comme étant de 1504 alors que le colophon indique: "M.CCCC.lxxxvi." Il s'agit d'un exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (Bibliothèque jésuite des Fontaines).

⁸⁰⁰ MANDOSIO J.-M., « Les sources antiques de la classification des sciences et des arts à la Renaissance », *Les voies de la science grecque. études sur la transmission des textes de l'Antiquité au dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1997, p. 366.

exemple la création de la femme, la fortune. La Grammaire est figurée à l'entrée d'une tour aux fenêtres desquelles se penchent les allégories des arts libéraux et autres disciplines. Dans cet ouvrage la Grammaire est la première citée et illustrée. Par ailleurs, dans l'exposé du *trivium* la Logique, qui fait l'objet du livre II, se substitue à la Dialectique. La Logique est entourée de chiens qui représentent les différentes étapes de la logique. La Rhétorique (livre III) est entourée de savants dont Aristote, Justinien et Sénèque. Debout l'Arithmétique regarde Boetius et Pythagore qui tous deux comptent sur une table. Avec la Musique l'univers est différent. Ce sont des musiciens qui entourent l'allégorie, seul Pythagore pesant des formes géométriques est là pour nous rappeler qu'une théorie savante supporte cette discipline. Il est cependant notable que l'allégorie présente une partition. C'est la présentation de la transition. Jusque là la notation était réservée à la musique vocale, les instrumentistes ne faisaient que suivre. À la fin du xv^e siècle la théorie musicale est appliquée aux instruments de musique. La Géométrie n'est entourée quant à elle que d'hommes de métier, l'architecte, le géomètre, le marin, et elle-même prend des mesures. Enfin l'Astronomie inspire directement Ptolémée, elle bénéficie d'une deuxième vignette, sur laquelle sont les planètes pour la dimension d'astrologie que comporte cette discipline. Le chapitre sur l'astronomie, en effet, n'est pas divisé en astronomie spéculative et astronomie pratique comme le sont les autres disciplines, mais en astronomie et astrologie. Puis l'ouvrage se poursuit par un chapitre sur la nature des choses qui ne s'applique pas seulement à les décrire mais également à comprendre les causes, dont la Fortune qui est illustrée, au centre de la roue qui la symbolise.

Les deux publications celle de 1496 et celle de 1504 contiennent les mêmes gravures, plusieurs d'entre ces dernières ne sont pas signées. Parmi celles qui le sont, les initiales s. b. sont attribuées par Paul Kristeller à Urs Graf⁸⁰¹. Malheureusement les bibliothèques qui citent Kristeller ou Urs Graf, dont le Metropolitan Museum of Art ou la Bayerische Staats Bibliothek, ne donnent pas de référence, et le spécialiste de la Renaissance n'a pas écrit d'article spécifiquement sur ce graveur. Il semble que Kristeller se soit basé sur l'édition de 1504, peut-être n'avait-il pas connaissance de celle de 1496⁸⁰². Toujours est-il que cette attribution n'est pas réaliste, en effet les deux éditions présentent les mêmes gravures or Urs Graf n'avait que 11 ans lors de la première édition en 1496 puisqu'il est né en 1485 à Soleure. Par ailleurs, ce qui est rapporté, de la vie quelque peu dépravée, et des centres d'intérêt plutôt matérialistes de cet artiste, ne laisse pas penser qu'il ait pu porter son attention sur le domaine des lettres.

Deux allégories des disciplines présentées dans cet ouvrage sont figurées sur les miséricordes, ce sont la Musique et la Géométrie. Les auteurs des miséricordes ont vraisemblablement eu entre les mains les gravures de 1496 ou de 1504 s'ils n'ont pas eu le manuscrit complet. Par contre ils ne se sont pas inspirés de la publication de 1508 car celle-ci

⁸⁰¹ REISCH G. et U. GRAF, *Margarita Philosophica (1504.04.17) - Digitised Book from the copyright-free holdings of the Bavarian State Library Munich [Germany] 2007-2019 Image-based Similarity Search*, <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00013401&pimage=668&v=100&nav=&l=en>, consulté le 12 juin 2019. Les conservateurs de la Bavarian State Library of Munich de même que ceux de la bibliothèque universitaire de Strasbourg et du Metropolitan Museum indiquent la participation de Urs Graf pour cette édition de 1504 par Schottus et pour une édition de 1503.

⁸⁰² REISCH G., *Margarita philosophica. Numérisé google*, <https://books.google.ca/books?id=yh5NAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=#v=onepage&q&f=false>, consulté le 12 juin 2019. L'exemplaire consulté pour ce travail a été numérisé par google le 4 nov. 2011 et provient de l'Université de Gand.

comporte des vignettes différentes⁸⁰³. Pour prendre l'exemple de la Musique, tous les musiciens sont présents, mais beaucoup d'autres personnages sont introduits, notamment le facteur d'orgue. De même le lieu est plus détaillé et deux pièces se distinguent (figure 151). On ne trouve pas d'autre allégorie des arts libéraux sur les miséricordes de Gaillon, si ce n'est une partie de la gravure de la Logique. En revanche, une scène qui met en valeur les actes de grandeur civique en la personne de Mucius Scaevola est sculptée.

III.5 - 2 Morale civique

III.5 - 2.1 Miséricorde de Mucius Scaevola devant Porsenna

Le groupe central de la miséricorde de Mucius Scaevola devant Porsenna représente ce soldat, aux cheveux mi-longs, ondulés, élégamment revêtu d'un ample manteau, alors qu'il plonge sa main droite dans les flammes (figure 52). Face à lui Porsenna, assis sur un siège curule aux pieds d'aigle, lève vers lui sa main gauche tenant le symbole de son pouvoir. Dans sa main droite se trouve son rouleau de commandement. Derrière chacun des deux protagonistes un personnage, vêtu également à l'antique, est placé en avant d'une ville, sans doute celle qu'il personnifie ou gouverne. Celui de droite est orienté vers l'extérieur, il est vêtu de long, comme d'une toge, mais avec manches. Il tient un rouleau dans la main droite. Celui de gauche est vêtu de court. Son visage et l'objet qu'il tenait ont été cassés. Les remparts représentent sans doute les deux camps ennemis : les Romains et les Étrusques. La composition de cette scène est semblable à celle des deux allégories précédentes. Le personnage central, sculpté sur le lobe gauche de la miséricorde, est surmonté d'un phylactère, et, de part et d'autre, des figures explicitent le thème. Or après les chapitres consacrés à une synthèse des connaissances des *tertium* et *quadrium vir*, quelques chapitres de la *Margarita Philosophica* sont consacrés à la philosophie morale. Il a probablement existé une édition qui avait une gravure de cette scène considérée comme exemplaire à l'époque. Ou bien l'artisan lui-même a conçu cette scène à partir des exemples précédents.

Cette miséricorde illustre une allégorie de la fidélité à la patrie en la personne de Caius Mucius Scaevola. Notons que le chant de la sellette est nervuré et l'encadrement de la scène est un simple relief ondulé agrémenté de quelques fleurs ; il tranche franchement d'avec le dessous d'abattant.

III.5 - 2.2 Histoire de Mucius devant Porsenna

Ce thème de Mucius devant Porsenna a souvent été illustré dans des manuscrits qui relatent l'histoire de Rome, comme le *Romuleon*, mais également dans des textes se rapportant aux vertus. Cette scène orne également de nombreuses œuvres d'art, tels des médaillons et des céramiques dont plusieurs exemples se trouvent au musée du Louvre ou au musée de la Renaissance d'Écouen.

⁸⁰³ REISCH G. (1470?-1525) A. du texte, *Margarita philosophica nova*, Argentoraco, Grüningerus, 1508.

L'histoire de Mucius Scævola nous est racontée par de nombreux auteurs antiques, notamment par Tite-Live⁸⁰⁴. Son texte semble bien illustré sur la miséricorde et permet l'identification du personnage de droite qui pourrait être un membre du tribunal. Ce récit a sans doute donné naissance à l'ordalie qui était une pratique courante. Elle procède sans doute en effet de la reprise de cet acte pour révéler le jugement de Dieu. « J'en mettrai ma main au feu » est l'expression qui nous en reste. La moralisation passait par une héroïcisation des actions. Ainsi le récit de cet acte héroïque a été transmis tout au long du Moyen Âge.

Autour de 1500, par contre, il n'y a pas d'illustration de cette scène dans de grandes œuvres, telles des fresques ou des peintures, comme cela adviendra un siècle plus tard. Mais les artisans ont décoré des médaillons, ainsi que de nombreuses céramiques, notamment celles d'Urbino, avec ce thème. Particulièrement une plaque de cuivre conservée au musée de la Renaissance d'Écouen, datant également du début du XVI^e siècle, traite de ce sujet. Sur cette plaque Mucius est vêtu en soldat, alors que le texte indique qu'il s'est présenté sous un déguisement. Par ailleurs, la gravure dans le texte d'Alegris et les représentations connues ajoutent le personnage du secrétaire aux pieds de Mucius⁸⁰⁵. Les auteurs de la miséricorde sont donc plus proches du texte. En revanche, nombreux sont les manuscrits qui en ont des illustrations. Par exemple un manuscrit du *Romuleon*, qui est une histoire de Rome, a appartenu à l'amiral Louis Malet de Gravelle, sans être assurément commandé par lui⁸⁰⁶. Il comporte des enluminures exécutées par Jean Colombe, 126 folios sont illustrés chacun par trois miniatures⁸⁰⁷. Le chapitre 7 du livre II traite de la manière dont Mucius Scævola entreprit de tuer Porsenna roi de Clusive. Le folio 49 illustre cette scène particulière du courage d'un simple soldat. La scène se trouve en pleine campagne, le feu dans lequel Mucius met la main est un vrai brasier, cette illustration n'est donc pas vraiment fidèle au texte. Le texte intégral de l'*Histoire romaine* de Tite Live a été largement publié aux débuts de l'imprimerie. Dès 1493 la scène de Mucius Scævola est illustrée dans les éditions vénitienes⁸⁰⁸. Une gravure illustre cette scène, qui est fidèle au texte. Ce personnage de l'histoire romaine est également valorisé par d'autres auteurs au début du XVI^e siècle. Ces années-là, l'acte de Mucius était considéré comme édifiant puisqu'il était présenté dans des textes de morale. Par exemple dans l'œuvre d'Alegris *Tractato nobilissimo della prudentia et justitia* sur la Prudence et la Justice⁸⁰⁹. Le cardinal, quant à lui, a fait enluminer en 1503 un Tite Live dont nous n'avons malheureusement pas de trace⁸¹⁰.

⁸⁰⁴ Ab Urbe Condita, II, 9-14. Une traduction du chapitre de Tite Live qui la conte est la suivante: « Les Étrusques, sous la conduite de Porsenna, roi de Clusium marchent contre Rome pour rétablir sur le trône les Tarquins récemment expulsés. [...] Porsenna commence le siège de la ville [...] Mucius, jeune patricien, décide de s'introduire dans le camp ennemi et d'assassiner son roi. [...] Sous un déguisement, il pénètre dans le camp ennemi et s'approche parmi la foule qui se tenait près du tribunal de Porsenna. [...] Pour appuyer ses propos et punir par cette action son erreur dans le choix de la victime, il met sa main droite dans le feu d'un brasier allumé pour un sacrifice, et regardant Porsenna d'un visage ferme et d'un œil menaçant, il cherche à l'effrayer en disant « Vois, vois combien le corps est peu de chose pour ceux qui n'ont en vue que la gloire ». Surpris et touché par cette scène, le roi ordonne qu'on éloigne Mucius du feu et lui rend sa liberté. »

⁸⁰⁵ ALEGRIS F., *Tractato nobilissimo della prudentia et justitia*, Venise, Melchior Sessa, 1508. Texte numérisé par Google. Manuscrit conservé dans la bibliothèque de l'université de Munich. Pages non numérotées.

⁸⁰⁶ JACOB M., *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500) La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et Société », 2012, p. 54.

⁸⁰⁷ *Romuleon*, traduit par Sébastien MAMEROT, 1401. BNF fr. 364.

⁸⁰⁸ TITE-LIVE, *Deche di Tito Livio vulgare historiata* ([Reprod.]), Venise, Zouane Vercellese, 1493.

⁸⁰⁹ ALEGRIS F., *Tractato nobilissimo della prudentia et justitia*, *op. cit.*

⁸¹⁰ DELAUNAY I., « Le manuscrit enluminé à Rouen au temps du cardinal Georges d'Amboise », *op. cit.*, p. 217.

Alors que la morale est ici portée par les actes héroïques d'un soldat elle a également été valorisée dans l'illustration des récits mythologiques tels celui des *Métamorphoses* d'Ovide.

III.5 - 3 Dieux et personnages mythiques de l'Antiquité

III.5 - 3.1 Mythes illustrés sur les miséricordes

Les dieux et héros représentés sur les stalles ont été choisis parmi ceux de l'œuvre d'Ovide les *Métamorphoses*.

Concours d'Apollon et de Pan devant Midas

La scène de la miséricorde de la stalle de la Tempérance, qui illustre le concours d'Apollon et Pan devant Midas, est un peu confuse (figure 53). Les nombreux détails et le manque de finition des surfaces jouent en défaveur d'une lecture claire de la représentation. Deux scènes sont malgré tout lisibles, ce sont deux phases du concours entre Apollon et Pan. Les deux protagonistes, occupent le devant de la sculpture. Ils sont figurés de face, Pan est assis sur la gauche, alors qu'Apollon est debout sur la droite. Mais leurs instruments de musique sont en partie cassés ainsi que leurs visages et leurs membres inférieurs. Sur la scène de gauche trois autres personnages entourent Pan. C'est ici Apollon qui concourt. Sur la scène de droite, autour d'une autre figuration de Pan qui joue de son instrument se trouvent semble-t-il, trois personnages, dont Apollon qui, au premier plan, est séparé du satyre par un arbre. C'est Pan qui concourt. Les deux personnages auditionnant les candidats sont détériorés, il apparaît seulement que l'un porte un vêtement long, l'autre une tunique. Leurs attributs et leurs visages sont perdus ou défigurés.

Ces scènes ont pour modèle des gravures d'un incunable des *Métamorphoses* d'Ovide, mais la sculpture présente la scène en symétrie par rapport à la gravure. Le sculpteur a également personnalisé la scène en ajoutant bien des détails dans le décor. Notamment un village et un bois sont figurés en arrière scène de plus herbes et fleurs sont sculptées. Enfin Apollon, qui écoute Pan, n'est pas derrière l'arbre auquel est adossé Pan sur la gravure, mais devant, Pan étant plus sur le côté. Ces détails ne changent cependant pas la tonalité des scènes.

L'histoire de Midas se résume ainsi : « Guéri de sa passion pour l'or, Midas aimait les champs » écrit Ovide⁸¹¹. Plus loin il décrit que Midas vécut alors dans les bois, près du Tmolus⁸¹². Un jour, le dieu Pan, avec son simple pipeau, eut l'audace de se mesurer au brillant Apollon dans un concours de chant. Désigné comme arbitre, le dieu du Tmole donna la palme à Apollon ; seul Midas prit parti pour Pan. Apollon châtia alors Midas pour la grossièreté de son ouïe, et lui fit pousser des oreilles d'âne. C'est la scène du concours que les gravures illustrent. Ovide précise qu'Apollon tient sa lyre ornée de pierres précieuses dans la main gauche, la droite maniant l'archet alors que Pan ne joue que des pipeaux rustiques. Le

⁸¹¹ FABULETTES L. jeunesse P.&, *Les Métamorphoses d'Ovide (2e éd) (Éd.1866) - Ovide - Hachette Livre BNF*, p. 414.

⁸¹² *Les Métamorphoses d'Ovide* chapitre 11, 146-179.

dessinateur des illustrations a figuré la lyre ainsi (figure 55). Il avait fait de même pour la lyre d'Orphée au chapitre X, ce sont des lyres italiennes, *lira da braccio*. Deux scènes sont représentées sur l'illustration du concours, sur la gauche est illustrée la première étape, Pan joue alors que Midas et Apollon l'écoutent. Sur la droite le juge Tmolus est présent il écoute Apollon alors que Midas et Pan sont derrière lui. L'environnement montagnard et forestier qu'a décrit Ovide n'est figuré que par un ondulation de l'horizon et deux arbres.

La moralité exprime que l'on ne doit pas défier un dieu.

Circé et Picus

La représentation de la scène de Circé et Picus est également inversée par rapport à celle de la gravure (figure 54). Il s'agit de la dangereuse magicienne Circé dont il faut se méfier. Histoire édifiante selon laquelle Picus a été transformé en pic vert par Circé car, fidèle à sa femme, il avait repoussé ses avances.

Circé, aux pieds de laquelle court un chien, tient à deux mains son tablier alors qu'un chevalier, chevauchant son destrier, l'aborde. Alors que la représentation de Circé n'est pas détériorée, le chevalier ainsi que le chien à ses pieds n'ont plus de tête. Le destrier est couvert d'une peau à poils longs. La forêt dense dans laquelle ils se trouvent s'étend jusqu'à un village qui se dessine au fond de la scène. À droite de Circé, une autre scène est présentée sur la miséricorde. Le chevalier est descendu de sa monture et, déployant toute son énergie, il abat un sanglier. Quelques végétations parsèment le terrain mouvementé. Les feuilles des arbres sont fines, l'écorce des troncs est bien soulignée. Sur la sculpture, de nouveau, la forêt est plus dense et un village est en arrière plan. Par contre l'artisan a simplifié les représentations. Il n'a exécuté que les deux scènes du premier plan, alors que sur la gravure les malheureux compagnons d'Ulysse, transformés en animaux, sont dessinés.

L'histoire de Picus tient en ces termes : « Cachée dans les broussailles, elle (Circé) vit le jeune chasseur et demeura interdite »⁸¹³. Picus, fils de Saturne et roi d'Ausonie était parti chasser. Comme il était lancé sur son cheval, Circé recourut à la magie pour ménager une rencontre en tête-à-tête. Picus est alors obligé de descendre de sa monture pour poursuivre un sanglier, qui n'est qu'une figure chimérique suscitée par la magicienne, et se trouve seul face à elle. Comme il refuse de répondre à ses avances en faisant état de son amour pour Canente, Circé le métamorphose en pivert, qui alors manifesta son indignation en frappant les arbres à coups de bec. La pauvre Canente son épouse en est morte de chagrin⁸¹⁴.

La gravure montre Circé tenant à deux mains son tablier, le dessinateur a choisi de retranscrire ainsi le fait qu'elle était seule dans la campagne pour cueillir des herbes (figure 55). Sur la même vignette plusieurs épisodes de la rencontre sont présentés : Circé séduite par Picus, Picus obligé de descendre de sa monture, et Picus s'appêtant à tuer le sanglier. Le monde magique est présenté en arrière plan, sur celui-ci, d'un côté des monstres volant attaquent des humains et de l'autre Circé accompagne des créatures hybrides, hommes à têtes d'animaux.

Ce mythe incite à ne pas se fier à l'accueil pervers du mal.

⁸¹³ FABULETTES L. jeunesse P.&, *Les Métamorphoses d'Ovide (2e éd) (Éd.1866) - Ovide - Hachette Livre BNF, op. cit.*, p. 545.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 320-396.

III.5 - 3.2 Éditions des *Métamorphoses* d'Ovide.

Dès le début du XIV^e siècle, à la suite du travail d'un auteur anonyme bourguignon qui en a glosé les 70000 vers, les *Métamorphoses* d'Ovide font partie des bibliothèques. Cette œuvre d'Ovide était populaire, mais largement glosée. L'idée qui sous-tendait ces commentaires des textes antiques, initiés dans le milieu chartrain, était que la vérité transmise à travers les mythes était pressentie par les sages anciens, mais que l'essentiel leur échappait car ils n'avaient pas connu la Révélation. À l'image de l'Ancien Testament dont l'interprétation se fait à la lumière du Nouveau Testament. Le poème d'Ovide était abordé selon bien des approches qu'elles soient allégoriques, historiques, morales ou autres⁸¹⁵. Au final les transformations des corps qui font l'objet des contes d'Ovide, retraçaient, dans l'esprit médiéval, l'évolution des âmes. Ces éditions moralisées étaient populaires, de sorte qu'en France, les premières éditions imprimées des *Métamorphoses* ne sont que ces traductions moralisées à l'exemple de l'édition de Mansion en 1484. Mais les gravures de cette édition n'illustrent pas les mêmes scènes que celles que l'on retrouve sur les miséricordes des stalles⁸¹⁶. Par contre l'éveil de l'humanisme en Italie, à la recherche des sources, a entraîné les éditeurs à publier le texte même d'Ovide, que certains imprimeurs ont largement illustré. Les éditeurs ont compris que les vignettes, non seulement égayaient le texte, mais encore soutiennent sa compréhension. Ceci est nécessaire, car, grâce à l'imprimerie, les textes seront accessibles à un public non érudit. Il n'est pas contestable que les imprimeurs vénitiens ont, pour le texte ancien, renouvelé l'iconographie du texte glosé. Ce sont donc de ces nouvelles illustrations que se sont inspirés les artisans de Gaillon.

Les artisans avaient la possibilité de trouver aisément ces œuvres illustrées. Cependant les dessins des sculptures sont inversés par rapport aux vignettes imprimées dont les artisans de Gaillon se sont inspirés. Ce sont donc les dessins des bois ou les bois eux-mêmes que les artisans avaient entre leurs mains. Quels étaient-ils? Comment ont-ils circulé?

III.5 - 3.3 Circulation des bois des imprimeurs

Les gravures qui, nous l'avons vu, auraient pu servir de modèles aux sculpteurs de Gaillon ont été faites au trait, sans ombrages, la représentation se réduisant au seul contour. Le paysage est succinct, mais le second ou même troisième plan est présenté. Par ailleurs les raccourcis sont maîtrisés comme le cheval de Picus dans la scène de Circé et Picus. Il n'est pas aisé de discerner s'il s'agissait de gravures sur bois ou sur métal, la finesse du trait n'étant pas un critère absolu de différenciation⁸¹⁷. Comme pour tant de bois des débuts de l'imprimerie vénitienne, elles comportent des initiales dans leur angle droit. Essling a montré que ces marques lues sur les gravures ne devaient pas être attribuées aux peintres ou aux

⁸¹⁵ STRUBEL A., *Allégorie et littérature au Moyen âge*, Paris, : H. Champion, 2002, p. 246.

⁸¹⁶ BRUNET P.-G., *La France littéraire au XV^e siècle, ou Catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500*, par Gustave Brunet, Paris, A. Franck, 1865, p. 156.

⁸¹⁷ ESSLING V.M., *Bibliographie des livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e, 1469-1525 / par le duc de Rivoli*, Paris, Techener, 1892, p. X.

dessinateurs mais aux graveurs *intagliati* ou à leurs ateliers⁸¹⁸. Les mêmes dessins servaient à plusieurs graveurs car de nombreuses vignettes aux dessins identiques sont à cette époque signées différemment. Par exemple l'Ovide de 1497 de Zoane Rosso contient des gravures marquées N ou i.a alors que le dessin est de même facture. Dans l'édition de 1509 de Rusconi les mêmes vignettes sont signées I ou .IO.G.. Comme le montre également l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide due au peintre Guillaume II Le Roy en 1510 à Lyon⁸¹⁹. Celui-ci a illustré son ouvrage avec des dessins qui sont, à quelques détails près qui marquent son empreinte, des copies réduites des éditions de Venise de 1497 ou de Parme de 1505. À ce titre des similitudes dans la composition se remarquent mais il faut malgré tout faire le constat que l'édition française est beaucoup moins fine, les traits sont plus grossiers, les expressions des visages moins bien rendues (figure 152). Fait notable encore, des bois ont pu être perdus et le nouveau graveur, ayant pour modèle le dessin imprimé, le grava en retourné. Pour preuve les vignettes du chapitre 31 du livre I des *Métamorphoses* d'Ovide des éditions de Venise, de Christoforo de Pensa en 1501 et de Rusconi en 1509 sont symétriques. Alors que la plupart des autres vignettes de ces éditions sont identiques.

Par ailleurs les bois circulaient, et un graveur exécutait parfois plusieurs exemplaires d'un même dessin. Les planches de Guillaume II Le Roy seront ainsi reprises et complétées par des nouvelles planches dans l'édition du *Grand Olympe* imprimé à Lyon en 1532 pour le compte du libraire Romain Morin⁸²⁰. L'édition de 1532 est également surprenante car il n'y a pas d'homogénéité de style. Les gravures sont des reproductions de dessins d'auteurs certainement différents. Ceci se remarque non seulement dans la composition et le trait mais également parce que les protagonistes sont nommés sur certaines vignettes et non sur d'autres. Les imprimeurs n'hésitaient donc pas à réutiliser des bois pour des ouvrages différents et à faire travailler différents graveurs pour une même édition. Fredric Saby a argumenté, à partir de certaines ressemblances, la réutilisation croisée de bois gravés précisant que les auteurs italiens avaient pu s'être inspirés de sources françaises. Le manuscrit des *Métamorphoses* glosé par Chrestien Legouais en serait un exemple. Cet auteur argue qu'Ovide, dans le récit de la guerre de Troie, relate que Poséidon demande à Apollon d'intervenir et qu'« Apollon, dans la mêlée furieuse entre Grecs et Troyens, détourne l'arc de Pâris et le dirige vers le talon d'Achille ». Selon le récit Achille n'est donc pas en prière au moment de la vengeance comme il est figuré sur les deux vignettes celle du manuscrit et celle de Rosso. Le graveur se serait donc inspiré du miniaturiste. C'est un fait qu'aucun des dessinateurs des imprimés n'a reproduit la mêlée. Par contre la composition et les environnements des deux protagonistes sont bien différents dans le manuscrit et dans les incunables. De plus la même vignette, dans la gravure vénitienne, comporte plusieurs scènes, comme sur la plupart des illustrations de l'ouvrage, ce qui n'est jamais le cas sur le manuscrit. Il est donc difficile d'affirmer que les vénitiens se sont inspirés des miniatures. Par ailleurs, les scènes choisies pour être illustrées ne sont pas les mêmes dans le manuscrit glosé de Lyon et dans les incunables. Les auteurs du premier n'ont retenu des illustrations des méfaits de Circé que la scène de Glaucus venant lui demander de l'aide et dans cette scène ne paraît aucun indice des pouvoirs maléfiques de la magicienne. Il ne semble donc pas envisageable qu'il y ait eu un exemplaire d'origine française de ces bois.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. IX.

⁸¹⁹ Saby F., « L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2000, vol. 158, n° 1, p. 12.

⁸²⁰ AMIELLE G., *Recherches sur des traductions françaises des « Métamorphoses » d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, J. Touzot, 1989, p. 15.

III.5 - 3.4 Provenance des bois venus à Gaillon

Les sculptures de Gaillon sont inspirées de vignettes d'éditions vénitiennes des *Métamorphoses* d'Ovide. Comment ces bois ou les dessins d'origine sont-ils parvenus jusqu'à Gaillon ?

M. Georges Duplessis a supposé que le graveur qui a marqué de *ia* les vignettes éditées par Rosso en 1497 et par Pensa en 1501, a gravé les dessins d'un artiste qui appartient à la même école que celle du dessinateur italien du *Songe de Poliphile*. Il « a certainement du sang vénitien dans les veines » a-t-il écrit⁸²¹. Brulliot a complété cette réflexion. Cet auteur a montré que les dessins sont sans doute de Benedetto Montagna. Il a également indiqué que le graveur qui a signé *ia*, selon le graphisme trouvé dans ces éditions, doit être Jean André Vavassore ou Valvassori, nommé Vadagnino ou Guadagnino⁸²². Il a précisé qu'aux planches qui ont été envoyées à Parme pour une nouvelle édition en 1505 six planches ont été ajoutées et une modifiée. Par ailleurs il a noté que sur la planche de la page 161 v. la signature *ia* a disparu par suite d'une cassure. Enfin Brulliot a précisé qu'en 1509 les bois étaient revenus à Venise et utilisés par Rusconi, mais cinq d'entre eux avaient dû s'égarer et ont été remplacés par cinq nouveaux⁸²³. Frédéric Saby a également évoqué cette édition et celle de 1517, qui reste semblable à quelques détails près⁸²⁴. Étant donné que cinq plaques qui avaient été envoyées à Parme ne sont pas revenues à Venise en 1509 il aurait pu se faire qu'au moins deux d'entre elles aient été à Gaillon. Malheureusement les illustrations du concours de Pan et de Picus qui sont sur l'édition de Rusconi portent la signature *ia*. Donc ce ne sont pas ces bois qui avaient disparus entre Parme et Venise.

Les artisans de Gaillon avaient donc entre les mains des reproductions de ces supports. Les illustrations qui ont pu servir de modèle aux artisans de Gaillon sont similaires à celles des éditions de Rosso de 1497 et de Pensa en 1501, tous deux imprimeurs à Venise⁸²⁵. Les menuisiers ont donc amené les modèles, soit les bois ou leur copie, ou bien le dessin d'origine.

⁸²¹ FRANCE S. des amis de la B. nationale et des grandes bibliothèques de, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Librairie Giraud-Badin, 1889, p. 6.

⁸²² BRULLIOT F., *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, nom abrégés... avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, Munich, Institut littéraire artistique de la librairie de J. G. Cotta, 1833, vol. seconde partie, p. 165.

⁸²³ NASO P.O., R. REGIUS, et G. MUSEO, *Metamorphosis Accipe Studioso Lector P. Ouidij Metamorphosin cu m luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus: quibus plurima ascripta sunt: que in exemplaribus antea impressis non iueniuntur ... Cum Gratia et Priuilegio*, Venise, Georgius de Rusconibus, 1509.

⁸²⁴ SABY F., « L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) », *op. cit.*

⁸²⁵ OVIDE, *Metamorphoseos vulgare*, Venise, Z. Rossop, 1497 ; OVIDE, *Metamorphoseos vulgare deuxième édition*, *op. cit.*

Conclusion

Sur quatre miséricordes deux sujets sont traités qui tous deux font appel à des ouvrages imprimés quant à leurs représentations. Ils sont inspirés des vignettes de la *Margarita Philosophica* de Reisch et des *Métamorphoses* d'Ovide. Deux des sept arts libéraux, et deux scènes des *Métamorphoses* d'Ovide sont illustrés sur les stalles. Les ouvrages retenus sont des manuscrits d'auteurs mis en exergue par les humanistes car ils retranscrivaient les textes des auteurs antiques. Pour compléter le discours moral la scène de Mucius devant Porsenna est présentée. Quant aux formes, les miséricordes présentent une maîtrise de la gouge plus ou moins sûre. Celles qui figurent la Musique, la Géométrie et Mucius sont remarquables. Il est regrettable que les parties fines aient été détériorées, mais l'ensemble montre une expressivité, une finesse de sculpture et une élégance des personnages tout à fait exemplaires. Par contre les reliefs sont plus rugueux, moins précis, le décor trop brouillon et ainsi la lisibilité bien moindre dans le cas des deux scènes des *Métamorphoses*. Par ailleurs ces scènes sont représentées en symétrie des vignettes de l'incunable dont elles sont inspirées. Ce sont les bois ou le dessin ayant servi de modèle pour les bois qui ont été utilisés pour réaliser les sculptures. Cet ensemble de données sera une première étape pour avancer sur la piste des artisans qui ont créé les stalles.

Ayant maintenant passé en revue les sculptures et les marqueteries mineures des stalles, nous entrons dans un chapitre plus étoffé. De même que nous l'avons trouvé pour les bas-reliefs, il n'y a pas directement de source d'inspiration pour les panneaux de marqueterie des dorsaux excepté pour le choix des attributs des figures. Le chapitre suivant en analysera de manière détaillée les formes pour identifier les sources d'inspiration. Ce chapitre détaillera tout d'abord l'histoire des vertus et des sibylles avant de confronter leur iconographie, manifestée dans des œuvres de types divers, à celle qui a été choisie pour les stalles.

Chapitre III.6 Vertus et sibylles à l'honneur sur les dorsaux

Alors que les vertus sont depuis l'Antiquité, à la suite de Platon, conceptualisées et chantées pour que les humains s'améliorent, les sibylles sont des prophétesses. Leur histoire de l'Antiquité au Moyen Âge est complexe. Les nombreuses traditions qui s'en sont emparées, pour les revêtir de fonctions adaptées aux enseignements choisis, seront présentées. Non sans tenter de proposer une synthèse de l'iconographie compliquée des prophétesses. Un rappel du concept de vertu sera également exposé et, à la suite, la manière dont les artistes les ont figurées sous forme d'allégories sera exposée. L'abondance des représentations de ce collègue sera ainsi approchée.

L'iconographie des panneaux de marqueterie représentant les sibylles et les vertus est riche de détails. Elle sera analysée précisément et confrontée à celle des œuvres de 1500 afin d'appréhender les sources d'inspiration. Enfin, ces figures ou allégories trônent au sein d'architectures à l'antique aux nombreuses colonnades ou ornements, qui se répondent deux à deux. Elles seront décrites à la suite et elles-mêmes confrontées aux structures antiques représentées en 1500.

III.6 - 1 Vertus et sibylles dans l'histoire

S'il a largement traité de la vie de Marie, du Christ et des saints, le Moyen Âge en Europe, dans ses arts florissants, n'a pas oublié les vertus. Cette thématique était spécialement valorisée par la diffusion des œuvres d'Aristote et dans une moindre mesure celles de Platon. Quant aux sibylles dont l'histoire est retracée à la suite, celle-ci n'est pas linéaire.

III.6 - 1.1 Vertus dans l'histoire

La vertu désigne pour Homère, Pindare ou Solon une excellence d'action, guerrière, sportive ou sociale⁸²⁶. Dans de nombreux textes Platon a mentionné et cherché à définir les vertus. Sans leur donner d'ordre il a divisé la vertu en quatre parties qui deviendront les vertus cardinales. Aristote a prolongé cette réflexion selon son schéma de l'âme qui est composée de l'âme rationnelle et de l'âme irrationnelle. De sorte que la vertu est considérée par le philosophe comme une puissance, on peut la posséder bien que sans l'exercer. Chez les stoïciens la vertu est assimilée au bien dicté par la raison et les quatre vertus de Platon ont des vertus subordonnées. Enfin le néoplatonisme parle de vertus politiques, épuratoires, épurées et exemplaires.

⁸²⁶ JACQUEMET G., *Catholicisme. Hier aujourd'hui demain*, Paris, Letouzey et Ané, 1948, vol. 7/, p. 929. Article : vertu, signé M.L. David-Danel.

En araméen et en hébreu il n'existe aucun mot pour évoquer le concept de vertu, c'est donc la tradition grecque que le monde judéo-chrétien a assimilée. Seuls les livres écrits directement en grec en font mention. Les quelques occurrences trouvées dans les écrits protocanoniques sont orientées exclusivement au divin, elles s'appliquent à des œuvres manifestant la majesté de Yahvé. Le Nouveau Testament ne fait pas plus usage de ce mot. La justice est seule relativement citée et ceci dans la ligne de l'Ancien Testament, c'est-à-dire appliquée à Dieu. Cependant les vertus qui deviendront théologiques font partie des composantes importantes du message chrétien. En commentant le Pentateuque, à la lumière de la philosophie grecque, dont Platon et les stoïciens, Philon d'Alexandrie, juif hellénistique, a enrichi ces notions des apports des deux traditions. Il qualifie l'Espérance et la Foi de vertu. Le mot de vertu ne fait, cependant, pas partie du vocabulaire des Pères apostoliques. Lorsque d'aventure ils l'emploient il désigne d'avantage une conduite globale excellente qu'un terme s'appliquant au germe des qualités morales. Pourtant les énumérations de vertus, notamment la Charité ne manquent pas. La finalité chrétienne est, d'après eux, de vivre selon Dieu. En revanche, les Pères apologétiques ont employé les concepts des contradicteurs païens auxquels ils s'adressaient, donc celui de vertu. Clément d'Alexandrie indique ainsi que Dieu exhorte à la vertu et que, par le Christ, le fidèle parvient à se l'approprier. Lactance quant à lui est tenu pour le premier moraliste chrétien. Il a largement eu recours au mot de vertu qui est à son sens à la fois œuvres éclatantes et sens moral chez l'homme et en Dieu. Mais il a différencié les vertus vaines dont parlent les philosophes, qui sont simples images de vertu et la vertu vraie et céleste dont Dieu nous arme.

Saint Ambroise est à l'origine de l'expression vertus cardinales. Saint Augustin a repris cette classification, par contre Foi, Espérance et Charité sont pour lui liées. D'après lui, pour que les vertus deviennent chrétiennes il faut que la grâce les transforme et que la Charité les anime. Guillaume d'Auxerre oppose vertus politiques et théologiques ces dernières deviendront, sous la plume de saint Thomas d'Aquin, théologiques. À ces vertus le saint a opposé les vices, instituant alors une théologie qui a construit tout le système de pensée du Moyen Âge. Deux vertus cardinales, justice et prudence, sont applicables aussi bien à l'individu propre qu'au gouvernement. Saint Augustin le confirme lorsqu'il cite, dans la *Cité de Dieu*, le dialogue entre Alexandre le Grand et un pirate qui confronte éthique et politique⁸²⁷. Comme le roi demandait à ce dernier ce qu'il avait à infester la mer, celui-ci répondit avec une libre audace: « Et toi, qu'as-tu à infester le monde? Parce que je n'ai qu'un petit navire, on m'appelle brigand ; toi qui as une grande flotte, tu prends le nom de conquérant ». Saint Augustin nous donne son avis dans le commentaire suivant : « C'est une réponse juste et spirituelle que fit le pirate ».

Les hommes de pouvoir, tel le cardinal d'Amboise, se trouvaient donc devant un fort questionnement s'ils voulaient le salut de leur âme. Ils devaient conforter leur position tout en appelant à la doctrine de saint Thomas d'Aquin qui valorise la prudence et la justice comme vertus du bon gouvernement car elles visent le bien de tous.

S'il y a donc deux classes de vertus, cardinales et théologiques, celles-ci sont définies par un large éventail de qualités. Nous nous permettons une synthèse. Les vertus théologiques expriment les qualités suivantes. La Foi est la disposition à croire aux vérités révélées. L'Espérance est la disposition à espérer la Béatitude. La Charité est la disposition à aimer Dieu et son prochain pour l'amour de Dieu. Quant aux vertus cardinales elles expriment les

⁸²⁷ DELANNOI G., *Éloge de la prudence*, Paris, Berg international, 1993, p. 63.

qualités suivantes. La Prudence ou sagesse est la disposition, la raison pratique, à discerner en toutes circonstances le véritable bien et à choisir les justes moyens de l'accomplir. La Tempérance est la maîtrise de la volonté sur les instincts et le maintien des désirs dans les limites de l'honnêteté, procurant l'équilibre dans l'usage des biens. La Force d'âme, c'est-à-dire le courage, est une force morale, encore appelée fortitude. Elle est la capacité à surmonter les difficultés, la fermeté et la constance dans la poursuite du bien ; elle affermit la résolution de résister aux tentations et de surmonter les obstacles. Enfin la Justice est la constante et ferme volonté de donner moralement à chacun ce qui lui est universellement dû.

Dans les œuvres d'art les vertus sont représentées sous forme d'allégories. Le grand nombre de qualités qu'elles représentent est sans doute la raison pour laquelle les artistes ont pu choisir les figurations des vertus sur une large palette. Si bien qu'il y a peu d'œuvres faisant intervenir des vertus qui soient comparables à celles des stalles.

III.6 - 1.2 Sibylles dans l'histoire

Depuis qu'à Delphes a retenti la voix de la Pythie, les sibylles parlent encouragées par le dieu Apollon. Leur âge et leur nature font l'objet de bien des controverses attendu que leur langage est susceptible de nombreuses interprétations. À ces confusions s'ajoute que, selon les cultures, elles ont diverses origines et qu'elles sont écoutées de manière différente en Grèce ou à Rome. Largement méconnues de nos jours les sibylles ont pourtant joué un rôle non négligeable dans les cultes antiques. Leur histoire est toujours présentée de manière parcellaire, nous tentons, dans ce chapitre d'en faire une synthèse.

Nombre de sibylles

La sibylle la plus ancienne est l'interprète d'Apollon, le dieu qui est reconnu pour ses dons de divination. Elle fait partie des cultes grecs depuis le VI^e siècle av. J.-C. environ. Son existence a été mentionnée pour la première fois par Héraclite d'Éphèse, dont les propos ont été rapportés par Plutarque, elle apparaît alors comme le double désincarné de la Pythie⁸²⁸. À l'époque elle est une, mais progressivement, dans les récits, elle se sépare du dieu pour devenir autonome et se retrouver pratiquement à égalité avec ce dernier. Elle se démultiplie alors au fil des siècles.

Vers la fin du IV^e siècle av. J.-C. les auteurs commencent à nommer plusieurs sibylles selon le lieu où elles habitent, car elles ont accompagné les Grecs dans leur démarche de colonisation⁸²⁹. Il y a une grande confusion dans les noms et les lieux de vie que les auteurs antiques ont attribués à la sibylle. Au moment de la reconstitution du recueil sibyllin entre 83 et 76 à Rome, jusqu'à leur introduction dans le temple d'Apollon Palatin en 28, les auteurs antiques ne se sont pas même accordés sur leur nombre. Marcus Terentius Varro (Varron) n'en avait retenu que dix alors que Tibulle (54 - 19 av. J.-C.) qui était parfaitement au courant

⁸²⁸ HAFEN J., *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale: étude et édition du ms. B.N., Fr. 25407, Fol. 160-172, le Livre de Sibille*, Paris, les Belles lettres, coll.« Annales littéraires de l'Université de Besançon, ISSN 0523-0535 », n° 296, 1984, p. 13.

⁸²⁹ GALLEY M., *La Sibylle: de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Geuthner, 2010, p. 20.

de ces controverses n'a mentionné que quatre des dix sibylles varroniennes⁸³⁰. Plus tard Sylla et Auguste ont romanisé et instrumentalisé ce corpus des sibylles⁸³¹. D'après Antoine Boxler, selon les auteurs grecs ou romains, elles étaient entre deux et douze⁸³². Il n'est sans doute pas anodin de remarquer que le catalogue varronien cite les sibylles non point par leur nom, mais par leur appartenance géographique (ou ethnique) qui se situe dans toutes les régions connues des Grecs à l'époque. Cependant tous s'accordent pour écrire que la sibylle d'Érythrée est la plus ancienne, et la plus célèbre. Malgré tout, les nombreux auteurs qui en parlent, ne s'entendent pas sur son lieu de naissance. Pour la majorité d'entre eux, cependant, elle doit son nom à la ville d'Érythrée en Ionie qui serait sa patrie. C'est dans une grotte qu'elle y demeure. Selon Pausanias et sa description de la Grèce, c'est toujours d'Apollon qu'elle reçoit l'inspiration, précisément elle était la prophétesse d'Apollon Smintheus à Alexandria Troas. C'est cette version qui a été retenue. On dit qu'elle est morte extrêmement âgée à Cumes où, d'après ses habitants, serait sa tombe. Ainsi s'explique l'association qui a souvent été faite entre la sibylle d'Érythrée et la sibylle de Cumes. Cette dernière est la sibylle de la 4^{ème} *Bucolique* de Virgile dans la prophétie de laquelle les premiers chrétiens ont reconnu la prophétesse de la Nativité du Christ⁸³³. Pour certains Érythrée aurait beaucoup voyagé et, au cours de ses errances, elle aurait donné naissance aux autres figures de sibylles. Cependant, dans le recueil des oracles, seule la sibylle d'Érythrée est nommée et se décrit, elle et son histoire⁸³⁴.

Le monde juif a très tôt repris la tradition des sibylles et se l'est appropriée. La sibylle de Perse que Varron classe en premier est souvent assimilée à celle des Hébreux d'autant qu'elle se dit, comme elle, de la descendance de Noé. Marie Allaire a proposé ainsi que vers le II^e siècle av. J.-C. les juifs d'Alexandrie se soient appropriés la sibylle Érythrée et l'aient nommée l'Hébraïque⁸³⁵. Auguste Bouché-Leclercq a pensé qu'elle aurait été fabriquée avec le personnage biblique de la reine de Saba et que sa qualité d'hébraïque était associée à celles de Chaldéenne et d'Égyptienne⁸³⁶. Quelque soit son origine, l'Hébraïque obtint un grand crédit, l'auteur inconnu du *Chronicon Paschale* (chronique byzantine de l'histoire du monde rédigée au VII^e siècle) l'a, quant à lui, ajoutée au canon varronien⁸³⁷. Julien Abed suppose que c'était pour des raisons iconographiques afin d'établir une correspondance avec les prophètes⁸³⁸.

Dans le monde chrétien les Pères de l'Église se sont souvent référés aux sibylles, mais ce sont l'empereur Constantin et Saint-Augustin qui ont imposé leur discours. Depuis 313 l'empereur Constantin (280 – 337) était informé de l'histoire des sibylles et des controverses à leur propos par Lactance (250 - vers 325), Osius de Cordoue (~257 - 359) ou Eusèbe de

⁸³⁰ FOULON A., « Sibylles élégiaques », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 72.

⁸³¹ BUCHET E., « la sibylle de Tibur: la mémoire de la cité face à la romanisation ».

⁸³² BOXLER A.B., *Dictionnaire apologétique de la foi catholique: contenant les preuves de la vérité de la religion et les réponses aux objections tirées des sciences humaines*, Paris, G. Beauchesne, 1922, vol.IV, p. 1321.

⁸³³ HAFFEN J., *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale*, op. cit., p. 27.

⁸³⁴ DUPONT-SOMMER A. et M. PHILONENKO (dir.), *La Bible. Ecrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, 1987, p. 1095, ch VII Oracles sibyllins.

⁸³⁵ ALLAIRE M., *Les Sibylles: 2500 ans de présence*, Niort, 1998, p. 11.

⁸³⁶ BOUCHÉ-LECLERCQ A., *Histoire de la Divination dans l'Antiquité, Tome Deuxième*, Lulu.com, p. 193.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁸³⁸ ABED J., « Une à la douzaine : le statut du personnage de la sibylle dans le BnF fr 2362 », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll.« Senefiance », 2014, p. 9-19.

Césarée (vers 265 - 30 mai 339). Lactance avait repris Varron qui fut un proluxe écrivain romain né en 116 et décédé en 27 av. J.-C.⁸³⁹. Environ une cinquantaine de ses ouvrages, sur près de 600 volumes, nous sont parvenus. Malheureusement, il ne se trouve pas parmi eux celui dans lequel Lactance a trouvé la description des sibylles. Théophile d'Antioche et Clément d'Alexandrie, ont également fait grand cas de la sibylle. À cette époque cohabitaient des oracles et des sibylles et il y a eu controverse. Eusèbe a, parmi d'autres, montré la fausseté des oracles opposée à l'authenticité des prédictions chrétiennes. Mais la tradition veut qu'en avril 325 l'empereur, lors d'un discours à Antioche, fit parler la sibylle d'Érythrée. Il a prononcé ce discours deux mois avant de présider le concile de Nicée qui établira un symbole de Foi commun à l'Église. La date, la composition et l'auteur du discours font encore débat aujourd'hui, néanmoins la tradition s'est appuyée sur lui⁸⁴⁰. L'Église, pour qui la dimension prophétique est importante, s'est depuis lors retrouvée dans les voix sibyllines⁸⁴¹.

Ainsi, lorsque la sibylle est nommée, c'est celle d'Érythrée qui est la plus citée dans l'Antiquité. Saint Augustin (354 – 430) a consacré l'adhésion aux prophéties des sibylles dans un passage de son ouvrage *De civitate Dei*. En effet dans celui-ci il nomme la sibylle « D'Érythrée, ou de Cumes suivant quelques-uns »⁸⁴². Dans cette œuvre il a également retranscrit une partie de l'oracle comportant l'acrostiche basé sur le mot *ιχθυσ*. Il l'a accompagné du commentaire suivant : « Cette sibylle d'Érythrée a dit dans ses écrits des choses concernant le Christ, évidemment vraies »⁸⁴³. Ceci a été relevé par le monde chrétien qui a attribué à Érythrée la prophétie du Jugement dernier. Cette prophétie, la sibylle la proclame dans le poème acrostiche qui avait été mis en valeur par saint Augustin et le sermon du pseudo-augustin l'a repris. Dans ce sermon l'auteur assure qu'Érythrée fit apparaître la Vierge à l'enfant à l'empereur Auguste pour le dissuader de se faire adorer comme un dieu. On trouve toujours à Tivoli un temple, consacré au Moyen Âge comme église, qui lui est attribué⁸⁴⁴. En tout état de cause Érythrée annonce la venue du Seigneur, et selon les auteurs l'accent sera mis plutôt sur la première venue du Christ, c'est-à-dire sa naissance, ou sur la seconde, c'est-à-dire le Jugement dernier. Le cortège des sibylles et leurs vaticinations faisaient alors l'objet d'un syncrétisme perceptible dans une lecture attentive des Mystères qui les mettaient couramment en scène⁸⁴⁵. Par ailleurs, plusieurs sibylles étaient parfois évoquées dans les *livres d'Heures* pour leur annonce du Christ aux païens. Durant tout le Moyen Âge Érythrée restera, cependant, la sibylle la plus citée. La prophétie du Jugement dernier est reprise au XIII^e siècle dans le *Dies irae* de la messe des morts.

Malgré tout les sibylles ont été confondues dès l'époque romaine, elles le seront également au Moyen Âge, où plusieurs traditions ont coexisté. Une autre sibylle en effet dispute à Érythrée la prophétie de la nativité. Il s'agit de la sibylle de Tibur. Cette dernière,

⁸³⁹ BOISSIER G., *Étude sur la vie et les ouvrages de M.T. Varron*, Paris, Hachette, 1861, p. 36.

⁸⁴⁰ ROESSLI J.-M., « Vie et métamorphose de la Sibylle, notes critiques », *revue de l'histoire des religions*, 2007, vol. 2, p. 260.

⁸⁴¹ BELAYCHE N., « Quand Apollon s'est tu les sibylles parlent encore », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 153.

⁸⁴² Saint Augustin oublie ici que pour les premiers chrétiens il s'agit aussi de la sibylle de Tibur.

⁸⁴³ Initiales de la phrase grecque signifiant : Jésus-Christ fils de Dieu sauveur; et en même temps mot grec signifiant poisson que les premiers chrétiens ont choisi de ce fait comme symbole.

⁸⁴⁴ VERDIER P., « La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1982, vol. 94, n° 1, p. 95.

⁸⁴⁵ MERRER M.L., « Des sibylles à la Sapience dans la tradition médiévale », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1986, vol. 98, n° 1, p. 15.

qui occupe une place particulière, a elle aussi souvent changé de personnalité selon les auteurs. Dans l'Antiquité la Tiburtine n'était pas la plus renommée. Elle n'est en effet mentionnée dans les textes que depuis que Rome se l'est appropriée et que ses *sortes* font partie des *livres sibyllins* rassemblés à Rome en 83 av. J.-C.. Les prêtres avaient procédé à cette reconstitution car les premiers livres avaient été détruits lors d'un incendie du Capitole en 91 av. J.-C.. Il faut attendre le VI^e siècle, sous Justinien, pour que la tradition choisisse la sibylle de Tibur à la place de celle de Cumes, comme ayant procédé à l'annonce messianique auprès de l'empereur⁸⁴⁶. C'était, pour l'empereur, un moyen de faire entrer la sibylle vénérée à Tibur dans les catégories religieuses encadrées par l'État. Il pouvait ainsi éviter qu'elle ne soit utilisée par la ville de Tibur à des fins politiques contre Rome. Ville à laquelle cette dernière s'était longtemps affrontée. Varron, quant à lui, en avait fait la dixième sibylle.

Le Moyen Âge a suivi cette démarche, et la sibylle Tiburtine a supplanté la sibylle Érythrée ou de Cumes en tant qu'annonciatrice de la première venue du Christ. Tiburtine fut alors connue comme la sibylle qui avait annoncé à l'empereur Auguste l'arrivée d'un sauveur né d'une vierge. Il aurait eu cette vision sur l'emplacement qui deviendra celui de l'église Santa Maria in Aracoeli. Cette légende, connue sous le nom de l'*ara coeli*, a été souvent reprise, notamment dans le *Mystère de l'Incarnation* joué à Rouen en 1474⁸⁴⁷. Notons qu'à la sibylle de Tibur a également été attribué le songe des neuf soleils par un des traducteurs latins, alors que les Grecs nommaient simplement la Sibylle, cette sibylle qui avait eu ce songe⁸⁴⁸. À ce titre nous pouvons indiquer, à propos de la sibylle qui annonce la venue du Christ sur la tapisserie du musée de Cluny, que Ferdinand de Guilhermy en 1844 l'a identifiée comme étant la sibylle de Cumes, ce qui est conforme à la tradition de Rome⁸⁴⁹. Alors qu'en 1910 Louis Eugène Lefèvre en a parlé comme de la sibylle de Tibur, ce qui est conforme à la tradition du Moyen Âge⁸⁵⁰. À l'époque des cathédrales les sibylles faisaient référence dans les discours religieux mais également dans la rhétorique laïque. Par exemple Christine de Pisan (1364 – c.1430) choisit, dans la *Cité des dames*, de faire parler les sibylles de Cumes et d'Érythrée comme parole d'autorité au féminin pour faire entendre le discours suivant : la science, couplée à la sagesse, sacralise celui qui marche sur le *Chemin de longue étude*⁸⁵¹

Grâce à leur traduction en 1465, la redécouverte des écrits de Lactance, dont son apologie du christianisme, a permis de reprendre conscience que les sibylles étaient nombreuses dans l'Antiquité. D'après lui Varron aurait établi, selon leur ancienneté, la liste des dix sibylles suivantes: de Perse, de Libye, de Delphes, des Cimmériens, d'Érythrée, de Samos, de Cumes, de l'Hellespont, de Phrygie et de Tibur⁸⁵². Puis les sibylles ont alors été évoquées en groupe de douze, elles ont été mises en correspondance avec les prophètes et les apôtres et ont ainsi fleuri dans les œuvres ou ouvrages d'art des églises. Les noms qui nous

⁸⁴⁶ BELAYCHE N., « Quand Apollon s'est tu les sibylles parlent encore », *op. cit.*, p. 156.

⁸⁴⁷ THOMAS-BOURGEOIS C.A., « Le personnage de la Sibylle et la légende de l'Ara Coeli dans une nativité wallonne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1939, vol. 18, n° 4, p. 884.

⁸⁴⁸ BAROIN J. et J. HAFFEN, *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale: étude et édition du ms. B.N., Fr. 25407, Fol. 160-172, le Livre de Sibyle*, Paris, Les Belles Lettres, coll.« Annales littéraires de l'Université de Besançon, ISSN 0523-0535 », n° 355, 1987, p. 19.

⁸⁴⁹ GUILHERMY F. de, « Musée de l'hôtel de Cluny », *Annales archéologiques*, 1844, I, p. 38.

⁸⁵⁰ LEFÈVRE L.E., « La Sibylle de Tibur représentée sur une tapisserie du musée de Cluny », *Bulletin de la société nationale des antiquaires*, 1910, p. 198.

⁸⁵¹ POMEL F., « La sibylle guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres "le chemin de longue étude" de Christine de Pisan. », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 227.

⁸⁵² LACTANCE, *Institutions divines*, *op. cit.*

sont parvenus par les textes ou les œuvres d'art sont les sibylles : d'Érythrée, de Cumes, de Tibur, de Perse, de Lybie, de Delphes, de Cymé, de Samos, de l'Hellespont, de Phrygie, d'Égypte, d'Europa puis deux autres sont nommées, il s'agit de l'Europhila et de l'Hébraïque. D'une seule au Moyen Âge, la sibylle a donc été représentée en plus grand nombre à partir du xv^e siècle. Ce renouvellement a intéressé les rouennais eux-mêmes. Le mystère de l'incarnation joué en 1474 à Rouen reconnaît une place à la Sibylle, il n'y en a encore qu'une seule. Par contre, quinze ans plus tard, la cité n'est pas en reste et elle les exposa nombreuses notamment dans la cathédrale, à Saint-Ouen, à Gaillon et dans les manuscrits enluminés.

Description des sibylles par Lactance

Quant à leur représentation Lactance, qui a été la source d'inspiration à cette époque, ne parlait pas d'attributs pour les sibylles. Ce grand rhéteur leur a simplement attribué individuellement une origine et parfois un âge. Ici sont reprises uniquement les descriptions des sibylles de Gaillon excepté Agrippa sachant qu'elle n'est citée qu'aux environs de 1500⁸⁵³.

Persique : « Elle a été citée par Nicamor, qui a écrit l'Histoire d'Alexandre de Macédoine ».

Érythrée : « Apollodore d'Érythrée affirme qu'elle était sa compatriote : c'est elle qui a prédit aux Grecs, quand ils partirent pour Ilion, que Troie périrait et qu'Homère écrivait des mensonges »⁸⁵⁴.

Tibur : « Nommée Alburnée, adorée comme déesse à Tibur, sur les rives de l'Anio, dans le cours duquel, dit-on, on découvrit sa statue qui tenait un livre dans sa main. Le Sénat fit emporter au Capitole les oracles qu'il contenait »

Delphique : « Dont Chrysippe parle dans le livre qu'il a composé sur *La divination* ».

Hellespontique : « Était née dans la campagne troyenne, dans le bourg de Marpessus, près de la place de Gergithium : Héraclide du Pont écrit qu'elle a vécu au temps de Solon et de Cyrus. »

Phrygique : « Qui vaticinait à Ancyre ».

Puis en 1481 parut en Italie le *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* dans lequel l'auteur, Filippo Barbieri (ou Barberio), cite douze sibylles, à celles de Lactance il a ajouté les sibylles Agrippa et Europa⁸⁵⁵. Barbieri leur reconnaît parfois un âge et un vêtement, et fait porter un livre à certaines d'entre elles. Ceci a souvent été repris dans l'iconographie des sibylles en Italie. Le passage d'une ou deux sibylles à douze, Émile Mâle en a trouvé la source dans le traité de Barbieri. En revanche Karl Künstle a considéré que nombre d'entre elles ne sont pas expliquées par cette assertion. Hélin n'a pas vu non plus comment ce livre de Barbieri aurait pu être si connu lors de sa parution d'autant que son titre ne laisse pas entrevoir qu'il pourra être question de sibylle dans le corps du texte⁸⁵⁶. Par

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 77, livre I.

⁸⁵⁴ Née à Babylone.

⁸⁵⁵ BARBERIO F., *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, et alia opuscula*, Roma, 1481.

⁸⁵⁶ GALLEY M., *La Sibylle, op. cit.*, p. 351.

ailleurs, plusieurs des œuvres qui en représentent douze ont été réalisées avant l'année de la parution de l'ouvrage de Barbieri. Ce n'est donc pas ce texte qui a pu inspirer les artistes. Ces peintres avaient peut-être connaissance du *Chronicon Paschale*, chronique byzantine de l'histoire du monde, rédigée au VII^e siècle, qui citait douze sibylles, il était moins connu que l'œuvre de Varron, mais ce dernier ne citait que dix sibylles. Ce bref rappel de l'histoire des sibylles montre qu'il est difficile d'en suivre le fil et que les artistes avaient tout loisir d'exercer leur imagination lorsqu'ils les représentaient.

Venons-en aux figurations des vertus et des sibylles sur les panneaux de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon. Il est frappant de constater à première vue que les architectures qui encadrent les allégories et les prophétesses sont monumentales, de même que les trônes sur lesquels les figures sont assises sont royaux. En revanche les allégories des vertus, aussi bien que les sibylles, sont, quant à elles, des jeunes femmes charmantes, toutes naturelles, vêtues au goût du jour. Leurs visages sont gracieux, réguliers mais peu expressifs. Bien que relativement semblables, ceux-ci sont tous légèrement différents. Les expressions sont variées. Les jeunes femmes sont assises de face, le visage est orienté vers la droite ou la gauche parfois légèrement incliné, excepté celui de la Tempérance qui, de face, nous observe. Leurs genoux sont de biais. Elles tiennent en main ou sont à côté d'objets qui confirment leur identification (écrite sur un phylactère ou un bandeau) ou permettent de la faire. Elles portent des vêtements et des coiffes variés et colorés. Alors que deux d'entre elles sont en simples robes, les autres sont enveloppées dans des manteaux ou des capes plus ou moins longs et amples. Leurs bras sont couverts de manches serrées ou évasées et associées à des surmanches. Les bustiers à taille haute et lacets alternent avec des tailles basses ou des corsets richement brodés. Les drapés sont souples et laissent voir la morphologie fine des figures. Les étoffes sont riches. Les différentes parties de leurs costumes sont figurés à l'aide de tesselles choisies pour apporter de grandes nuances de couleurs. Une seule tesselle est utilisée pour représenter leurs visages ainsi que leurs mains aux doigts fins et bien dessinés. Les éléments et motifs qui caractérisent les marqueteries décrites sont figurés à l'aide de tesselles de différentes couleurs. Lorsqu'un trait est souligné par une gravure, nous le précisons dans le texte.

III.6 - 2 Vertus figurées

III.6 - 2.1 Costumes des vertus

Justice

Un phylactère s'élève à côté du trône et porte l'inscription IUSTICE. Cette jeune femme assise est, tête dressée, décidée et ferme (figure 153). Il y a un contraste fort entre la posture rigide de la Justice et les manches de son vêtement qui se déploient souples et légères, comme emportées dans le vent. Par contre ses longs et épais cheveux jaillissent de sous son casque, derrière son dos, comme un faisceau de flèches. Celles-ci font échos aux pointes de la couronne qui surmonte le casque de la vertu. La Justice tranche. Dans sa main droite la vertu tient une épée dressée, et dans sa gauche une balance, ses attributs traditionnels. Il y a donc cohérence entre l'inscription et les symboles ou le dicton : « raide comme la Justice ». Elle est revêtue d'une robe brune aux manches légèrement évasées, la jupe est bordée d'une riche

broderie, le corset clair, parsemé d'hermines, confirme son importance. Une large boucle est fixée à hauteur du nombril. Ce vêtement, assez classique, est couvert d'un léger voile qui recouvre les épaules et retombe sur le buste, agrafé par deux jolies broches, laissant voir un large décolleté. Des sur-manches amples, vastes, au drapé recherché, et ouvertes en grande partie, sont maintenues au voile par des rangées de perles. Nous sommes face à une vertu théologique qui s'affirme en alliant fermeté et souplesse.

Prudence

À l'opposé de celles de la Justice, tout en légèreté sont la robe et les sur-manches de la Prudence dont le phylactère, sur lequel est inscrit PRUDENCE, flotte sans attache (figure 154). Cette robe est ample et légère, sa jupe, brodée d'un galon, serrée sous la poitrine, est également retenue à la taille de manière souple et fluide, avec une retombée sur la ceinture. Le bustier haut, à l'échancrure rectangulaire, bordé de deux galons simples, est brodé, tout comme le sont les manches serrées sur le bras. Un collier, à deux rangées de perles, orne son cou. La couleur brun clair des sur-manches, serrées au milieu du bras par un ruban clair, s'harmonise à leur doublure verte. Très amples les sur-manches s'évasent au-delà du trône, comme emportées par le vent à l'instar du long voile noué derrière sa tête, et qui enserre sa chevelure. Un même vent souffle chez la Justice et la Prudence. Mais il ne faut pas se fier à la légèreté de l'apparence.

La Prudence exprime sa fermeté en maîtrisant de sa main droite un griffon sculpté sur son trône, et de son pied gauche la patte du second griffon. Elle tient dans sa main gauche un miroir, ce qui est son attribut, mais sur lequel ont été ajoutés quatre des instruments de la Passion du Christ : la croix, l'échelle, le fouet et les pièces d'argent. Ces instruments sont dessinés sur le bouclier qu'elle porte dans le manuscrit des Échevins de Rouen. De ce manuscrit il n'est retenu comme attribut que le miroir.

Foi

Surprenante est la Foi avec son voile vert reposant doucement sur son épaule droite et couvrant une chevelure rousse (figure 155). Elle est venue d'ailleurs, elle arrive de Jérusalem. De sa main gauche elle retient une église de style gothique, posée sur son genou. De cette même main jaillit un phylactère sur lequel est inscrit FOY. Dans sa main droite elle tient un cierge et porte un livre ouvert. Elle est vêtue de vêtements qui, quoique simples, sont amples, de couleurs beiges, vertes et brunes. Leurs drapés sont précisément dessinés, leurs plis sont marqués, légèrement cassés et d'une belle élégance.

Son équilibre souligne la confiance qui s'installe en celui qui est animé par cette vertu. L'entablement de l'architecture qui l'encadre porte ces mots : « TOUT BIEN DE DIEU ». Un tant soit peu sibylline cette phrase! Toujours est-il que ce n'est pas un contresens que de l'expliquer de la manière suivante : Dieu est aux sources de la Foi qui est le plus grand des biens.

Force

Regardant au loin, comme indifférente, la Force tire sans peine le dragon de la tour crénelée, couronnée d'une église, qui cache sa main droite (figure 156). L'inscription du phylactère qui flotte à sa gauche est effacée en partie, mais ses attributs ne laissent pas de doute sur son identité. Ce sont ceux que cette vertu tient sur le manuscrit des Échevins de

Rouen. Elle porte un manteau aux amples manches, largement ouvertes sur le devant, et recouvert d'une petite cape. Ce manteau qui recouvre la jupe est beige, entièrement bordé d'une broderie brun clair, de la couleur de la doublure et de la large et riche broderie qui longe la petite cape. Cette dernière est fermée sur la poitrine par une grande agrafe en forme de bijou en losange décoré de perles. On retrouve le même bijou placé sur la coiffe, où deux perles semblent manquer. Cette coiffe, en forme de bourrelet, est portée sur une abondante chevelure mi-longue châtain-foncé. Au dos, un simple foulard clair est noué sur la droite et s'envole en arabesques vers la gauche, comme celui de la Prudence. Elle semble nous dire, avec moi vous n'aurez aucune difficulté à vaincre le mal.

Tempérance

L'allégorie de la Tempérance, est une jeune femme imposante, assise de face elle nous regarde fixement, étrangement, et comme de manière hypnotisante (figure 157). Elle tient dans ses mains les extrémités d'un mors qui lui enserre la bouche et encadre son visage. Sa main droite est posée sur son genou, alors que sa main gauche est levée et tient un phylactère sur lequel est gravé ATENPERANCE. Elle est vêtue d'une robe foncée à manches longues serrées. Derrière son décolleté en triangle, nous percevons le chemisier brodé, dit tassel⁸⁵⁷. Cette simplicité est recouverte d'un riche et vaste manteau vert, ample et lourd. Une broderie brune le borde en totalité. La doublure du manteau est de la même couleur que la broderie. Taillé en pointe, avec peu de drapé, ce manteau accentue le caractère solennel de la Tempérance. Elle est digne dans ses choix mesurés.

Charité

La Charité lui est complètement opposée (figure 158). Toute simple, délicate, elle regarde une étoile, anagramme rayonnant du Christ, qu'elle tient dans sa main droite alors qu'elle tient un cœur dans sa main gauche. Derrière son bras un phylactère ondule, sur lequel est inscrit CHARITE. Son cœur et le feu de l'amour du Christ sont ses seuls trésors. Elle a tout donné et n'est vêtue que d'une robe rouge, légère, à manches courtes, dont une simple broderie souligne les bords. Ce vêtement est égayé malgré tout par les manches évasées, serrées aux poignets, et par une chemise confectionnée dans un tissu léger. Vertes, les manches sont ouvertes et laissent apparaître une doublure brun clair. Ses cheveux châtons, mi-longs, sont recouverts d'une surprenante coiffe composée de deux ailes d'où s'échappent de part et d'autre de larges rubans noués sur la poitrine.

III.6 - 2.3 Représentations des vertus dans les œuvres plastiques

Au cours du Moyen Âge, les représentations des vertus sont variées, les artistes n'ont pas à se conformer à un modèle. Leurs allégories ont été peintes indifféremment, avec ou sans différenciation. Un premier exemple d'iconographie différenciée des vertus se trouve sur la miniature des vertus cardinales du manuscrit de théologie morale rédigé, en 1295, par frère Laurent pour le roi Charles VI⁸⁵⁸. Le peintre montre la Force et la Justice portant des attributs,

⁸⁵⁷ ENLART C., *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, A. Picard, 1916. Vol. III, Le costume.

⁸⁵⁸ Paris, Bibl. Mazarine, ms. 0870, f. 083v.

un lion sur un disque pour la première, l'épée et la balance pour la seconde. En revanche il présente la Prudence et l'Atempérance en action, l'une donne lecture, l'autre présente un repas. De même les allégories des vertus sont représentées par leurs actes dans l'un des manuscrits de *La cité de Dieu* de saint Augustin, traduction de Raoul de Presles, quant à lui daté 1475⁸⁵⁹. La miniature pleine page du folio 3v° expose la cité divisée en sept secteurs dans chacun desquels un vice est figuré avec la vertu associée qui peut le vaincre. Par exemple le paresseux est au lit alors que le diligent scie du bois, ou bien les coléreux se battent alors que les patients s'écourent aimablement. En Italie, depuis Giotto et sa superbe fresque des vices et des vertus de la chapelle des Scrovegni à Padoue, la Justice n'est pas seule à porter un attribut qui symbolise une qualité propre. Alors que la Justice se voit pratiquement sur toutes les œuvres porter les mêmes attributs (balance et épée) il peut y avoir des différences notables quant à ceux des autres vertus.

Lorsque les artistes ont donné des attributs spécifiques aux vertus, ils ne se sont en effet pas référés à un code international. Les attributs choisis peuvent varier d'un pays ou d'une époque à l'autre, de même que dans un même pays. Par exemple la Tempérance portera un vase dans chaque main en Italie, à la manière dont elle est figurée, par Giovanni di Balduccio vers 1335-1339, sur le tombeau de saint Pierre martyr, dit de Vérone, dans l'église Sant'Eustorgio de Milan. Alors que c'est une horloge qu'elle porte sur sa représentation à un angle du tombeau des ducs de Bretagne de Nantes, sépulture dessinée par Jean Perréal aux environs de 1502. Une autre représentation atypique se trouve sur un manuscrit. L'illustration des vertus cardinales est exécutée au replat d'un traité sur ces vertus rédigé par François Demoulins entre 1509 et 1515. Ce manuscrit a appartenu à Louise de Savoie et fut illustré par Testard Robinet⁸⁶⁰. Quatre vertus sont peintes mais leurs attributs ne se voient nulle part ailleurs, ce ne sont que des animaux, il y a le dragon, le lion, une cigogne et une licorne.

La règle reste donc l'initiative de chacun. Trois œuvres réalisées au début du XVI^e siècle en France en témoignent. Entre 1502 et 1522 ont été exécutés le tombeau des ducs de Bretagne dans la cathédrale de Nantes, les panneaux des stalles au château de Gaillon et le tombeau des cardinaux d'Amboise dans la cathédrale de Rouen. Sur ces trois œuvres des vertus ont été figurées. Hormis la Justice qui porte toujours glaive et balance et la Force qui sort un dragon d'une tour, les autres vertus portent des attributs différents dans chaque œuvre (cf. tableau 3 p.473). La Foi porte un cierge, la Bible et une église, ou bien la Bible et un calice surmonté d'une hostie, l'Espérance porte l'encre d'un navire, la Charité tient un cœur dans une main et l'anagramme du Christ dans l'autre ou bien un crucifix et un cœur, la Tempérance présente une horloge ou porte un mors sur la bouche ou bien tient une horloge dans une main et un mors dans l'autre, enfin la Prudence montre deux visages et une coupe ou porte un miroir seul ou enfin un miroir et un compas. Ces œuvres ont cependant toutes été commandées, dans un intervalle de temps réduit, par des membres de la haute noblesse qui se fréquentaient, vivant dans des régions assez proches. Par ailleurs, sur un même site, les représentations peuvent également être variées. Au château de Gaillon les vertus sont présentes sur différentes parties de l'édifice. À l'instar des vertus figurées sur les œuvres citées, ces allégories n'ont pas toutes les mêmes attributs. Par exemple la Prudence porte un crible et un cercueil à l'entrée du château de Gaillon, alors qu'elle tient un miroir sur le panneau de marqueterie. De même dans les *studioli* du duc de Montefeltro à Urbino ou

⁸⁵⁹ SAINT AUGUSTIN *La cité de Dieu*, traduction de Raoul de Presles, 1475, Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 0246, f. 003v.

⁸⁶⁰ DEMOULINS F., *Traité des vertus cardinales.*, 1509.

Gubbio elle est plusieurs fois représentée, mais différemment, par exemple avec un miroir ou deux visages⁸⁶¹. Une illustration d'envergure témoigne encore de la même diversité au-delà des frontières du royaume de France. La fresque intitulée *Le bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti a été peinte entre 1338-1340 dans la salle du Conseil de la cité de Sienne, le Palais Public. À la Justice sur la gauche de la fresque une place toute particulière est donnée, elle est dominée par la Sagesse. En revanche, à droite de la fresque, le roi est quant à lui dominé par les vertus théologiques, alors qu'à sa droite et à sa gauche siègent les vertus que doit posséder un prince. Elles sont nommées mais elles portent également des attributs. La Fortitude tient sceptre et bouclier, la Prudence pointe un phylactère dont le texte est difficile à déchiffrer, la Tempérance lève un sablier enfin la Justice tient épée et couronne alors qu'une tête tranchée repose sur un de ses genoux. Guy de Tervarent, qui a fait l'inventaire des attributs et symboles des vertus entre 1450 et 1600 dans l'art profane, a trouvé notamment 15 attributs différents pour la Charité et 17 pour la Prudence, seule la Foi n'en a que trois⁸⁶².

Les attributs des vertus figurés dans le manuscrit des Échevins de Rouen, que nous avons identifié comme source d'inspiration à Gaillon, n'ont été repris, à ma connaissance, que par un sculpteur. Le visiteur qui entre dans l'église de la chartreuse Santa Maria de Miraflores de Burgos est confondu par le splendide retable de Gil de Siloé. À ses pieds, plus discret mais non moins ouvragé, se trouve le sépulcre d'Isabelle de Portugal et de son époux Jean II de Castille. Cet artiste les a exécutés entre 1489 et 1493. Le superbe albâtre de Guadalajara est ciselé avec soin, pas un espace n'est oublié. Sur le côté de la reine les statuette, abritées dans des niches, représentent les vertus cardinales et théologiques avec les mêmes attributs et, pour ceux qui subsistent, le même positionnement de ceux-ci, que sur le manuscrit des Échevins de Rouen (figure 159)⁸⁶³. Cette œuvre tend à confirmer la proposition de Nicole Reynaud à propos de l'origine de ces figurations puisque Gil de Siloé est considéré comme originaire d'Anvers. De plus ces vertus portent des tenues qui les situent dans la lignée des œuvres flamandes pour leur ampleur, et dans la tradition pour leurs similitudes.

Enfin un seul collège de sept vertus réalisé en marqueterie est parvenu jusqu'à nous. Il s'agit de la porte des vertus du palais d'Urbino (figure 160). Elles exaltaient ici les vertus militaires du duc de Montefeltro⁸⁶⁴. Selon Olga Raggio ces portes auraient été offertes au duc par Antonio Pollaiuolo en 1473, alors que leur composition est inspirée des célèbres vertus exécutées par son frère Piero, aux environs de 1469, pour le tribunal des marchands de Florence, conservées au palais Pitti⁸⁶⁵. Sur cette porte, les vertus tiennent des attributs qui sont différents de ceux que l'on voit sur les marqueteries de Gaillon. Les cadres dans lesquels elles sont (architecture et trône), s'ils ne sont pas les mêmes pour toutes les allégories italiennes, exhibent malgré tout des formes qui se différencient peu. De même les vêtements qu'elles portent sont tous semblables, et à la mode italienne. Ces représentations sont donc bien éloignées de celles de Gaillon.

⁸⁶¹ CHELES L., *Lo Studiolo di Urbino: iconografia di un microcosmo principesco*, Ferrara, Panini, 1991, p. 63.

⁸⁶² TERVARENT G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane: 1450-1600. II, Supplément et index*, Genève, Suisse, Droz, 1958.

⁸⁶³ Il est à noter que le restaurateur ne connaissait pas les sources du sculpteur car il n'a pas reconnu les attributs de la Prudence et de la Foi et les a inversés. Bien que les attributs soient en partie détériorés, le crible de la Prudence et la Bible de la Foi se reconnaissent tout à fait.

⁸⁶⁴ CHELES L., *Lo Studiolo di Urbino*, op. cit., p. 62.

⁸⁶⁵ RAGGIO O., *The Gubbio studiolo and its conservation I. Frederico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, op. cit., p. 42.

Les représentations des vertus ne sont donc pas stabilisées et chaque artiste, ou commanditaire, valorise dans l'attribut la qualité de la vertu qu'il met en exergue. Parmi toutes ses œuvres aucune ne s'approche vraiment, quant aux formes et styles, de celle de Gaillon.

III.6 - 2.2 Vertus des incunables et des manuscrits

Nous avons vu que pour les miséricordes et certaines marqueteries les artisans de Gaillon se sont inspirés de gravures. Qu'en est-il des figurations des vertus dans les incunables qui commencent à se faire une large place dans la diffusion des livres d'*Heures* ?

Les premiers imprimeurs parisiens ont consacré de nombreuses éditions aux livres d'*Heures* dans lesquels ils ont répondu aux habitudes des lecteurs de manuscrits. Ceux-ci étaient habitués à trouver de riches ornements dans les marges des ouvrages, qui étaient composés, pour la plus grande part, de motifs végétaux parmi lesquels quelques animaux et personnages folâtraient. Exceptionnellement, ces personnages étaient en relation avec le texte, à l'image des miséricordes des stalles dont les figures n'avaient usuellement rien à voir avec la liturgie. Dans les ouvrages imprimés, ces bordures sont composées d'éléments mobiles qui laissaient une grande liberté de composition et offraient la possibilité d'introduire plus de figuratif. Les imprimeurs ont utilisé ce nouveau champ des possibles pour diversifier les thèmes évoqués dans les marges. Lorsqu'elles sont ornementales, elles reprennent le vocabulaire tiré du corpus iconographique et de l'imaginaire médiéval, mais au-delà elles font l'objet d'une grande transformation stylistique. Bientôt les bordures adoptent un décor compartimenté, constitué de scènes de la Bible ou de figures bibliques ou allégoriques. Ainsi les vertus y ont trouvé leur place. À l'instar des vertus figurées dans d'autres œuvres, les allégories des livres imprimés ne sont pas différenciées par leurs costumes ou postures, mais par leurs attributs. Les attributs qu'elles portent ne font pas davantage partie d'une catégorie fixée. La remarquable édition de Pigouchet pour Vostre, datée de 1501, présente un collègue des sept vertus, en pied, pour lesquelles il a fait ressortir l'harmonie du dessin des figures en les plaçant sur un fond sombre éclairci de pointillés. Chaque vertu porte un attribut. Pour ne citer que les vertus théologiques, l'Espérance est présentée portant ancre et pelle, la Foi portant église et tables de la loi, et la Charité portant cœur et anagramme (figure 161)⁸⁶⁶. Par ailleurs, l'auteur introduit une originalité, chaque vertu écrase un homme, ce sont Judas, Mahomet et un roi du nom de Hérès qui sont écrasés par les trois vertus théologiques Espérance, Foi et Charité. Prudence, Justice, Force et Atempérance écrasent quant à elles respectivement Sardanapale, Néron, Holoferne et Tarquin. Ces figurations sont donc différentes de celles que l'on trouve sur le manuscrit de Rouen. Qu'en est-il parmi les autres manuscrits ?

Nicole Reynaud précise que dès le début du xv^e siècle deux manuscrits présentaient déjà les figurations du manuscrit des Échevins de Rouen qui ont inspiré les artistes de Gaillon⁸⁶⁷. D'une part le livre des quatre vertus conservé à la Bodleian Library qui a été exécuté en 1450 par le maître de John Fastolf (figure 162)⁸⁶⁸. D'autre part un livre d'heures qui est conservé à la Morgan library. Ce dernier est plus ancien, car daté de 1420, le

⁸⁶⁶ *Ces présentes Heures à l'usage de Romme.*, Paris, Simon Vostre, 1501.

⁸⁶⁷ AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, op. cit., p. 92.

⁸⁶⁸ *Livre des quatre vertus*, France, 1420, Laud Misc 570, Bodleian Library Oxford.

miniaturiste en est le maître de Bedford (figure 163)⁸⁶⁹. Le mors, est l'un des attributs de la Tempérance sur ces manuscrits. Cet attribut est surprenant. Émile Mâle a écrit que, si au milieu du xv^e siècle certains auteurs ont commencé à le lui donner, nombreux sont ceux qui ont gardé la tradition du Moyen Âge qui était de ne pas identifier cette vertu, si ce n'est éventuellement en la nommant ou en écrivant une sentence sur un phylactère ou un blason⁸⁷⁰. Il mentionne la première apparition du mors sur le manuscrit des Échevins de Rouen cité plus haut, et sur un manuscrit ayant appartenu à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Ce dernier manuscrit est une compilation historique, Émile Male le date aux environs de 1470⁸⁷¹. Y ont été retranscrits des textes de Tite-Live, de saint Augustin, de Sénèque et de Cicéron. De Sénèque il s'agit du livre *Des quatre vertus cardinales*, « *translaté en françois, à Paris, l'an 1403, par feu maistre Jehan Courtecuisse, docteur en théologie, et archevesque de Vienne* ». Émile Mâle mentionne que les vers qui accompagnent la Tempérance permettent de comprendre les attributs qui lui sont donnés. Sans entrer dans les détails relevons que le mors à la bouche signifie mettre un frein dans sa bouche, donc être maître de ses paroles. Il considère que cet attribut est tout français, mais c'est oublier la ravissante allégorie de la fresque des sept vertus que Giotto a peinte pour la chapelle des Scrovegni de Padoue aux environs de 1303 et qui porte déjà un mors sur la bouche.

Les symboles qui sont attribués aux vertus des stalles sont ceux que l'on trouve dans le manuscrit des Échevins de Rouen. Cependant la comparaison s'arrête là. D'une part les figures du manuscrit affichent particulièrement peu d'élégance. Elles répondent à un canon sévère et pittoresque du début du xv^e siècle quant à leurs costumes. Par ailleurs elles sont debout alors que les vertus de Gaillon trônent sur des chaires richement ornées. D'autre part les artisans de Gaillon ont gardé une partie seulement des attributs du manuscrit des Échevins de Rouen : l'église, le livre et le cierge pour la Foi, l'anagramme et le cœur pour la Charité, le glaive et la balance pour la Justice, le miroir pour la Prudence et le dragon tiré de la tour pour la Force. Les allégories de Gaillon ne sont pas plus proches des vertus des manuscrits cités par Nicole Reynaud ni du manuscrit de Jacques d'Armagnac⁸⁷². Dans ce dernier les quatre vertus cardinales sont figurées en une seule miniature pleine page, trois sont assises et la Force est debout. Elles portent les attributs cités plus haut. Mais elles portent des vêtements simples bien qu'amples, sans ornements, trois d'entre elles portent un simple voile alors que la Justice est cheveu nus. De par leur posture les figures de Gaillon ont une noblesse que celles-ci ne possèdent pas.

III.6 - 2.3 Costumes des vertus figurées

Les vertus de Gaillon, portent des tenues qui confirment leurs qualités, particularité qui ne se trouve chez aucun autre artiste. Quelques caractéristiques peuvent être relevées. La Justice est reine, de même que la couronne qu'elle porte, son bustier l'atteste, il est moucheté d'hermine. C'est la fourrure royale dont est également parée la sainte protectrice qui présente la reine sur la miniature de Jean Bourdichon dans les grandes heures d'Anne de Bretagne⁸⁷³.

⁸⁶⁹ *Livre d'Heures*, France, Paris, 1430-1435 MS M.359 Morgan Library New York.

⁸⁷⁰ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 336.

⁸⁷¹ BNF ms. français 9186.

⁸⁷² *Histoire romaine, SÉNÈQUE et CICÉRON.*, 1401. f. 304 r.

⁸⁷³ *Grandes Heures d'Anne de Bretagne.*, Tours, 1505, vol.BNF La. 9474. BNF Latin 9474 f. 3r.

La Prudence est vêtue d'une robe souple, tout en nuances. Cette tenue souligne qu'elle n'affronte pas et qu'elle évite tout ce qui peut causer un dommage. La Foi, quant à elle, porte le voile du Moyen-Orient. Abraham, le Père des croyants, qui est d'Ur en Chaldée, est le premier qui a cru en un Dieu unique. La cape de la Tempérance n'a qu'une broderie pour ornement. Ceci symbolise que la vertu modère sa coquetterie, et discipline les désirs. Enfin la Charité ne porte qu'une simple tunique. Sa qualité première, exprimée par ce dépouillement, est qu'elle ne garde rien pour elle. Elle annonce que l'amour véritable est un don total.

Donc à Gaillon, de manière tout à fait unique, lors de la conception des figures des allégories des vertus, une réflexion a porté sur la caractérisation des vertus non seulement par leurs attributs, mais également par leurs costumes. Chacune s'est vu attribuer un vêtement qui confirme ses qualités. L'abondance d'interprétation des qualités des vertus permet de confirmer que le choix des artisans de Gaillon est porteur de sens. Il sera pris en considération dans l'interprétation du dialogue des sibylles et des vertus. Cette particularité des vertus figurées sur les panneaux de Gaillon, n'est pas reprise pour les sibylles, celles-ci se différencient uniquement par leurs attributs et non par leurs costumes et leurs attitudes. Ceux-ci sont d'une grande variété et d'une grande richesse mais, comme nous allons le voir, ils ne symbolisent pas les prophéties qu'elles annoncent.

III.6 - 3 Sibylles figurées

III.6 - 3.1 Sibylles des panneaux des dorsaux

Bien que sur deux rangées de stalles différentes, Hellespontique et Tiburtine sont décrites ensemble car leurs figurations sont proches.

Hellespontique et Tiburtine

Depuis la nef *SIBYLLA HELLESPONTICA* est la première rencontrée (figure 164). La jeune et délicate sibylle regarde le phylactère sur lequel est écrit son nom. Il jaillit de sa main gauche et se déroule autour de son trône. Retenue dans son bras droit, une grande croix, en forme de tau, plus haute qu'elle-même qui est assise, correspond à l'attribut que le xv^e siècle donnait à cette sibylle Hellespontique. Elle annonce la mort du Christ sur une croix. Évènement fondamental de la foi chrétienne. Sa parure est simple, sans ostentation, comme celle de la sibylle Tiburtine. Cette dernière n'a pas d'attribut, mais maintient entre le pouce et l'index de sa main gauche le phylactère qui la nomme : *SIBILA TIBURTINA* (figure 165)⁸⁷⁴. Ces deux sibylles sont revêtues d'une robe aux manches serrées, à corset lacé, bordé d'un galon, et dont les couleurs exhibent différentes nuances de brun. Cet ensemble est relevé, pour la Tiburtine, par le vert des délicates et souples sur-manches qui, évasées, sont retroussées sur les coudes. Elle ne porte pas de cape. Quant au costume d'Hellespontique, son rehaut est fourni par le grand manteau vert, doublé de couleur claire, qui retombe sur son genou gauche. La taille de cette dernière est soulignée par une ceinture ornée de quatre petits glands. Elle est coiffée d'un bourrelet élégamment noué, fermé sur le front par un bijou et enserré dans deux rubans, l'un barrant le front, l'autre passant sur le cou. Sa belle et claire chevelure se répand

⁸⁷⁴ Le fait que la sibylle Tiburtine ne tienne pas d'attribut est discuté au chapitre II.5 – 3.1 p.181.

sur ses épaules. Quant à Tiburtine elle porte, tête haute, un visage tout en rondeurs. Sur des cheveux châains foncés, un simple foulard clair aux extrémités fluides, est noué autour du cou.

Persique

Une troisième sibylle porte un vêtement proche de celui de ces dernières. Il s'agit de la sibylle Persique qui annonce la venue du Seigneur. Elle est fine et délicate et regarde au loin, le visage orienté vers le phylactère sur lequel est gravé *SEBILA PERSICA* (figure 167). Elle tient délicatement, dans sa main gauche, une lanterne. Elle est vêtue de manière semblable à l'Hellespontique. Seuls les couleurs (aucun tissu vert), les bijoux et le corset diffèrent. Un charmant bijou composé de trois perles est agrafé sur la broderie du bustier. Par gravure un aspect plissé a été donné aux manches et son manteau recouvre ses deux genoux. Bien qu'un peu plus volumineuse, et sans ruban sur le front, sa coiffe, composée d'un épais bourrelet, est également proche de celle de la sibylle Hellespontique. Le ruban noué autour du cou n'est pas figuré à l'aide d'une tesselle sur cette partie, mais il est simplement gravé sur le cou de la sibylle.

Delphique

La dernière sibylle identifiée par son phylactère est la Delphique, *SIBILE DELPHICEN*. Elle annonce le couronnement d'épines et regarde la couronne d'épines qu'elle tient dans sa main droite (figure 166). Sa main gauche est levée en signe d'acceptation. Elle se différencie des deux précédentes figures par son ample cape qui recouvre sa jupe en un large déploiement de lourdes étoffes. Celle-ci se répand, sur la moitié de l'espace, en un volumineux et vaste drapé qui offre un contraste saisissant au vu de la rigidité du cadre architectural qui l'entoure. Par contre le haut de sa robe est simple, sans décolleté, à taille basse. Les manches sont ajustées, recouvertes de sur-manches souples et évasées, de couleur claire, à moitié ouvertes. La cape, qui couvre à la fois les épaules de la sibylle et sa robe, est brun foncé, doublée d'un tissu pâle, légèrement vert, alors que le bustier est brun. Sa coiffure est à la fois simple et recherchée, les cheveux étant enserrés dans une résille sur laquelle est fixé une sorte d'escoiffon.

Érythrée

Érythrée regarde la tige de roses, sans épine, qu'elle tient dans sa main droite (figure 45). Un bouclier est posé à ses pieds. La jeunesse de cette sibylle contraste avec la richesse de ses vêtements qui souligne son rang. Son corset est moucheté d'hermines ainsi que la doublure de son manteau. Ce dernier est maintenu sur ses épaules à l'aide d'un lacet boutonné sur les deux bords, et tous deux sont entourés de savantes broderies. Elle est, par contre, vêtue d'une robe simple, brune, aux manches vertes et amples. Sa chevelure disparaît sous un voile rigide bordé de perles sur le front, semblable aux coiffes que portait Anne de Bretagne.

Agrippa

La dernière sibylle tient de la main gauche un phylactère qui se déroule à côté de son trône et porte l'inscription *SIBILLA* (figure 44). Dans sa main droite elle tient un fouet. Agrippa annonce que le Christ sera flagellé. Les traits de la sibylle sont relevés par une légère gravure, ses yeux sont réalisés dans une tesselle incrustée de mastic pour la pupille. La chevelure foncée est en partie retenue par une résille, elle-même maintenue sur le front par un bijou en

forme de losange aux angles garnis de perles, dont descendent deux rubans blancs. Elle est revêtue d'une robe verte aux manches serrées et brunes. La taille est basse, soulignée d'une broderie, de la couleur des manches, semblable à celle qui orne de part et d'autre son bustier ouvert jusqu'à la taille. Sous celui-ci, une sorte de surcot brun clair couvre une partie de sa chemise. Le bustier, à l'échancrure de forme arrondie, est composé de deux parties. L'une d'entre elle est de la couleur de la jupe, l'autre est une pièce noire, bordée d'un galon garni de perles blanches. Sous le décolleté se distingue la bande transversale dite tassel. Ce bustier s'entrouvre, de manière surprenante et unique, sur le ventre de la sibylle. Si l'on regarde précisément les couleurs, il est évident que la couleur de cette partie est celle du tassel. Elle est blanche, alors que l'incarnation de la sibylle est rosée. Donc, ce qui semblait être un tassel est simplement le haut d'une chemise qui est dévoilée à la taille. Dévoilement qui à l'origine devait s'étendre à la place de l'empèchement de couleur brune⁸⁷⁵. Les épaules de la sibylle sont recouvertes d'un grand manteau brun, bordé d'une riche broderie, doublé de couleur claire et qui recouvre ses genoux. Son visage doux et soucieux la fait paraître âgée.

III.6 - 3.2 Représentations des sibylles dans les œuvres plastiques

Tous les arts se sont inspirés des sibylles, qu'ils soient graphiques ou plastiques en passant par l'art du verre. À l'instar des vertus, les sibylles ont longtemps été représentées par leur action, donc leurs oracles. Lorsqu'elles n'étaient pas nommées, un phylactère ou un livre leur était associé sur lequel leur prédiction était écrite.

Seules deux d'entre elles étaient identifiables autrement, ce sont les sibylles du Jugement dernier et celle de la naissance du Christ. La première a été représentée tenant un glaive, alors que la seconde provoquait la vision de la Vierge et de l'enfant. Spécifiquement Érythrée porte l'épée du Jugement dernier dans la villa Cavassa de Saluces, ainsi que sur une tapisserie du couvent de Lüne à Lunebourg⁸⁷⁶. Pour chacune d'entre elles un phylactère les nomme et elles tiennent simplement le glaive levé. Parmi les nombreuses représentations de la sibylle de *l'ara coeli*, qui annonce la venue de Jésus à l'empereur, un bel exemple est celui des frères Limbourg pour les *Belles heures* de Jean de Berry⁸⁷⁷. Dans l'angle droit l'élégante sibylle auréolée indique à l'empereur agenouillé la Vierge portant l'enfant qui se fait couronner par deux anges sous le regard de Dieu. Les artistes ont généralement choisi ce type de composition pour représenter cette scène.

Fresques

Parmi les œuvres des fresquistes qui nous sont parvenues, c'est le plus souvent un petit nombre de prophétesses qui est représenté. Elles sont quatre sur la voûte de la chapelle des Sassetti de l'église de la Sainte-Trinité de Florence en 1485 que Domenico Ghirlandaio a peintes⁸⁷⁸. Tenant un phylactère sur lequel est retranscrite une phrase de leurs prophéties, elles dominent la voûte céleste avec nuage et soleil pour trône. Vêtues d'une tunique ample, nouée à la taille, les prophétesses sont enveloppées dans de splendides capes aux harmonieux

⁸⁷⁵ Cet empèchement relève d'une restauration ultérieure, l'explication en est donnée au chapitre II.5 – 3.1 p.182.

⁸⁷⁶ DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », *op. cit.* p. 20, 26

⁸⁷⁷ Metropolitan Museum of Art de New York, collection des Cloîtres, cote Acc.no.54.1.1. f. 26 v.

⁸⁷⁸ Érythrée, Tibur, Cumes et Agrippa.

drapés. Elles nous font face, leur chevelure est couverte d'un léger voile pour trois d'entre elles. Leur visage doux et paisible est faiblement incliné. On les retrouve au nombre de quatre également sur la voûte de la chapelle Baglioni de l'église sainte Marie-Majeure de Spello⁸⁷⁹. En 1501 Pinturicchio les a peintes trônant comme celles de son maître, mais sur un trône plus simple. Leur oracle est écrit sur un cartouche latéral. Puis elles forment un cortège des six sibylles qui accompagnent cinq prophètes sur une des fresques de la salle d'audience du Collegio del Cambio de Pérouse peintes par le Pérugin en 1499⁸⁸⁰. Par ailleurs, sur les neuf sibylles peintes à fresque sur les murs de la casa Cavassa de Saluces, quatre d'entre elles sont assises simplement sur des coffres. Parmi ces sibylles certaines portent des attributs qui ne sont pas uniquement des fleurs ou des livres, en effet Érythrée tient une épée⁸⁸¹.

Les fresques, datées aux environ de 1420, du palais Orsini de Rome, sont les premières qui présentent un cortège de douze sibylles. Aujourd'hui disparues, nous ne savons comment elles étaient représentées, mais plusieurs textes, étudiés par Maurice Hélin, mentionnent qu'elles étaient associées à douze prophètes⁸⁸². De même ont disparu les fresques du palais de l'archevêque d'Esztergom de Hongrie, datées 1465⁸⁸³. Nous n'avons pas trace d'autres œuvres sur lesquelles les sibylles étaient au nombre de douze dans la première moitié du xv^e siècle. Plus tard il a été peint un ensemble de douze sibylles dans l'appartement d'Alexandre VI. C'est Pinturicchio qui en est l'auteur. Il y a travaillé entre 1492 et 1494. Les sibylles sont dans des lunettes, associées chacune à un prophète. Les prophétesses ne sont identifiables que par le texte des phylactères qui les entourent. Plusieurs autres fresques les honorent, sur lesquelles elles sont au nombre de douze. Notamment ce sont les fresques de la casa Cavassa de Saluces réalisées aux environs de 1505.

La France pratique peu l'art de la fresque comparé à la péninsule, malgré tout entre 1503 et 1510, sur la voûte de la cathédrale d'Albi, trois sibylles sont peintes entourées des vertus et suivies des allégories de la Musique et de la Théologie⁸⁸⁴. Le groupe des sibylles de la fresque de la chapelle Saint-Eloi de la cathédrale d'Amiens, commandées en 1506 par le doyen Adrien de Hénencourt, présente les prophétesses plus nombreuses et selon d'autres critères. Celle de Phrygie et celle de Cumes n'ont pas d'attribut, celle d'Érythrée tient un glaive et celle de Tibur montre la Vierge et l'enfant à l'empereur⁸⁸⁵. Les sibylles ont fait l'objet de représentations très diverses sur d'autres supports également.

⁸⁷⁹ Érythrée, Tibur, Europa et Samos.

⁸⁸⁰ Érythrée, Tibur, Cumes, Perse, Lybie et Delphes.

⁸⁸¹ DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸² HÉLIN M., « Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1936, vol. 15, n° 2, p. 349-366.

⁸⁸³ DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », *op. cit.*, p. 12.

⁸⁸⁴ BIGET J.-L., *Les Voûtes de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi - Tarn (81)*, <http://www.cite-episcopale-albi.fr/pano/25000px.htm>, consulté le 12 juin 2019. Phrygie, Lybie, Perse sont entourées des vertus suivantes: Foi, Espérance, Charité et Humilité. Les autres vertus: Prudence, Tempérance, Force et Justice placées plus à l'Est entourent des prophètes.

⁸⁸⁵ LAFFILLÉE L.-H., *Relevé de peinture murale de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens ; la sibylle phrygienne, l'Erythréenne, la sibylle de Cume et la Tiburtine*, <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-585046-2C6NU0AWCH6MC.html>, consulté le 12 juin 2019.

Autres supports

Vers 1495, elles sont illustrées au nombre de douze dans le magnifique bréviaire d'Isabelle la Catholique⁸⁸⁶. Nous les trouvons pareillement sur des gravures que Baccio Baldini a réalisées aux environs de 1475, ou celles de Francesco Rosselli vers 1485 qui s'est inspiré des précédentes⁸⁸⁷. Au début du XVI^e elles sont également au nombre de douze dans un manuscrit destiné à Louise de Savoie⁸⁸⁸.

La sculpture est elle-même remarquablement représentée par le chef-d'œuvre des frères Antonio et Piero Pollaiuolo sur le tombeau de Sixte IV où la sibylle accompagne vertus et allégories des arts libéraux (1492). Dans le château de Gaillon les sibylles se retrouvent, en sus des stalles, sur le clocher de la chapelle sur lequel plusieurs statues des sibylles ont été posées. De même que des bas-reliefs qui sont conservés dans le dépôt lapidaire du château semblent les représenter⁸⁸⁹. Sur le campanile de la chapelle elles étaient sans doute trois car l'*ymagier* Guillaume de Bourges a été payé le 09/08/1509 pour « *trois ymages de pierre à mectre sur la chappelle* »⁸⁹⁰. Bourges était sans doute sa ville natale, mais il était inscrit en 1507 au registre de la corporation des peintres et tailleurs d'*ymages* de Rouen⁸⁹¹. Mais leurs caractéristiques ne sont pas connues, elles ne peuvent donc pas être comparées à celles des stalles.

Le vitrail n'est pas en reste avec les magnifiques vitraux de l'abbatiale Saint-Ouen de Rouen ou ceux de la cathédrale d'Auch datés début XVI^e siècle. Les sibylles qu'ils exhibent figurent en pied associées aux patriarches ou aux apôtres.

Les plus célèbres sont les magnifiques mosaïques du pavement de la cathédrale de Sienne, exécutées par différents artistes, elles furent terminées en 1483. Les sibylles y figurent au nombre de dix et sont réalisées en marbre blanc sur fond noir. Elles apparaissent comme un ensemble de femmes, drapées de vêtements plus ou moins sophistiqués⁸⁹². Elles portent peu d'attributs, mais tiennent souvent un livre à la main. Leurs noms sont précisés dans des cartouches et leurs prophéties sont inscrites sur des panneaux qui sont soit portés par des angelots, soit déposés sur des lutrins ou encore dressés sur des supports variés. En pied sont les sibylles gravées par Girolamo di Benvenuto del Gusto aux environs de 1500 comme le sont celles qui ont été dessinées par son père Benvenuto quinze ans plus tôt⁸⁹³. À ce dernier sont en effet attribués les dessins des sibylles de Phrygie et de Samos du pavement du duomo de Sienne⁸⁹⁴. Bien que fils de Benvenuto, Girolamo a dessiné différemment de son père les sibylles Phrygienne et Tiburtine. La sibylle Phrygienne du fils porte un livre, mais celui-ci est fermé sur le dessin du fils alors qu'il est ouvert à Sienne. Par ailleurs, sa tunique est longue et modeste, sans drapés, sur la gravure au contraire de celle du duomo. Quant à la sibylle Tiburtine, non seulement le fils lui a fait porter des vêtements plus austères, mais il lui fait tenir en sa main droite une fleur de lys, alors que celle qu'a dessinée son père ne tient qu'un

⁸⁸⁶ British library Add MS 18851 f.8v.

⁸⁸⁷ Baccio Baldini, série Ea 29 rés. de la BNF. Francesco Rosselli, série Ea 29 a rés. de la BNF.

⁸⁸⁸ « *Dicts sybillins en personnages* », espèce de mystère précédé d'une dédicace « *A tres... haulte princesse d'Angoulame, mere du roy François* », 1501.

⁸⁸⁹ BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, op. cit., p. 27.

⁸⁹⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 357.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. CXX.

⁸⁹² Erythrée, Tibur, Cumes, Perse, Lybie, Delphes, Hellespont, Samos, Phrygie et Cymé.

⁸⁹³ DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », op. cit., p. 15.

⁸⁹⁴ SANTI B., *Le Pavement de la cathédrale de sienne*, Firenze, Scala, 1991, p. 12.

livre fermé. Parmi les premiers graveurs florentins, Baccio Baldini, entre 1475 et 1480 a représenté le collège des sibylles, également sans attributs, mais avec des toilettes somptueuses⁸⁹⁵. Ces exemples montrent à nouveau à quel point les artistes de cette époque se sentaient libres dans leur expression.

L'Italie de la Renaissance a donc fait un large accueil aux figures des sibylles qui entraient en résonance avec le désir des humanistes de réconcilier sagesse antique et message chrétien⁸⁹⁶. Cependant ces collèges de sibylles présentent une grande homogénéité dans les costumes qu'elles portent. Par ailleurs, parmi toutes les œuvres qui figurent des sibylles, il n'y en a aucune qui ait été réalisée en marqueterie. En effet en Italie, les seuls personnages qui sont représentés sur ces magnifiques panneaux de bois, hormis des clercs et des saints, sont des allégories des vertus.

Aux œuvres italiennes qui ont été citées précédemment peut être ajoutée celle d'un ensemble de stalles de l'*Ulmer Münster* d'Ulm en Allemagne. Les figures des dorsaux, sculptées par Jörg Syrlin père entre 1469 et 1474, sont en effet les témoins des représentations des sibylles⁸⁹⁷. Leur nom a été sculpté et leur prophétie a été écrite sur un phylactère qu'elles tiennent ou sur un cartouche. Par contre elles ne tiennent pas d'attribut.

Attributs des sibylles

La France est le pays qui a le plus développé l'identification des sibylles par leurs attributs, alors que les artistes de l'Italie ont plus souvent différencié les sibylles simplement en les nommant directement ou en leur associant un cartouche ou un phylactère sur lequel leur oracle est rédigé (tableau 3.2 p.474).

Les attributs donnés aux sibylles de Gaillon sont identiques à ceux que l'enlumineur, Jean Colombe, du manuscrit des *Heures de Louis de Laval*, leur avait attribués (figure 43)⁸⁹⁸. Ce manuscrit est daté aux environs de 1470-1475 pour la première partie de l'illustration dont le programme était celui des livres d'*Heures* classiques⁸⁹⁹. Au cours des années 1480 ce programme a été remanié et un cycle de la création associé au cycle des sibylles a été introduit. Émile Mâle s'était interrogé sur la primeur de ces représentations. Puis en 1979 Carlo de Clercq a présenté ce manuscrit comme étant inspiré d'un incunable qui se trouve à la bibliothèque de Saint-Gall⁹⁰⁰. Cette affirmation semble discutable mais il est de fait difficile de se prononcer. En effet, l'incunable de Saint-Gall est aujourd'hui daté 1502 par les conservateurs de la bibliothèque eux-mêmes, et aucune édition antérieure n'a été tracée. Il se peut, malgré tout, qu'il y ait eu une édition plus ancienne aujourd'hui perdue, on peut donc envisager que les gravures soient plus anciennes que les miniatures. Est-ce le dessinateur qui a influencé le miniaturiste ou inversement? Il n'y a pas suffisamment de données pour trancher.

⁸⁹⁵ DELABORDE H. (1811-1899), *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505)*, par le Vte Henri Delaborde, ..., 1883.

⁸⁹⁶ POMMIER E., « Notes sur la représentation des sibylles dans l'art italien », la Garenne Lemot, Institut universitaire de France, 2005, p. 41.

⁸⁹⁷ DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », *op. cit.*, p. 12.

⁸⁹⁸ *Horae ad usum romanum. Heures à l'usage de Louis de Laval.*, *op. cit.*

⁸⁹⁹ AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France*, *op. cit.*

⁹⁰⁰ DE CLERCQ C., « Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France », *Gutenberg Jahrbuch*, 1979, p. 106.

Ce qui est sûr c'est que, bien que les styles des dessins soient quelque peu différents, les scènes sont les mêmes, les sibylles trônent toutes sur des chaires imposantes, celles de l'incunable le sont particulièrement, et leurs attributs et prophéties sont les mêmes. Cependant les artisans de Gaillon, s'ils ont pu s'inspirer soit du manuscrit, soit de l'incunable, s'en sont différenciés quant aux représentations, en effet, ils ont figuré les sibylles avec des costumes et des coiffes variés.

Par ailleurs de nombreuses éditions parisiennes présentent des sibylles avec les mêmes attributs. Elles sont en pied ou en buste dans les marges. Les premiers imprimeurs parisiens dans leurs éditions de livres d'*Heures* ont figuré des prophètes qui encadrent des citations de l'Ancien Testament de même que les prophétesses. Les sibylles y ont alors été introduites largement. Les attributs qu'elles portent sont ceux-là mêmes qui sont donnés aux sibylles dans les ouvrages décrits plus haut, comme le montre l'édition de Pigouchet pour le Vostre⁹⁰¹. Les premières éditions dans lesquelles se trouvent des sibylles datent des années 1480, alors que l'on décompte cinq cents éditions de livres d'*Heures* entre 1470 et 1500⁹⁰². Les premières *Heures* imprimées à Paris l'ont été sur les presses de Jean Dupré pour Antoine Vérard en 1486. La grande vogue du livre d'*Heures* a alors duré une cinquantaine d'années : 86 % des éditions conservées sont parues entre 1486 et 1530 et parmi elles, 90 % (1390 sur 1585) ont été produites à Paris, le monde des sibylles s'est donc trouvé largement diffusé. De ces manuscrits ou imprimés, les chœurs sculptés ou peints autour d'Anger à cette époque se sont inspirés, avant que la vogue descende plus au sud de la Loire⁹⁰³.

Cependant les artistes ont gardé beaucoup de liberté et plusieurs traditions se sont transmises parallèlement. Emmanuel Buron a montré que ce n'est pas si incompréhensible⁹⁰⁴. Il a proposé de ne pas octroyer un attribut propre à chaque sibylle comme Émile Mâle a cherché à le faire, mais il a fait comprendre que globalement les sibylles sont porteuses des signes du Christ. Cet attribut est ce qui, dans l'iconographie, les différencie d'autres personnages féminins. Sur l'ensemble des œuvres, les attributs correspondent à deux types de prophéties. Alors qu'au Moyen Âge seuls des anges portaient les instruments de la passion en réponse aux prophètes comme dans la sacristie San Marco de Notre-Dame de Lorette. À l'aube de la Renaissance en France, les sibylles les ont portés elles aussi⁹⁰⁵. Ces instruments sont devenus les attributs d'une partie d'entre les sibylles, tandis que l'autre partie a porté des symboles de la venue du Christ ou de sa petite enfance.

Dans toutes les œuvres évoquées, les artistes se sont donc accordés une grande liberté d'expression. Toujours majestueuses, qu'elles soient assises ou debout. Les postures, vêtements ou âge d'une même sibylle ont beaucoup varié d'un artiste à l'autre. Une lecture attentive de leurs prophéties révèle également des différences, cela fait partie du mystère de la sibylle et de son langage sibyllin. Ainsi donc, si elles ne sont pas explicitement nommées, il est difficile de les identifier. Cette petite incursion dans le monde des prophétesses fait

⁹⁰¹ Sur la figure 168 sont présentées uniquement les sibylles que l'on retrouve sur les stalles de Gaillon.

⁹⁰² PETIT N., *Les Incunables : livres imprimés au XVe siècle.*, <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/imprimerie/02.htm>, consulté le 12 juin 2019.

⁹⁰³ DE CLERCQ C., « Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France », *op. cit.*, p. 32.

⁹⁰⁴ BURON E., « Oracles humanistes et rumeurs de la cour: sibyllarum duodecim oracula, de Jean Rabel, Jean Dorat et Claude Binet (1586) », M. BOUQUET et F. MORZADEC (dir.), *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 242.

⁹⁰⁵ ROETTGEN S. et A. QUATTRONE, *Fresques italiennes de la Renaissance*, traduit par Denis-Armand CANAL, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997, p. 74.

comprendre qu'elles évoluent dans un monde flou et mouvant à l'image de l'encens que l'on brûle pour les vénérer, lorsque l'on croit les tenir elles échappent. Cet état a permis aux artistes de donner libre cours à leur merveilleuse créativité.

Alors que les attributs des sibylles et des vertus de Gaillon se retrouvent sur des manuscrits, nous avons vu que leurs costumes ou postures sont bien différents de ceux des collèges de sibylles figurés ailleurs. C'est donc dans d'autres figurations que les sources d'inspiration des artistes de Gaillon sont recherchées maintenant. Les postures et costumes des figures de Gaillon, vertus et sibylles, vont donc être confrontés à ceux de jeunes femmes d'œuvres réalisées sur divers types supports.

III.6 - 4 Postures et costumes confrontés aux œuvres de 1500

III.6 - 4.1 Postures des sibylles et des vertus

Dans l'ensemble le trône à haut dossier n'enveloppe pas les jeunes femmes de Gaillon qui, buste de face, assises de biais, présentent leurs visages de trois quart. Ces caractéristiques présentent une grande similitude avec celles de la jeune femme assise, tenant une quenouille, du panneau *La lecture* de la tenture de *La vie seigneuriale* conservée au musée de Cluny (figure 169)⁹⁰⁶. Cette tapisserie proviendrait d'une collection rouennaise⁹⁰⁷. Le trône de la jeune femme tient plus du fauteuil de seigneur que d'un trône royal. Les sibylles et les vertus siègent elles-mêmes sur des chaires de ce type, bien que toutes différentes, ainsi plusieurs styles sont représentés. Il s'agit d'un simple siège curule pour la Delphique et la Justice, et à l'opposé de cathèdres à coquille renaissance pour Érythrée et la Force, en passant par des chaires à ornements gothiques pour les autres. L'attitude de la jeune femme de la tapisserie *La lecture*, se retrouve également dans la posture de la Rhétorique de la série de tapisseries des *Arts Libéraux*⁹⁰⁸. De plus, si nous regardons les visages des sibylles et des allégories, ils présentent tous un ovale bien dessiné similaire, de même qu'un regard doux, mais sans grande expression. Ces caractéristiques se retrouvent sur le visage de la jeune femme. Les sibylles et les allégories ont des postures et des formes qui se retrouvent donc dans de nombreuses œuvres de tapisserie.

⁹⁰⁶ *La tenture de la Vie Seigneuriale : La Lecture*, http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/la-tenture-de-la-vie-seigneuriale-la-lecture_tapisserie-technique_laine-textile_soie-textile, consulté le 7 novembre 2016. Il se trouve, au musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny, sous le numéro d'inventaire Cl. 2182.

⁹⁰⁷ JOUBERT F., *Histoire de la tapisserie*, Paris, Flammarion, 1995. la *Tenture de la Vie Seigneuriale* a été achetée en 1852 par Edmond du Sommerard à Monsieur de la Quérière, habitant de Rouen, qui n'en connaissait pas la provenance exacte (identifié par le musée: Pays-Bas du Sud, premier quart du XVIe siècle.).

⁹⁰⁸ La Rhétorique au musée des arts décoratifs de Paris inventaire n° 11836 vers 1500.

III.6 - 4.2 Coiffes des sibylles et des vertus

Sur les miniatures du manuscrit de Louis de Laval, voiles et turbans sont sobres, bien appliqués, sans bijoux, ni le moindre souffle d'air qui puisse leur donner quelque légèreté ou souplesse. Les coiffes des sibylles et des vertus de Gaillon sont quant à elles souvent à la mode septentrionale de l'époque. Elles sont d'une grande variété dont des exemples se retrouvent aussi bien dans les gravures des incunables que sur les œuvres d'art traditionnelles. Dès 1488 les grands imprimeurs parisiens, spécialisés dans les livres d'heures, ont choisi de représenter les sibylles et les vertus dans leurs marges et bordures. Sur les gravures de ces livres imprimés, les représentations de ce collège tranchent par rapport à ce qui a été réalisé dans le manuscrit de Louis de Laval daté de la même époque. En 1488, le graveur de l'édition des *Heures à l'usage de Rome* conçue par Pigouchet pour Simon Vostre a fait porter des coiffes assez simples aux sibylles, tout en les concevant toujours différentes⁹⁰⁹. D'autres graveurs se sont permis beaucoup d'extravagances dans le style des coiffes des jeunes femmes. Celles-ci sont des variations autour du hennin ou du turban accompagné de voiles. Avec parfois des excentricités surprenantes comme la sorte de corne de licorne dont le dessinateur de Vérard a affublé la sibylle Europa⁹¹⁰. Cette coiffe ne se retrouve d'ailleurs pas dans l'édition de Morand de 1492⁹¹¹.

Les coiffes des sibylles et des vertus des stalles de Gaillon sont de facture intermédiaire. Elles sont plus proches des gravures du livre d'*Heures* vendu par Simon Vostre en 1501⁹¹². Elles se retrouvent également dans toutes sortes d'œuvres d'art représentant des scènes aussi bien laïques que religieuses. Les auteurs des panneaux des stalles ne se sont pas, ainsi que le préconise M. Bugini, inspirés de saint Paul qui recommande aux femmes d'être voilées lorsqu'elles prient ou professent, mais ils ont simplement choisi parmi les coutumes de l'époque⁹¹³. Quelques exemples décrits maintenant sont présentés en figure 170. Les plus simples des coiffes des sibylles sont celles de Tiburtine et d'Érythrée. La première porte un simple foulard noué autour du cou telle l'une des femmes de la gravure *Les quatre femmes nues* de Dürer⁹¹⁴. La seconde est coiffée du voile d'Anne de Bretagne, ainsi qu'elle s'est fait peindre par Jean Bourdichon sur une miniature de ses *Grandes heures*⁹¹⁵. Coiffe qui a pu également inspirer Robinet Testard pour Bresei⁹¹⁶. Hellespontique et Persique portent le bourrelet terminé en cornet sur le sommet du crâne et décoré d'un bijou à l'image de celui de la belle attristée des amoureux malheureux du manuscrit d'Évrart de Conty⁹¹⁷. En sus un ruban ceint le front d'Hellespontique, ce qui est plus rare dans les œuvres septentrionales, mais que nous trouvons en Italie sur des portraits de femmes, et qui,

⁹⁰⁹ *Ces présentes Heures à l'usage de Romme.*, op. cit.

⁹¹⁰ CATHOLIQUE É., *Suffrages et oraisons des saints et saintes escripz au kalendrier de ces presentes heures procedans selon les moys et jours de l'an*, Paris, Vérard, 1488. folio 25.

⁹¹¹ *Heures de Rome*, Paris, Morand, 1492.

⁹¹² *Heures à l'usage de Rome* imprimé par P.Pigouchet ref. : Bohatta, livres d'heures, 730 – Lacombe, n°109 – Renouard ICP, I, 1501, 55 cette édition est à ne pas confondre avec la première datée de 1488 dont les illustrations sont beaucoup plus simples.

⁹¹³ BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, op. cit., p. 26.

⁹¹⁴ DÜRER A. (1471-1528) G., *Les quatre femmes nues : [estampe] / AD [A. Dürer] [monogr.]*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951274j>, consulté le 28 octobre 2015.

⁹¹⁵ *Grandes Heures d'Anne de Bretagne.*, op. cit. 1502 – 1508 BNF latin 9474 f. 3.

⁹¹⁶ OVIDE, « Les XXI Epistres des Dames illustres traduittes d'Ovide par le Reverend Pere en Dieu Monseigneur l'Evesque de Angoulesme », traduit par OCTAVIEN DE SAINT GELAIS, France, XV/XVI. folio 11v.

⁹¹⁷ EVRART DE CONTY. AUTEUR DU TEXTE, *Le livre des échecs amoureux moralisés* EdC Archiloge Sophie JM, 1401. 1500 BNF fr. 143 f. 65v.

notamment ceint le front de la sibylle de Samos du pavement de Sienne. Agrippa est coiffée d'une résille ornée d'un long ruban maintenus ensemble, sur le haut de la tête, par un beau bijou. La résille est en forme de cône, ainsi que celle d'une des jeunes femmes qui accompagne Béthsabée lors de son départ, sur la tenture de David et Béthsabée⁹¹⁸. Par contre, Delphique arbore une coiffe sophistiquée, subtil agencement de résilles, au montage élaboré, surmonté d'une petite casquette plate, qui peut trouver, pour sa forme générale, un cousinage avec la coiffe de sainte Véronique dans le tableau *Portement de croix*⁹¹⁹.

Les vertus ne sont pas en reste, la Force est celle qui laisse le plus admirer sa belle et dense chevelure, sa coiffe, composée d'un large bourrelet décoré d'un bijou, est agrémentée d'un voile souple et clair qui se déploie sur son côté en arabesques légères, comme celui de la Prudence. Le bourrelet de la coiffe de cette dernière est semblable à celui d'une des femmes de la gravure de Dürer citée plus haut. La Tempérance et la Foi sont couvertes d'un large voile qui laisse leur front dégagé et retombe doucement sur leur épaule, après avoir drapé le cou de la Foi, semblable au voile d'une des allégories de Botticelli dans son tableau *Le jeune homme et les arts libéraux*⁹²⁰. La Justice et la Charité se démarquent. La première est portée reine, elle est couronnée, et en guise de casque elle porte une sorte de protection des oreilles, encerclant le front et retombant en forme d'escargot en cornet, inversé par rapport à celui de la Justice du livre des vertus cardinales⁹²¹. La coiffe de la seconde est décorée de deux ailes, qui se rejoignent largement au-dessus de sa chevelure frisée, et d'un long voile noué, à gauche et à droite, en arrière de sa coiffe. Cette coiffe est inspirée de celle de Tiburtine du manuscrit de Saint-Gall et de celle d'une des femmes de la tapisserie citée plus haut⁹²².

Souplesse des voiles

Ce petit tour dans quelques œuvres de l'époque montre que les coiffes des sibylles ou allégories font partie des costumes de l'époque, de sorte qu'elles se voient dans beaucoup d'œuvres contemporaines, mais celles des figures des panneaux de Gaillon arborent spécifiquement des ressemblances avec celles des jeunes femmes de plusieurs tapisseries. En effet les coiffes des jeunes femmes de nos panneaux sont variées, parfois pleines de vie. Celles de la Charité, de la Prudence, de Tiburtine ou de la Force se prolongent par de longs rubans pendants ou s'échappant en souples arabesques. Ces mouvements sont semblables à ceux des coiffes de la sibylle et de ses compagnes ou de l'allégorie de l'Arithmétique qui figurent sur les tapisseries intitulées *Auguste et la Sibylle* et *Les arts libéraux*, toutes deux conservées au musée de Cluny et datant de la même époque⁹²³. Deux autres sibylles exhibent de tels voiles, ce sont Agrippa et Persique des fresques de la cathédrale d'Amiens réalisées en 1506⁹²⁴. La légèreté de ces voiles, qui volent en arabesque, n'est pas inconnue des mondes flamand et italien non plus. En 1460 Rogier van der Weyden n'a-t-il pas conçu un christ

⁹¹⁸ *Tenture de David et Bethsabée* | Musée Renaissance, <http://musee-rennaissance.fr/objet/tenture-de-david-et-bethsabee>, consulté le 28 octobre 2015. E.CL.1615 pièce numéro 5.

⁹¹⁹ Tableau attribué au Maître de la Répudiation d'Agar, conservé au musée du Louvre R.F. 1993-16.

⁹²⁰ "Un jeune homme présenté par Vénus? Aux sept arts libéraux", Sandro Botticelli, fresque musée du Louvre R.F. 322.

⁹²¹ SÉNÈQUE et MAÎTRE DE SIR JOHN FASTOLF ENLUMINEUR, « Livre des vertus cardinaux », 1450.

⁹²² DE CLERCQ C., « Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France », *op. cit.*, p. 106.

⁹²³ Tapisseries: N° Inventaire : Cl. 1458 Anvers, 1er quart du XVIe siècle. N° Inventaire : Cl. 2823, Nord-Pas-de-Calais; Belgique, 1er quart du XVIe siècle. Figure 150.

⁹²⁴ JOURDAIN, *Les Sibylles, peintures murales de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, Duval et Herment, 1846. Planches II et III.

crucifié qui a fait partie de la collection des Sforza dont le *perizonium* lui-même s'envole presque vers le Père éternel⁹²⁵. Style qu'il avait inauguré dès 1425 pour le christ du tableau conservé à Berlin et qu'il a repris plusieurs fois⁹²⁶.

Plus haut il a été montré que les costumes des vertus symbolisent leurs qualités. Un regard est maintenant porté sur ceux des sibylles.

III.6 - 4.3 Costumes des sibylles

Les tenues des sibylles, par leur variété et leur richesse diffèrent totalement de celles des miniatures ou des gravures. Les diverses couches de la société et leur garde robe sont représentées à Gaillon, depuis la bergère en Tiburtine à la reine en Érythrée. Le bustier est intégré aux robes pour trois d'entre elles, alors qu'il recouvre la jupe d'Érythrée et de Delphique, pendant qu'il en est franchement dissocié pour Agrippa dont la chemise se laisse entrevoir.

Les tapisseries présentent rarement des femmes portant des robes aux manches serrées celles-ci sont plutôt amples et longues, et elles ne portent pas de cape, cet élément de costume semble réservé aux vierges italiennes. Une tapisserie cependant s'en distingue. En effet Vashti refusant l'invitation d'Assuérus figurée sur une tapisserie de la série de l'histoire d'Esther porte une longue robe ajustée (figure 171)⁹²⁷. De même, à l'instar des sibylles de Gaillon, elle est revêtue d'une large cape. Les jeunes femmes de sa suite portent, également à l'image des prophétesses de Gaillon, des robes à manches serrées et bustiers taillés selon des formes variées et ornés de broderies. Malheureusement il n'y a pas de détails sur l'histoire de cette tapisserie, mais elle montre que cette façon de se vêtir faisait partie des usages de l'époque. De la même manière ce style se retrouve sur la sainte Madeleine de Jean Hey qui présente Madeleine de Bourgogne⁹²⁸.

Les artistes de Gaillon ont donc puisé dans la garde robe de l'époque pour trouver comment vêtir les prophétesses qu'ils ont figurées. Le collège des sibylles ne se rapproche d'aucune œuvre italienne. Il se rapproche par contre, quant à la créativité dans la figuration, des allégories de la fresque des arts libéraux de la cathédrale du Puy-en-Velay. Dans cette œuvre l'auteur a évité toute monotonie en donnant un caractère particulier à chaque visage, chaque vêtement ou même chaque trône⁹²⁹. L'œuvre des artistes de Gaillon semble donc s'inscrire dans le style français ou flamand. Cependant cette analyse doit être complétée par celle des architectures qui encadrent les figures.

⁹²⁵ Vers 1460 Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁹²⁶ Vers 1430 Gemäldegalerie, Berlin. Inventaire : 538A.

⁹²⁷ Musée du Louvre tapisserie OA 5936 Flandres fin du XVe.

⁹²⁸ Musée du Louvre RF 1521 Jean Hey vers 1490.

⁹²⁹ LEBLOND N., « Le chanoine pierre Odin, commanditaire de la peinture murale des arts libéraux pour la bibliothèque capitulaire de la cathédrale du Puy-en-Velay », *L'artiste et le clerc: commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen âge, XIVe - XVIe siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 371-389.

III.6 - 5 Architectures encadrant les figures

III.6 - 5.1 Six architectures encadrant les six vertus et les six sibylles

Les architectures, qui encadrent des jeunes femmes trônant, sont complexes, denses et divers⁹³⁰. Pour douze figures il y a six types d'architectures, chacun d'entre eux encadre à la fois une sibylle et une allégorie. Les sibylles et les vertus sont ainsi associées symboliquement par paires.

Toutes ces architectures présentent les caractéristiques de monuments traités à l'antique. Cinq d'entre elles sont des variations sur le thème de l'arc monumental et présentent une diversité et une fantaisie qui leurs sont propres⁹³¹. La sixième ne présente pas d'arc. Les ensembles de colonnes ou de piliers, ont des chapiteaux composés et sont parfois surmontés de tailloirs. Ils sont posés sur des socles ou des piédestaux composites à corniche. Enfin ils supportent des entablements, en ressaut, proches de ceux de l'ordre dorique, dont les frises sont plus ou moins décorées. Leurs architraves et leurs corniches sont soulignées par des frises de rais-de-cœur et d'oves. D'autres colonnes ou piliers portent des arcs en plein cintre ou en anse de panier, dont les intrados sont à caissons ornés de fleurs. La largeur de ces derniers peut parfois donner à penser qu'il atteint la dimension d'une voûte. Leurs écoinçons sont toujours décorés de personnages, anges ou médaillons réalisés soit par gravure, soit par incrustation de tesselles. Les traits des profils inscrits dans les médaillons sont gravés, il n'y en a pas deux qui soient semblables. L'arc de la structure qui encadre la sibylle Delphique et la Foi est remplacé par des poutres. Les architectures, excepté pour cette dernière, encadrent la figure laissant percevoir comme une niche. Pour l'ensemble, les trônes occupent environ un tiers du panneau. Ils sont positionnés plus ou moins sous les arcs en leur milieu. Ces chaires sont richement ornées et toutes de composition différente.

Deux architectures se démarquent des autres, l'une car elle a l'aspect d'un arc ouvert, léger, richement orné, l'autre par son aspect au contraire massif et rigide, décoré de formes géométriques, ce sont celle de Persique et de la Prudence et celle de Delphique et de la Foi. Les autres structures sont une combinaison harmonieuse de courbes et de droites, leurs décors sont simples et discrets.

Cadre architectonique de Persique et Prudence

La sibylle Persique et la Prudence trônent sous un arc plein cintre (figures 167, 154). Deux angelots logés dans les écoinçons, dont les plumes des ailes sont gravées, claironnent gaiement. L'effet de légèreté et de transparence de l'architecture est donné par la forme du support de l'arc ; celui-ci est composé de huit légères colonnes cylindriques, bien espacées. En complément, l'entablement ne repose que sur deux fines colonnes à fût en bossage. Les colonnes cylindriques, brun foncé ou vertes, reposent quatre à quatre sur de larges socles décorés. Chacune des colonnes pilier est ornée, comme un pilastre, de motifs en candélabre. Motifs en candélabres à l'antique, posés sur un socle cubique et surmontés d'une fleur de lys.

⁹³⁰ Série de figures des sibylles et des vertus, figures 172, 173.

⁹³¹ Les termes d'architecture employés sont ceux du vocabulaire, volume architecture, des éditions du patrimoine. PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Architecture: description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, DL 2011, 2011.

Leurs détails, fleurs, visages ou feuilles sont gravés. L'intrados de l'arc est orné de fleurs en caisson, celles-ci sont gravées. Alors que sur les dés centaures et *putti* chassent avec des arcs. Le ressaut de l'entablement est orné de cornes d'abondance enlacées. Sa frise comporte une alternance d'oiseaux hybrides entre phénix et griffons, de médaillons de profils, encadrés d'une couronne de laurier, et des armes d'Amboise. La forme de l'écu est à la mode florentine de la Renaissance.

Le trône de la Prudence se trouve en partie dans une niche et en partie sous l'arc. Le haut dossier de celui-ci présente des montants couronnés d'ornements floraux. Les accoudoirs sont à formes d'ailes d'oiseau et les pieds du trône sont des oiseaux fantastiques à pattes de rapaces, semblables à celles des phénix. Le trône de Persique est bicolore vert et brun foncé. Son haut dossier est en arc de cercle entouré de sculptures. Nous y remarquons des angelots qui présentent des dauphins qui eux-mêmes tiennent en leur gueule un feuillage en bouquet. Les accoudoirs du trône se terminent par des oiseaux semblables à ceux de la frise de l'entablement.

Cadre architectonique d'Érythrée et de Force

Proche du premier arc monumental, mais en plus simple et moins aéré, est celui d'Érythrée et de la Force (figures 45, 156). Deux colonnes à fût cylindrique sont adossées aux piliers qui portent l'entablement. De même ce sont des piliers qui portent l'arc en plein cintre. Les décors des piliers et colonnes sont géométriques. Leur seule fantaisie se trouve sur les dés de leurs piédestaux. Sur ceux du panneau d'Érythrée, les armes d'Amboise ont été représentées dans une forme à l'italienne, alors qu'un médaillon à profil à l'antique orne les dés du panneau de la Force ; médaillon que l'on retrouve sur les écoinçons. Par contre, ce sont des têtes ailées, dont les détails sont gravés, qui figurent sur les écoinçons de la structure qui encadre Érythrée. Par ailleurs des frises, gravées d'oves et de rais-de-cœur stylisés, ornent l'arc. Enfin des guirlandes de feuillages, formés par des tesselles gravées, forment la frise de l'entablement. On notera les subtiles nuances de couleur de bois qui fournissent l'effet d'ombre de la corniche du ressaut de ce dernier.

Le trône d'Érythrée se trouve sous l'ensemble de cette architecture. Il est ample, la sibylle semble frêle dans ce meuble qui l'enveloppe presque. Le dossier (bicolore vert et brun foncé) est en forme de coquille dont l'arrondi répond à celui du visage de la prophétesse. Les bras de la chaire sont pleins, de couleur verte. Le trône de la Force lui est semblable, mais il est plus délicatement sculpté. Le haut dossier est couronné de deux dauphins, tenant entre leurs gueules une fleur de lys royal.

Cadre architectonique de Delphique et Foi

L'architecture qui encadre Delphique et la Foi est massive et sévère (figures 166, 155). Deux piliers à chapiteaux composés portent un entablement. Cette structure est suivie d'un ensemble de trois paires de larges piliers, disposés de manière dense, qui supportent des poutres. Quelques figures géométriques sur les piliers et leurs piédestaux forment tout le décor. Sur la frise de l'entablement est inscrit en majuscules romaines : SIBILE DELPHICIEN pour l'une, et TOUT BIEN DE DIEU pour l'autre. L'architecture envahit tout l'espace, les derniers piliers sont derrière les trônes.

La Foi est assise sur un trône spacieux et décoré d'une seule couleur brune. Son haut dossier, en forme de coquille, est couronné de dauphins regardant vers le sol. Le trône de Delphique est un siège curule.

Cadre architectonique de Tiburtine et Justice

C'est une combinaison de ces deux précédentes structures que l'on trouve sur celle de Tiburtine et de la Justice (figures 165, 153). Les quatre piliers, qui supportent le plafond à poutres apparentes, sont rapprochés deux à deux, ce qui allège l'ensemble par rapport à la structure précédente, laissant plus de place à la figure. Leurs décors longilignes et bicolores ajoutent à l'élancement. L'entablement ainsi que l'arc sont portés par deux piliers. Les ressauts de l'entablement sont également soutenus par deux piliers sur lesquels sont adossées des colonnes à fût cylindrique. L'arc est en anse de panier, son intrados est orné de fleurs à caisson comme pour ceux des arcs des autres structures. Les ornements sont également composés de personnages. Ce sont de simples angelots urinant qui figurent sur les dés des piédestaux. Par contre, sur les écoinçons ornés, des hommes nus défient la pesanteur et sortent de leur cadre, un pied sur la corniche du pilier, une main sur le chapiteau de la première colonne. En symétrique, un autre personnage est accoudé au chapiteau. Chaque personnage maintient de sa main gauche ou droite un bouclier posé sur la corniche.

Les trônes des figures, situés entre les deux piliers du fond, sont bien différents. Au premier abord celui de la Justice ressemble au siège curule d'un empereur romain, quatre pieds arqués portant un siège incurvé. Cependant on peut apercevoir, sur la gauche du trône, deux boules couronnant le haut dossier et le bras. Celui de Tiburtine est assez sculpté, le siège ressemble à un coffre sur lequel est gravé un animal fabuleux. Le haut dossier est, en forme de coquille, bordé de fleurs et couronné par deux phénix tenant en leur bec un vase de fleurs.

Cadre architectonique d'Hellespontique et Charité

L'architecture qui encadre Hellespontique et la Charité est massive et imposante comme celle de Delphique, mais elle est allégée par la hauteur des colonnes (figures 164, 158). L'entablement et un plafond, précédant un arc en plein cintre, reposent sur quatre colonnes à fût cylindrique ; huit autres sont à fût à bossage, placées par paires en vis-à-vis. Cet entablement est simplement orné d'une frise de balustres. Ses corniches, ainsi que celles des tailloirs, sont décorées de guirlandes d'oves et de rais-de-cœur stylisés.

Les trônes respectifs des figures sont placés sous l'arc en plein cintre, dont les écoinçons sont décorés de profils en médaillon. Le trône de la sibylle est en bois clair, sans nervure, ce qui le distingue du fond. L'ample vêtement de celle-ci en recouvre une partie. Son dossier et le seul bras visible de celui-ci sont ouvragés. On ne distingue qu'un pied à la forme d'une patte de bête sauvage. La Charité est sur un trône plus simple, dont les montants du dossier sont ornés de boules et surmontés d'une fleur de tulipe.

Cadre architectonique d'Agrippa et Tempérance

La dernière architecture à explorer est celle qui encadre Agrippa et la Tempérance (figures 44, 157). La composition est un peu différente de celle des autres car, entre deux arches, on distingue une petite salle dont le mur est percé d'un oculus surplombant une autre arche qui laisse supposer un passage. Les figures trônent dans cette pièce. L'entablement,

orné de cornes d'abondance, est porté par deux colonnes galbées et ouvragées. Celles-ci sont cannelées, rudentées au tiers et baguées, ornées de frises de balustres et de feuillages ainsi que de décors de corbeille ; leurs chapiteaux sont historiés.

Le trône d'Agrippa est abondamment orné. La structure de ce trône, dossier, bras et pieds est formée de colonnettes balustres, semblables à l'ornement des colonnes baguées. Le dossier est surmonté d'un ornement en forme de cassolette portée par deux dauphins. Les deux montants sont pourvus de flammes et sur le haut de leurs bras est assis un animal qui pourrait être un lion à visage humain, mais les gravures ont partiellement disparu. Le vêtement de la sibylle recouvre une partie du trône. Le trône de la Tempérance est quant à lui de style gothique ; le siège est un coffre, le haut dossier est bordé de fleurs de lys.

Ainsi les architectures relèvent du vocabulaire antique tandis que les trônes des figures présentent une mixité de styles.

III.6 - 5.2 Architectures qui encadrent les figures en 1500

Depuis la magnifique fresque de la sainte Trinité que Masaccio a peinte aux environs de 1426 pour Santa Maria Novella de Florence, de nombreux peintres ont figuré des saints en pied dans des niches, souvent à coquille, ou des structures à l'antique. Ces dernières sont simples, à l'exemple de celles dans lesquelles sont placées les sculptures de pierre. Un cadre architectural de ce type a également été choisi par des artistes pour servir la mise en scène d'un événement. À l'exemple du baptême du Christ de Rogier van der Weyden du retable de saint Jean-Baptiste conservé à Berlin (1455 - 1460). Dans ce cas l'architecture est par contre de style gothique. De même les Vierges trônant sont installées dans des espaces qui sont souvent des variations autour de ce thème.

Cependant la Vierge du triptyque de Jan van Eyck ou la très originale Vierge allaitant de Pedro Berruguete s'en distinguent (figure 174)⁹³². Ce dernier, artiste espagnol, est né en 1450 à Parades de Nava et a été formé par Fernando Gallego. Son art est reconnu comme étant fortement influencé par le style flamand de Rogier van der Weyden ou de Konrad Witz, sans que la raison en soit connue. En séjournant en Italie, Pedro Berruguete a vraisemblablement eu un parcours différent de celui des peintres espagnols de son temps, qui allaient plutôt dans les Flandres. Cette orientation vers l'Italie est sans doute due à sa parenté avec la famille Manriques, comte de Paredes. Cependant, il n'a pas renié son maître, mais a ajouté à son ouverture au-delà de l'Espagne, en exerçant son art durant neuf ans à Urbino (1474 - 1483). Dans cette ville il a notamment décoré, avec Juste de Gand, le palais du duc Frédéric de Montefeltro, dont son studiolo. Revenu en Espagne, il fut un peintre renommé de la cour de Castille pour laquelle il s'est adonné à la peinture religieuse. Aux alentours de 1500 il a peint, vraisemblablement pour *l'hospital de la concepción* de Madrid, la Vierge allaitant qui est aujourd'hui visible au musée du Prado. Elle a été prêtée à ce musée par la mairie de Madrid depuis qu'en 2008 le musée Isidro est en restauration⁹³³. Cette œuvre est tout à fait remarquable par l'originalité de sa composition qui associe le gothique et le mudéjar,

⁹³² Triptyque de la Vierge. Huile sur bois 27,5 x 21,5 cm. Jan van Eyck 1437. Gemäldegalerie Dresden.

⁹³³ *El Museo del Prado recibe Virgen de la leche de Berruguete - Noticia*, <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-recibe-virgen-de-la-leche-de/dd2ac00e-7c41-4bf6-a866-4d86b5abe016>, consulté le 7 novembre 2016.

appréciés en Castille, à l'antique pratiqué en Italie par l'artiste lui-même. Dans une niche à l'architecture gothique, la Vierge, vêtue d'une ample cape, donne le sein à son fils. Cet aspect n'aurait rien de remarquable, si cette niche n'était située dans le fond d'un petit temple à l'architecture antique. Cet édifice est aéré et lumineux, deux premiers piliers portent un arc surbaissé qui encadre un édicule dont les colonnes portent frontalement un entablement orné et latéralement des arcs plein cintre. La Vierge est illuminée par l'atmosphère claire et limpide qui parvient de sa gauche. Les ombres accentuent l'effet tridimensionnel fourni par la perspective géométrique des architectures qui oriente le regard vers la main qui porte l'enfant. Nous retrouvons dans ce tableau tous les éléments structuraux des cadres architectoniques des panneaux de marqueterie de Gaillon pour lesquels cependant il n'y a aucun rappel du style gothique et dont les architectures ne présentent pas de légèreté similaire. Elles diffèrent également par le nombre de colonnes qui s'alignent de part et d'autre des trônes, qui n'est pas sans rappeler les ébrasements des portails des cathédrales ou des églises. Ou bien même nous invite à voir les allégories ou prophétesses comme des vierges vénérables figurées au fond d'une profonde chapelle. Cependant c'est la seule œuvre qui associe à ce point différentes cultures.

III.6 - 5.3 Perspective des architectures

La maîtrise de la perspective dont ont fait preuve les artistes de Gaillon se doit d'être soulignée. L'effet de profondeur est donné, sur les panneaux, par les dimensions des piliers et des colonnes et de leurs tailloirs qui dessinent une perspective centrale à cadre vertical⁹³⁴. De même cet effet est rendu par les carreaux du sol en damiers bi ou tricolores dont l'alignement fuit vers l'horizon. La perspective peut être suivie par le tracé des lignes de fuite comme le montrent les figures 172 et 173. En prenant l'orientation des caissons de l'intrados ou des corniches des colonnes, ces lignes convergent toutes vers les figures en un seul point de leur buste. Excepté pour l'architecture de Tiburtine et de la Justice. Dans ce cas il y a deux points de fuite, l'un pour les dalles et les poutres du plafond, l'autre pour les corniches des chapiteaux des colonnes. À ceci s'ajoute une utilisation de bois de couleurs foncées sur les piliers ou les colonnes à fût en bossage, ce qui accentue l'effet tridimensionnel. Cependant, sur les colonnes à fût cylindrique il n'y a pas d'effet d'ombrage. Sur les personnages, cet effet est quant à lui rendu par de fines gravures sur le bois, en hachures, teintées à l'encre noire. Par ailleurs, les panneaux sont galbés de forme concave, ce qui renforce les effets de perspective et de profondeur rendus par la perspective géométrique appliquée aux architectures qui encadrent les allégories et les prophétesses.

III.6 - 6 Sources d'inspiration italiennes à Gaillon

Que d'œuvres septentrionales citées dans cette analyse approfondie de l'iconographie des panneaux marquetés des sibylles et des vertus, qu'en est-il de l'Italie, pourquoi André

⁹³⁴ PANOFSKY E. et M. DALAI EMILIANI, *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*, traduit par Guy BALLANGÉ, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1975.

Chastel avait-il pu déclarer si catégoriquement que ces panneaux étaient importés d'Italie⁹³⁵ ? Certes il y a la technique utilisée, on ne soupçonne pas que des menuisiers français de l'époque aient pu réussir aussi bien en marqueterie, mais quant au style, peut-on trouver quelques parentés ?

Celui ou celle qui parcourt la Lombardie, la Vénétie, la Toscane, leurs villes, leurs musées, en un mot leur patrimoine renommé, reviendra toujours chargé d'interrogations. Par contre s'il ouvre la porte des si discrètes églises Santa Maria presso San Satiro à Milan ou Santa Maria in Organo à Vérone il découvrira deux bijoux qui répondent à leur attente.

III.6 - 6.1 Bramante, architecte maître de la perspective

Les accumulations de colonnes des architectures qui encadrent les figures, donnant l'impression d'embrasement de cathédrale ou de chœur d'église, associées à une forme du support pour accentuer l'effet de profondeur, n'ont pas été réalisées dans d'autres œuvres peintes ou sculptées. En revanche, exactement le même effet de profondeur a été obtenu par Bramante pour le chœur de l'église Santa Maria presso San Satiro. Temples ou arcs de triomphes sont des exemples d'architectures antiques que les artisans connaissaient bien, par contre ce chœur, qui a spécifiquement influencé les artisans qui ont œuvré à Gaillon, était moins vu.

Bramante, dont la vie est peu connue, a été l'un des grands architectes de la Renaissance classique, à la suite de Brunelleschi et d'Alberti qui avait initié le premier. De ses nombreuses années d'exercice à la perspective picturale, soutenu par le traité d'Alberti, il en est résulté le magnifique chœur trompe l'œil de l'église Santa Maria presso San Satiro de Milan (figure 175). Protasio de Lonate a signé le 2 avril 1483 la commande d'une église qui devait jouxter le sanctuaire consacré à San Satiro de Milan. Le petit sanctuaire était situé à l'angle des *vie Speronari e Falcone*, ce qui laissait peu de place pour une église. Le chœur, s'il avait été construit, aurait débordé sur la rue Falcone, ce qui n'était pas envisageable. Bramante pourtant l'a réalisé. Le chœur qu'il a créé semble prolonger la nef de trois travées, c'est-à-dire d'environ 17 m, alors qu'il ne fait que 2 m de profondeur. Ce chœur présente donc une légère courbure malgré tout.

Sur les panneaux de marqueterie des sibylles et des vertus les architectures qui encadrent les figures sont dessinées de sorte que les figures trônent au milieu de chœurs. Ceux-ci semblent d'autant plus profonds que les panneaux sont, comme le chœur de Santa Maria, faiblement galbés, ce qui renforce l'effet de perspective. De plus les figures sont encadrées par une structure à l'antique composée d'un entablement reposant sur des colonnes dont les dimensions suivent les règles de la perspective appliquée au chœur en trompe l'œil de l'église de Bramante. L'artisan de Gaillon s'est inspiré du galbe de son chœur et des variations de dimensions de ses colonnes pour concevoir les panneaux de marqueterie.

Le marquetiste des stalles nous a laissé un indice supplémentaire pour que nous remarquions le cousinage avec Santa Maria presso San Satiro. Les frises de deux des entablements représentés sur les panneaux de marqueterie sont similaires à celle qui fait le

⁹³⁵ CHASTEL, *L'art français temps modernes 1430 – 1620...*, op. cit. à la note 59, p. 103.

tour de cette église (figure 176). Les frises des stalles comportent une alternance d'oiseaux hybrides entre phénix et griffons, de médaillons de profils, encadrés d'une couronne de laurier, et des armes d'Amboise dans une forme à l'italienne. Sur la frise de Santa Maria presso San Satiro il y a une alternance semblable d'objets. Ce sont des visages, vus de face et ornés d'arabesques, qui, au lieu des armes, succèdent aux créatures fabuleuses. Ceci tranche tout à fait avec les frises habituelles des entablements contemporains qui sont composées de manière homogène d'un enchaînement soit de balustres ou de motifs plus ou moins géométriques, si ce ne sont de guirlandes⁹³⁶. Un autre artiste a reproduit ce type de frise, il s'agit de Giovanni Barili. Il a décoré l'autel de la chapelle du Santissimo Nome de la cathédrale de Volterra d'une frise composée de deux animaux hybrides semblables qui montrent un vase surmonté d'une couronne de lauriers qui encadre l'acronyme, INRI, de l'enseigne fixée sur la croix du Christ⁹³⁷.

III.6 - 6.2 fra Giovanni da Verona à Santa Maria in Organo

Santa Maria in Organo de Vérone a été implantée sur un édifice romain qui portait le nom d'Organo. En 1444, le monastère qui y avait été associé fut confié par le pape Eugène IV aux moines olivétains qui se chargèrent de sa restauration⁹³⁸. Dans cette église il faut s'intéresser au chœur qui ceint l'abside pour trouver une autre source d'inspiration pour les artisans de Gaillon. Ce chœur a été exécuté par fra Giovanni da Verona dans les années 1494 à 1499⁹³⁹. Les admirables dorsaux des stalles sont des tableaux de marqueterie qui représentent des rues, des armoires en trompe l'œil partiellement ouvertes qui laissent percevoir les objets profanes ou sacrés. Des palais, des rues de Vérone ou des églises y sont également observables. Ce qui est loin de l'iconographie de Gaillon.

Cependant quelques saints animent ces natures mortes, ce sont saint Benoît, saint Grégoire le Grand, saint Zeno et sainte Scolastique. Les saints siègent au sein d'une niche à coquille à laquelle une grande profondeur est donnée par la représentation en perspective de deux séries de trois piliers ornés de motifs en candélabre qui supportent des arcs plein cintre. Ces architectures offrent une parenté avec celles des marqueteries de Gaillon (figure 177). Les motifs en candélabre du tableau représentant la nef d'une église dans laquelle se trouvent deux moines ont la simplicité et l'agencement en superposition de vases sur un dé de colonne dont l'artisan de Gaillon s'est inspiré (figure 178). Seule concession à la France, ce dernier les a couronnés d'une fleur de lys. Une similitude peut également être relevée dans l'ampleur et les matières des vêtements des figures.

Fra Giovanni da Verona était également sculpteur et la finesse des rinceaux exécutés sur les interdorsaux montre que l'Italie recelait des artistes sensibles à ce style délicat qui caractérise les ornements des dossiers et des soubassements des stalles de Gaillon. Vingt ans plus tard, ce moine a réalisé les panneaux des armoires de la sacristie sur lesquels il a figuré des architectures qui sont des variations sur le thème de l'arc triomphal comme ceux des panneaux de Gaillon.

⁹³⁶ THOMAS É., *Vocabulaire illustré de l'ornement*, op. cit.

⁹³⁷ FERRETTI M., « Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento », *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 28. Figures 36, 37

⁹³⁸ BAGATIN P.L., *Preghiere di legno*, op. cit., p. 37.

⁹³⁹ Voir les notes sur fra Giovanni da Verona chapitre I.9 – 4.3 p.126.

Ces descriptions montrent la grande qualité, tant dans la conception que dans la réalisation des panneaux de marqueterie des dorsaux des stalles. Les artisans ont déployé dans leurs exécutions une belle créativité. Ceci tant dans les représentations des allégories ou des sibylles et les types de costumes qu'ils leur ont attribués, que dans les architectures qui les encadrent ou les ornements qui décorent ces dernières. Il y a cependant bien deux œuvres italiennes, qui ont inspiré les artistes de Gaillon.

Conclusion

Depuis l'Antiquité les vertus et les sibylles ont accompagné les réflexions morales et le développement des religions. On les trouve figurées dans de nombreuses œuvres dont l'iconographie diffère aussi bien dans les styles que dans les attributs qui qualifient les allégories et les prophétesses. Elles y sont seules ou à plusieurs. Ce n'est qu'au xv^e siècle que les sibylles ont été figurées en collège de dix à douze, à la suite de la redécouverte des *Institutions divines* de Lactance. Elles ont été jusqu'à faire l'objet de cultes, mais personne ne les a mises en concordance avec les vertus.

Il faut se pencher sur un vaste ensemble d'œuvres d'art pour trouver les sources d'inspiration des artistes de Gaillon. L'iconographie des stalles relève en effet de multiples influences. Elle illustre le goût de l'époque, qui n'est pas codifié. Il n'est fait appel à aucune norme ni règle. La liberté d'expression reste la seule loi. L'ampleur des costumes rappelle les Flandres, mais certaines tenues sont d'une simplicité déroutante. La variété des coiffes est à l'image de la mode que l'on trouve figurée entre autre sur les tapisseries. La souplesse des décors fait appel à l'influence italienne, mais la rigidité des architectures impose l'antique. Quant à la créativité elle s'apparente à celle de la région, notamment d'Amiens.

De manière unique, les artisans de Gaillon ont choisi de revêtir les vertus de costumes qui caractérisent leurs qualités. La diversité des vêtements des allégories confirme leurs qualités et oppose la souplesse et la fantaisie à la sagesse des prophétesses. Les sibylles portent un seul attribut excepté Érythrée qui en a deux. Érythrée qui annonce la venue du roi du monde. La faire figurer sous les traits d'Anne de Bretagne, qui, reine de France, porte l'espoir des Français d'avoir un roi, est unique, mais tout à fait chargé de sens pour cette époque.

Alors que l'iconographie de ces marqueteries est représentative de la diversité de l'équipe qui a travaillé à Gaillon, elles ont malgré tout été classées comme œuvres italiennes. Elles le sont certes pour la technique employée, mais également elles offrent les caractéristiques d'œuvres de deux artistes de la péninsule. En effet, conjointement à la technique de la marqueterie, les italiens ont introduit à Gaillon le sens de la perspective telle que mise en œuvre par Bramante à Santa Maria presso San Satiro de Milan. Et de fra Giovanni da Verona ils ont emprunté l'organisation des éléments d'architecture des encadrements et leur ornementation. De même, le motif de la frise de l'église de Milan a inspiré le dessin des entablements des panneaux de Gaillon.

Conclusion de la partie III

La diversité des thèmes et des formes iconographiques qui y sont développés fait de ces stalles un chef-d'œuvre d'une originalité remarquable. Les ornements font appel aussi bien au Moyen Âge qu'à l'Antiquité. Par ailleurs les artisans ont largement puisé dans les incunables ou les manuscrits leur inspiration. Cet attachement est manifesté par les nombreuses représentations des métiers du livre sur les appuis-main. Les motifs des marges des manuscrits sont eux-mêmes présents sur les écoinçons des parcloles. Notamment le décor du livre d'*Heures de Jeanne de France*. Selon la tradition les armoiries du cardinal, ou de ses proches, parsèment les chaires. De même sur les quadrants des parcloles les planètes et les affres de l'enfer sont illustrés. Pour traiter le sujet les artisans n'ont pas fait appel à leur imagination, mais ils se sont inspirés du *Calendrier des bergers*. Était entre leurs mains un incunable imprimé à Rouen dont les illustrations sont proches de celles des éditions parisiennes. De cet ouvrage les gravures des péchés capitaux et des planètes et leurs influences ont été repris. Bien que relevant de thématiques traitées au Moyen Âge, faire figurer sur des stalles les affres de l'enfer et les planètes et leurs influences est tout à fait inédit. Ce sont essentiellement sur des fresques qu'ils se trouvaient représentés. L'artisan qui a sculpté la caricature du clerc a fait preuve d'imagination en choisissant de présenter un sanglier personnifié en clerc, berger de son troupeau. Alors qu'un tel animal personnifié en évêque se retrouve dans les marges des manuscrits, le convertir en berger est unique. Les saints ne sont pas oubliés. Cependant ils ne sont pas présentés, selon la tradition, en pied sur les dorsaux, mais des épisodes de leur vie sont illustrés. Épisodes qui relèvent de choix spécifiques. Par exemple saint Georges distribuant l'or du roi est une scène inédite. Pour Anne et Joachim à la porte dorée la tradition est tout à fait oubliée et nous sommes en présence d'un merveilleux couple de jeunes amoureux.

À cette culture traditionnelle, cependant renouvelée, du Moyen Âge, la culture antique, qui a par bonheur traversé les siècles, a été associée. On parle ici de l'enseignement des arts libéraux qui ont été spécifiquement remis en valeur par les artistes peintres de la Renaissance. Ce n'est cependant pas à ces artistes que les sculpteurs des miséricordes ont fait appel à Gaillon, mais aux illustrations de la *Margarita philosophica* de Gregori Reisch. Celles-ci ont été fidèlement reprises quant à leur scénographie. La morale civique est également mise en exergue par la figuration de Mucius Scaevola. Scène que le sculpteur a traitée comme celles des allégories des arts libéraux. Alors que cette scène a plus tard été figurée sur de grandes fresques, en 1500, sur les œuvres qui nous sont parvenues, elle fait surtout l'objet du décor d'objets d'usage domestique ou de médaillons. Puis les mythes retranscrits par Ovide se sont invités dans les miséricordes. Les artisans ont de nouveau fait appel aux gravures d'incunables, ici les *Métamorphoses*. Mais, les scènes sculptées étant représentées en symétrie des gravures, le modèle n'a pas été l'imprimé lui-même, mais le bois gravé ou le dessin qui leur a servi de référence. Ces matrices venaient de Venise. Ainsi, alors que les thématiques traitées à Gaillon ont inspiré de nombreux peintres, fresquistes ou sculpteurs, ce sont des vignettes d'imprimés que les artisans ont choisi comme motifs d'inspiration pour figurer les scènes.

Les fines sculptures de rinceaux et de grotesques des faibles reliefs qui en ornent les dossiers ou autres panneaux font appel à l'ornementation à l'antique. Délicatesse du trait que l'on retrouve chez fra Giovanni da Verona. L'iconographie des marqueteries des dorsaux fait

elle-même appel à des thématiques propres à l'Antiquité, telles les sibylles que les auteurs ont placées dans un décor antique renouvelé. Les collèges des vertus et des sibylles sont, en effet, présentés de manière innovante. Il a fallu de nombreux siècles pour que la définition des vertus et des sibylles, ainsi que leur nombre, soient stabilisés. Les marqueteurs ont de nouveau fait preuve de créativité. Les vertus et les sibylles se différencient toutes, aussi bien dans leurs expressions que dans leurs postures ou leurs vêtements. Les vertus portent des costumes qui symbolisent leurs qualités. À l'image de la Charité qui porte une simple tunique, ayant tout donné par amour du Christ. Les sibylles quant à elles forment un véritable défilé de mode. Ce qui les différencie des représentations contemporaines qui sont assez neutres et dans lesquelles les figures ne se distinguent que par leurs attributs ou les textes associés. Les architectures qui encadrent les allégories et les prophétesses ne sont elles-mêmes pas toutes semblables à l'encontre de la tradition. Cependant seulement six structures sont identifiées pour les douze panneaux. Ces six structures mettent en concordance les sibylles et les vertus. Parmi ces architectures les structures dont les formes sont identiques se différencient malgré tout par les ornements des pilastres ou autres éléments d'architecture voire par des variations de couleurs. Leur caractéristique première est une remarquable maîtrise de la perspective géométrique. De sorte que, bien que les attitudes et costumes des figures les rangent parmi les œuvres d'influence septentrionale, elles présentent un caractère italianisant marqué. Ainsi les œuvres d'un maître de la perspective, Bramante, et d'un maître de la marqueterie, fra Giovanni da Verona, ont été identifiés comme source d'inspiration des artisans de Gaillon.

Cette richesse dans la diversité des techniques et des sources d'inspiration montre que ce n'est pas une équipe de huchiers traditionnels qui est intervenue à la construction des stalles de Gaillon. L'objet de la partie suivante est donc de rechercher des indices qui permettent de comprendre qui étaient ces artisans qui n'étaient pas nommés.

Partie IV

Chef-d'œuvre à plusieurs mains, septentrionales et italiennes

Les dorsaux des stalles de Gaillon sont composés de panneaux de bas-relief et de marqueterie. Cette conception n'a pas d'autre exemple en 1500. Ainsi la diversité des techniques déployées pour réaliser ce meuble et la dextérité avec laquelle elles sont mises en œuvre étonnent.

Les techniques de sculpture ont été mises en œuvre pour la réalisation de bas-reliefs historiés ou de ronde-bosse ainsi que de fines, souples et ravissantes volutes habitées de *putti*, de visages feuilles, d'élégants échassiers ou d'animaux fantastiques, remarquablement ouvragés. Les techniques de marqueterie ont été choisies pour exécuter de remarquables frises ou des tableaux tout en finesse. Mais les artisans n'ont pas signé ces chefs-d'œuvre. Aucun artisan ayant travaillé aux menuiseries de la chapelle n'est nommé dans les comptes de 1509. Ceux-ci montrent que jusqu'à trente menuisiers ont été rémunérés dans une même semaine, en septembre 1509, pour la construction des stalles. Les artisans ont donc été nombreux. L'objet de cette partie est de présenter quelques pistes pour les rejoindre.

Sur ce chef-d'œuvre se trouvent des panneaux dont la composition d'entrelacs et d'arabesques est à la mode italienne de l'époque alors qu'ils sont encadrés de structures de style gothique. Les artisans menuisiers possédaient donc une grande souplesse, à l'image de celle que nous avons soulignée, que détenaient les sculpteurs sur pierre qui ont procédé à l'exécution d'œuvres de styles variés pour les ornements du château ou de l'autel de la chapelle haute. L'introduction des thèmes antiques est un élément innovant de ce mobilier. Dans les comptes du château, Pierre Delorme est prié de « *faire et tailler [...] à l'antique et à la mode française* »⁹⁴⁰. Les sculpteurs sur pierre français avaient donc des références dans le domaine de l'antique, qu'en était-il des huchiers ou menuisiers ? La mixité de style témoigne-t-elle de la présence de menuisiers italiens sur le chantier ou bien de la grande adaptabilité des artistes ?

Il n'y a pas d'éléments traçant l'organisation des artisans. Y avait-il un ou plusieurs sculpteurs ? Parmi eux, certains ont-ils eu à réaliser les panneaux de bas-relief, d'autres des miséricordes ? Est-ce que chacun participait à l'ensemble ? Des questions semblables se posent à propos des marqueteurs. L'iconographie nous a révélé que l'influence italienne est bien présente, l'équipe de menuisiers aurait donc pu être composée d'artisans italiens.

⁹⁴⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. 405.

L'objet de cette partie est d'aller sur la piste de ces hommes qui ont travaillé sur les composants innovants des stalles. L'analyse des styles et des techniques employés permettra d'avancer sur l'identification des artisans qui les ont réalisées et de comprendre leur organisation. De sorte qu'après avoir précisé les différentes sources d'influence qui se manifestent sur les stalles, les techniques employées par les artisans seront examinées.

Chapitre IV.1 Styles et techniques révélateurs d'une équipe

mixte, en 1509.

IV.1 - 1 Plusieurs cultures manifestées sur les composants des stalles

Les styles des bas-reliefs, aussi bien que ceux des marqueteries, mettent en évidence de nombreux éléments en faveur d'une inspiration d'origine flamande ou de sa proximité. Cependant, les ornements des dossiers ou certaines figurations laissent entrevoir une influence italienne. Dans le domaine stylistique plusieurs caractéristiques ont retenu l'attention, une petite synthèse en est faite ici.

IV.1 - 1.1 Culture du royaume

Les influences des artistes du centre ou de Paris sont indéniables. Cette influence se lit sur les visages des figures des panneaux de marqueterie qui se présentent à l'exemple de ceux que dessinait Jean Pichore (Paris). Cet enlumineur travaillait aux manuscrits commandés par le cardinal lorsque les panneaux ont été réalisés. Ces figures cousinent aussi avec les jeunes femmes peintes par Robinet Testard (Poitiers) qui a collaboré avec Pichore⁹⁴¹. La manière dont sont vêtues les allégories et les sibylles est elle-même comparable par certains aspects aux costumes que portent les jeunes femmes peintes sur ce manuscrit. De même, entre 1489 et 1493, sur la tombe d'Isabelle du Portugal dans la Chartreuse de Miraflores, Gil de Siloé, dit d'Orléans, a sculpté des vertus qui ont les mêmes postures et sont associées aux mêmes attributs que celles qui sont figurées à Gaillon.

IV.1 - 1.2 Culture flamande

Les influences flamandes elles-mêmes sont présentes. Le traitement des êtres et des animaux exhibe un grand réalisme. Le goût du détail est par ailleurs tout à fait manifeste. Notamment les artisans qui ont réalisé les allégories des vertus ou les sibylles des panneaux de marqueterie ont pu s'inspirer des tapisseries conservées de nos jours au musée de Cluny. Cet ensemble de tapisseries a été décrit par Fabienne Joubert. Elle a expliqué que de nombreux auteurs ont cherché à identifier un atelier de production, car ces tentures font partie

⁹⁴¹ OVIDE, *Héroïdes ou Epîtres.*, traduit par Octavien de SAINT-GELAIS, 1497.. Miniatures à pleine page réalisées par Robinet Testard, enlumineur au service de la famille d'Angoulême. Folio 23v. à 29v. : Lettre d'Oenone à PârisF. 30 à 35v. BNF 875 fr.

de ce style de tapisseries, dites millefleurs, qui était une forme, d'origine flamande, assez répandue à l'époque⁹⁴². Mais aucune de leurs hypothèses ne lui est apparue comme réellement fondée. Elle a montré que de nombreux personnages sont semblables car une même maquette était employée pour diverses tapisseries et que ces modèles étaient juxtaposés sur un fond millefleur dense, aux motifs floraux identifiables et irrégulièrement reproduits. Elle a rappelé la complexité de la production des tapisseries à la fin du XV^e siècle et la mobilité des modèles comme de celle des artisans.

Par ailleurs la richesse des vêtements et leur variété ainsi que celle des coiffes des figures de Gaillon se retrouvent dans d'autres tapisseries des Flandres. Les lourds et parfois même massifs drapés, dont les plis exhibent des inflexions variées, sans être cassés, ainsi que le goût des détails dans les vêtements, renvoient eux aussi à un répertoire flamand qui se laisse admirer sur de nombreux tableaux. L'influence d'origine flamande se laisse de même observer de manière caractéristique sur certaines postures des personnages sculptés. Par exemple la posture du bourreau de saint Jean-Baptiste ne se retrouve que sur les deux tableaux cités, tous deux réalisés par des peintres de cette région.

Les sculptures aussi bien que le style des marqueteries mettent ainsi en évidence de nombreux éléments en faveur d'une inspiration d'origine flamande ou de sa proximité.

IV.1 - 1.3 Culture italienne

Par ailleurs une influence italienne se perçoit dans maints aspects de style. Pour n'en citer que quelques-uns des plus frappants, ce caractère italien est donné aux panneaux de Gaillon par l'intermédiaire des architectures qui encadrent les scènes des bas-reliefs des dorsaux, par exemple l'arc en anse de panier soutenu par des colonnes-candélabre ou l'arc monumental. Ou encore, au regard de la perspective géométrique accomplie des structures qui encadrent les figures des panneaux marquetés. L'usage d'architectures mises en perspective comme décor pour les figures des vertus et des sibylles est en effet tout italien. À cette époque l'Italie se révélait incontestablement maîtresse dans l'art de la perspective. Toutes les architectures et les sols représentés sur les panneaux de marqueterie de Gaillon montrent une perspective centrale accomplie comme celle que Masaccio a peinte sur la fresque de la Trinité de l'église Santa Maria Novella de Florence, ou que Bramante développa pour le chœur de la chapelle Santa Maria presso San Satiro de Milan. La réalisation par Bramante, vers 1490, du chœur, en quasi trompe-l'œil, de cette église en donne en effet un résultat absolument éclatant. Le rendu de perspective géométrique des panneaux que nous étudions est tout-à-fait semblable à celui de cette structure et les artisans ont choisi de travailler sur des panneaux galbés pour parfaire la similitude et le rendu de profondeur à l'image du chœur de l'église galbé lui aussi.

À ce titre le panneau de marqueterie qui figure la Prudence se doit d'être regardé à nouveau. Lors de l'étude iconographique il a été remarqué que l'architecture qui encadre l'allégorie est un arc monumental de structure proche de celle des édifices que les italiens pouvaient admirer dans leur pays. De même la perspective géométrique de l'ensemble est remarquable. Par ailleurs les ornements, qui décoorent cet arc, se retrouvent à Milan pour la

⁹⁴² JOUBERT F., *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny, op. cit.*, p. 104 – 121.

frise, ou à Vérone pour l'ornement des pilastres cité plus haut. De Milan, considérons la frise qui ceint tout l'édifice de l'église Santa Maria presso San Satiro. Celle de la marqueterie lui est semblable excepté que sur la frise italienne il y a des visages vus de face au lieu des armoiries. Mais ce type de guirlande alternant médaillons, sphinges et visages ou armoiries est tout à fait unique. Il a de plus été observé que la Prudence a été revêtue à Gaillon d'une robe de voile à l'instar des vertus de la porte de Gubbio. Enfin, alors qu'aux vertus de Gaillon les artisans ont donné plusieurs attributs repris d'un manuscrit français, un seul a été choisi pour la Prudence et il est le seul qui soit commun à ce manuscrit et à la tradition italienne, c'est le miroir⁹⁴³. Ce panneau marqueté est notoirement le plus italien de tous les panneaux.

De même fra Giovanni da Verona a toujours encadré les scènes qu'il a illustrées sur les panneaux des stalles de Santa-Maria in Organo de Vérone. Mais, alors que toutes les structures représentées respectent une perspective géométrique remarquable, il en a varié les compositions. Les objets figurés sont rangés dans des placards dont les portes, rectangulaires, sont ouvertes. Les *vedute* sont admirées par une fenêtre plein cintre. Enfin les personnages siègent dans des niches en trompe l'œil. Par ailleurs, alors que les lourds drapés sont couramment attribués à l'art flamand, les saints figurés ici sont eux-mêmes vêtus d'amples robes et de chapes élégantes et vastes. Enfin, la finesse d'exécution des sculptures de grotesques se retrouve également sur les encadrements de bois sculpté des panneaux marquetés des stalles de Santa Maria in Organo de Vérone. Cet ouvrage a été réalisé entre 1494 et 1499. Le style de fra Giovanni da Verona est donc retrouvé à Gaillon.

Enfin nombre d'ornements sur les œuvres de Gaillon : rinceaux, animaux mythologiques, candélabres, médaillons sont italianisants. Le blason du cardinal lui-même n'est pas dans une forme d'écu, mais dans une forme à la mode florentine, comme celle des armoiries du duc de Montefeltro sur la porte des vertus de Gubbio. Par ailleurs les trônes des jeunes femmes, ainsi que les colonnes ou les frises des architectures, ont des motifs ornementaux qui se retrouvent dans les sculptures de ce pays. D'autre part les grotesques qui se jouent des sièges des stalles relèvent du vocabulaire stylistique de la péninsule.

Cependant, dans l'ensemble, les œuvres de Gaillon se différencient d'un style purement italien des plus connus. L'art de la perspective dans les œuvres marquetées des stalles italiennes, est déployé dans la représentation de monuments, de villes, d'objets. Sur les marqueteries de Gaillon ce sont uniquement les encadrements des figures qui sont mis en perspective. De même les artistes italiens choisissent l'homogénéité de représentation et la monumentalité. À ce titre les vertus de Gubbio et les sibylles de la cathédrale de Sienne ou de Pinturicchio sont exemplaires. Sur la porte des vertus du *studiolo* de Gubbio du comte de Montefeltro (Pollaiuolo 1473), les vertus figurées trônent sur des chaires toutes identiques et ne sont pas encadrées d'architectures. Quant aux sibylles des œuvres italiennes elles sont différenciées uniquement par leurs attributs ou les prophéties qui leur sont attribuées, écrites sur des phylactères ou des cartouches. Les différences vestimentaires existent mais restent dans la même gamme. Sur ces panneaux de Gaillon, les trônes, les attitudes et les vêtements des allégories ou des sibylles sont tous différents. Les coiffures, bijoux et tenues des jeunes femmes en font un vrai défilé de mode, et malgré tout porteur de sens. Les robes sont en étoffes lourdes et non point en voiles légers. Quant aux drapés des robes, qui souvent permettent de situer les artisans, nous trouvons du plus ample dans celui de la Foi au plus serré dans celui de la Charité. Ces panneaux offrent donc une grande créativité. Leurs auteurs

⁹⁴³ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, op. cit.*, p. 345.

aiment le détail et préfèrent représenter le quotidien plutôt que la monumentalité. De plus les panneaux de Gaillon présentent une fantaisie, un mélange des ordres, des ornements des pilastres et des écoinçons qui les démarquent du retour au classicisme antique qui était en vogue à cette époque en Italie. Quant au style de la Chartreuse de Pavie, dont il est dit que le cardinal l'admirait beaucoup, a-t-elle des échos à Gaillon? Les décors des colonnettes des meneaux des fenêtres de sa façade, excepté quelques petits motifs distribués de part et d'autres, sont les seuls ornements de cette chartreuse qui, à Gaillon, peuvent leur être comparé. Peut-être que les artisans de Gaillon s'en sont inspirés. Le signe de parenté est cependant bien fragile.

Les œuvres réalisées à Gaillon présentent donc des mélanges de styles. Il y a une telle intime mixité des styles que les diverses influences transparaissent sur un même panneau. Au sein d'une architecture à l'antique, par exemple, les figures sont revêtues à la mode septentrionale. Quant à la manière d'encadrer les figures, alors que les architectures sont à l'antique, la perspective des structures peut être comparée à celle des portails des cathédrales dont les ébrasements seraient habillés de colonnes d'ordres différents, ou bien encore à celle d'absides, au fond desquelles poseraient vertus et sibylles. La diversité des représentations des allégories et des sibylles, ainsi que des architectures qui les entourent, n'est pas d'une pure inspiration italienne.

IV.1 - 2 Mixité des styles sur les œuvres du xv^e siècle

La mixité de style n'est, cependant, pas une caractéristique des seules stalles de Gaillon, à l'époque, elle est souvent pratiquée de différentes manières. En Italie la fresque est encore l'art décoratif le plus prisé. Ainsi, les peintres et les fresquistes italiens, ont eux aussi largement développé la perspective, et nous retrouvons dans les panneaux de Gaillon la structure architecturale de la fresque de la trinité de Masaccio, ou le foisonnement d'architectures monumentales propre aux fresques de Pinturicchio. Les fresques de la bibliothèque Piccolomini à Sienne en sont un exemple (datées 1505). Cependant ce débordement d'architectures et d'ornementations rappelle également le style gothique international. Il y a donc mixité des styles dans les œuvres exécutées en 1500. Mais cette mixité n'est pas toujours le fait d'artisans s'étant formés dans plusieurs pays.

IV.1 - 2.1 Artisans et courants artistiques

Au regard des encadrements des scènes du Polyptyque de San Martino de Treviglio (1485 - 1486) le cadre ouvragé des bas-reliefs de Gaillon ressort certes plus du vocabulaire de Bernardo Zenale (1460 - 1526) qui a également travaillé à la décoration de la chartreuse de Pavie, ou de Bernardino Butinone que de celui de Bramante. Cependant la profusion ornementale dont font preuve les stalles les place parfaitement dans cette période de la première Renaissance française qu'a décrite Jean Guillaume.

À ce titre arrêtons-nous sur les colonnes de l'architecture qui encadrent les scènes sculptées des bas-reliefs des dorsaux et qui sont parfois nommées pilastres ou candélabres

(figure 125). Elles sont abondamment ornées, ce qui est inédit à cette époque pour des colonnes mais entre dans la mutation que Jean Guillaume a décrite. Cet auteur a procédé à une analyse de l'évolution de l'ornement qualifié de candélabre, dans la Normandie de la première moitié du XVI^e siècle, et l'a rapproché de la colonne ornée⁹⁴⁴. Il s'est attaché à comparer ces ornements trouvés à Rouen ou Gaillon avec ceux de certains monuments de Lombardie.

Quant au vocabulaire, dans son étude, Jean Guillaume a classé la structure qui encadre les scènes hagiographiques des bas-reliefs des stalles de Gaillon dans la catégorie des colonnes-candélabres⁹⁴⁵. Du point de vue typologique, le candélabre et la colonne se différencient par leur structure. Un candélabre est composé d'un socle, d'une tige et d'une coupelle, une colonne quant à elle présente une base, un fût et un chapiteau. Cet auteur a considéré que la superposition de motifs ornementaux, vases, personnages, feuillages, rapproche les colonnes normandes des candélabres ornementaux qui font la prédilection des sculpteurs. Il a qualifié de colonne-candélabre une colonne dont la « base a subi des métamorphoses : la base devient socle [...] le fût se décompose en deux parties [...] un ou plusieurs vases et une partie [...] arrondie, ce qui lui donne une apparence de balustre ». Dans cette définition il a complété la définition du *Vocabulaire de l'architecture ou de l'ornement* qui définit la colonne en candélabre comme une « colonne dont le fût présente plusieurs renflements, en forme de candélabre »⁹⁴⁶. Il y a donc une légère nuance, pourquoi ne pas simplement parler de colonne ornée pour la colonne-candélabre de Jean Guillaume? Cet auteur ayant trouvé un certain nombre de colonnes spécifiquement de ce type a choisi de les caractériser en propre.

Jean Guillaume a situé l'apparition de cet ornement dans le Milanais aux environs de 1460. Il a montré combien, à partir du deuxième quart du XVI^e siècle, cette forme s'est répandue en France dans la sculpture sur pierre et dans la sculpture sur bois. En un peu moins orné on les trouve sur les colonnes qui encadrent les panneaux des vantaux du portail sud de la cathédrale de Beauvais. Datés de 1540, ils sont attribués au sculpteur Jean le Pot, dont on ne connaît malheureusement l'existence que par l'épithaphe gravée sur sa tombe⁹⁴⁷. Cependant sur cette porte, comme sur les boiseries de Gaillon, les colonnes ne sont pas à fût cannelé. Par ailleurs cette manière d'orner les colonnes se retrouve également sur les boiseries de la chapelle de Gaillon conservées au musée de la Renaissance d'Écouen. Les fûts et les socles des architectures des bas-reliefs des stalles de Gaillon sont ornés, les chapiteaux sont composites, l'axe de la colonne est prétexte à valoriser fleurs, feuillages et animaux fantastiques. Donc leur style est proche de celui des colonnes-candélabres citées par Jean Guillaume d'influence milanaise mise au goût des normands. Cet auteur a ainsi montré qu'au

⁹⁴⁴ GUILLAUME J., « Le candélabre en Normandie. Les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540 », *L'architecture de la renaissance en Normandie: t1 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 83- 98.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 90, 91.

⁹⁴⁶ FINANCE L. de et P. LIÉVAUX, *Ornement: vocabulaire typologique et technique*, Paris, Ed. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, DL 2014, 2014, p. 255.

⁹⁴⁷ BAUDOIN J., *La sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*, Nonette, Créer, 1992, p. 34, vol.3.

cours de ce siècle un processus d'assimilation des formes italiennes a mené les architectes et sculpteurs français à s'exprimer selon un nouveau langage⁹⁴⁸.

De la même manière le florentin Jérôme Pacherot, au contact des tourangeaux Jean et Michel Colombe, a assoupli et affiné son style florentin et développé son répertoire *fiesolane*. Les italiens assimilaient donc eux aussi les styles français. Ce processus d'assimilation montre que le style du chef-d'œuvre étudié ne permet pas d'assurer que des italiens sont venus les créer. Par ailleurs les artisans étaient imaginatifs.

IV.1 - 2.2 Artisans et créativité

Peu d'artisans français sont allés en Italie à cette époque. Malgré tout ils pouvaient avoir à représenter des architectures antiques. Jean Colombe fait partie des illustrateurs qui ont eu cette charge. Nous en avons l'exemple dans ses créations pour le manuscrit du *Romuleon*⁹⁴⁹. L'imagination de l'enlumineur l'a poussé à décorer l'enceinte de Rome de manière fantaisiste avec profusion d'ornements. L'architecture étant malgré tout conçue à partir de descriptions tirées de sources textuelles médiévales⁹⁵⁰. Le folio 81 du livre 3 chapitre 1 « *Comment Camillus fut dictateur après la recouvrance de la cité de Romme* », représente l'entrée du dictateur Camille dans Rome. Le sigle SPQR mis pour *Senatus Populus Que Romanus* peint par l'artiste en lettres d'or sur les armures et boucliers des soldats désigne l'État romain et lui a permis de situer la scène. Pour compléter la caractérisation des lieux, l'enlumineur a peint une porte de cette ville en forme d'arc de triomphe aux pilastres ornés, et des scènes cloisonnées représentant des exploits militaires qui font partie du vocabulaire antique. De même style sont les médaillons qu'il a peints, dans lesquels il a placé les scènes, ainsi que l'arc plein cintre dont l'intrados est à caissons ornés de fleurs.

Ainsi, alors que Jean Colombe a imaginé le classicisme antique, il a cependant déployé de la fantaisie, à l'exemple des supports en forme de roue de la couverture du char de Camille. De plus il a hybridé les styles, les éléments de base structurelle sont là, cependant leur arrangement est créatif. À titre d'exemple il est à noter, dans la scène de l'assassinat de César, son trône et le cadre qui n'ont rien du dépouillement à l'antique⁹⁵¹. Ou bien l'illustration de la prise du Capitole par les serfs et les bannis où le temple du capitole est un mélange de cathédrale et d'arc de triomphe dont l'entablement et les écoinçons sont ornés de médaillons encadrant des personnages en buste⁹⁵². Notons que des soldats, boucliers posés à terre, encadrent le décor comme sur les écoinçons de l'arc qui encadre la Justice du panneau des dorsaux de Gaillon. Malgré tout, l'artiste a conféré un profond réalisme aux scènes extérieures en perfectionnant et maîtrisant remarquablement la perspective linéaire des portes, et en l'associant à la perspective atmosphérique. De même, l'illustration de la scène du

⁹⁴⁸ GUILLAUME J., « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française. », *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'Antique » au début de la Renaissance.*, Tours, Picard, 2003, p. 143-176.

⁹⁴⁹ *Romuleon*, *op. cit.*

⁹⁵⁰ JACOB M., *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500) La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, *op. cit.*, p. 279.

⁹⁵¹ Livre 8 chapitre 55 « comment le tresnoble tresvaillant et tresrenomme Julius Cesar fut tue.. ». Folio 317v.

⁹⁵² Livre 2 chapitre 21 « comment le capitole de romme fut prins par les serfz ». Folio 60.

meurtre du préfet Aper par Dioclétien montre l'intérieur d'une salle royale (folio 376v^o). Les murs sont décorés en deux registres, des boiseries sont surmontées de tapisseries millefleurs composées telles que nous les voyons aujourd'hui, avec un décor couronné de dictons ou paroles de sagesse. L'artiste avait eu accès à l'intérieur de la demeure de son commanditaire et l'avait reproduit. Sur ses miniatures Jean Colombe a donc représenté Rome ou des temples romains, lui qui n'était jamais allé en cette ville. À partir de quelques connaissances, il a fait travailler son imagination de manière étonnante. En effet il a procédé en un mélange d'architectures italianisantes et gothiques flamboyantes. Ceci montre que les artistes ne s'encombraient pas de conventions et gardaient une grande liberté d'interprétation comme nous le voyons sur les stalles de Gaillon.

Par ailleurs, cet exemple montre que différents styles pouvaient être reproduits sans qu'il soit nécessaire aux artistes étrangers de venir en France pour épanouir leur talent. S'ils n'avaient pas de modèle sous leurs yeux, les artisans les créaient. De la capacité à imaginer des architectures antiques, les artisans de la Loire n'étaient pas en défaut. Ce n'est donc pas le style des réalisations qui permettra de trancher sur l'identité des artisans qui ont réalisé ces stalles, un artisan français, n'étant pas sorti de chez lui, avait pu trouver un mode de représentation similaire ou même voir des modèles provenant de l'étranger et les imiter. Par contre l'analyse des techniques employées nous permettra d'approcher de plus près les auteurs des stalles.

IV.1 - 3 Techniques flamandes et italiennes utilisées

IV.1 - 3.1 Technique flamande

Sur plusieurs panneaux de bas-relief, les sols figurés paraissent herbeux alors que les scènes représentées se situent à la fois en extérieur, ou en intérieur. Certains d'entre eux ont été travaillés selon la technique dite *tremolierungen*. Ce terme, d'origine germanique, qualifie un travail exécuté à l'aide d'une petite gouge courbe⁹⁵³. Il aurait pour origine une technique d'orfèvrerie nommée *tremblé*⁹⁵⁴. Cette technique a parfois été employée dans le nord de la France au pied des sculptures, comme celles du saint Nicolas de l'église de Beaumé, de saint Pierre de l'église de Dagny-Lambercy⁹⁵⁵. Dans le Brabant ou le Hainaut, aux xv^e et xvi^e siècles, les sculpteurs utilisaient couramment cette technique. Ainsi en est-il pour les sols des scènes représentées dans les retables brabançons. Le célèbre chef-d'œuvre représentant des scènes de la vie de saint Georges, sculpté par Jean Borreman en 1493 en témoigne⁹⁵⁶. Avec cette technique les artisans de Gaillon, ainsi que ceux de l'atelier de Borreman, ont représenté de l'herbe plus ou moins folle. Par exemple celle qui couvre le sol aux abords de la prison dans laquelle est conduit saint Georges est particulièrement régulière, à la limite du sol carrelé. Celle qui couvre le sol sur lequel est dressée la roue sur laquelle saint Georges du

⁹⁵³ CHARLES C., *Stalles sculptées du XV^e siècle*, op. cit., p. 70 ; SERCK-DEWAIDE M., « Support and Polychromy of Alterpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp. Study, comparison, ans restauration », *Painted Wood: History and Conservation*, Los Angeles, Paul Getty Trust, 1998, p. 98.

⁹⁵⁴ CHARLES C., « Le trône de saint Antoine : précisions matérielles », C. HECK (dir.), *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar, 1989, p. 167.

⁹⁵⁵ Inscrites au patrimoine dossiers: IM02001505, IM02002549, IM02001882.

⁹⁵⁶ Conservé au musée royal d'Art et d'Histoire de Belgique à Bruxelles.

retable de Jean Borreman est supplicé lui ressemble. Il est de plus notable que le travail en finesse et profondeur de certaines miséricordes rappelle tout à fait celui des artistes qui ont réalisé les retables brabançons ou anversois.

Les sculpteurs de Gaillon avaient donc avec eux au moins un sculpteur flamand.

IV.1 - 3.2 Marqueterie en France

Que pouvons-nous retenir de l'ébénisterie en France à la fin du Moyen Âge. Quant à la technique de marqueterie qu'en était-il en France à cette époque? Viollet-Le-Duc écrivit, dans son Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, que les menuiseries françaises du Moyen Âge ne sont pas décorées de marqueteries, les sculptures ne s'y prêtaient pas. Il cite alors les stalles de Gaillon comme étant les seules œuvres de marqueteries de l'époque, et il les date du commencement du XVI^e siècle⁹⁵⁷. Ce texte est daté avant la prise en charge par ce conservateur de la basilique elle-même.

S'il est mentionné que le duc de Berry aimait les marqueteries et en possédait, elles ne nous sont pas parvenues et nous ne savons pas d'où elles provenaient⁹⁵⁸. Ce goût n'était de fait pas vraiment répandu parmi les grands de France et les ateliers de menuisiers étaient plus spécialisés dans la sculpture. De cette époque ne nous sont parvenus que les panneaux des stalles du château de Gaillon datées 1509, ainsi que le mentionne Viollet-Le-Duc et le reprit Ramond dans l'histoire de la marqueterie qu'il a publiée⁹⁵⁹. Quelques panneaux de dorsaux de stalles de l'église Saint-Bertrand-de-Comminges sont également marquetés, ou des lambris des chapelles des châteaux de Chantilly et d'Écouen mais ils sont datés aux environs du milieu du XVI^e siècle⁹⁶⁰.

Malgré tout, la marqueterie *a toppo* était sans doute pratiquée à la fin du XV^e siècle car le marqueteur Michelet Guesnon de Rouen réalisait des frises en marqueterie. Or c'est à l'aide de cette technique que sont le plus aisément exécutées de telles œuvres. Il est vraisemblable que la technique pratiquée en France soit celle que l'on trouve sur les dessus d'abattant des stalles de Tiburtine et de Justice (figures 83 et 107). Nous avons montré que la réalisation de ces frises n'atteint pas la perfection des frises des stalles datées 1509.

⁹⁵⁷ VIOLLET-LE-DUC E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.* « La marqueterie n'est point employée, pendant le Moyen Âge en France, pour décorer les ouvrages de menuiserie de bâtiment ; elle ne s'applique guère qu'aux meubles ; encore ces marqueteries sont-elles très rares avant le XVI^e siècle. L'usage de plaquer des bois de différentes nuances, de manière à composer des dessins colorés, ne pouvait s'appliquer aux formes de la menuiserie gothique, qui relève toujours de la charpente. Les architectes faisaient peindre et dorer les ouvrages délicats de menuiserie, mais leur construction était telle, ainsi que les exemples précédents le font voir, qu'il n'était pas possible de les plaquer. En Italie, au contraire, la marqueterie prenait place dans la menuiserie dès le XIV^e siècle ; mais aussi, comme nous l'avons dit, les formes données à cette menuiserie ne sont pas toujours d'accord avec la structure. Nous ne connaissons, en fait d'ouvrages de marqueterie française, que les dossiers des stalles de la chapelle du château de Gaillon, et ces ouvrages sont du commencement du XVI^e siècle. On peut en voir encore certaines parties dans le chœur d'hiver des chanoines de l'église impériale de Saint-Denis ».

⁹⁵⁸ CHAMPEAUX A. de et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry: avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, H. Champion, 1894.

⁹⁵⁹ RAMOND P., *La marqueterie*, *op. cit.*

⁹⁶⁰ AUGÉ S., *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur Renaissance*, *op. cit.*

IV.1 - 3.3 Marqueterie des panneaux

Sur les dessus d'abattant marquetés des stalles de Gaillon, des natures mortes ou des personnages et animaux fantastiques sont encadrés par une frise. Celle-ci est formée de réseaux d'entrelacs géométriques d'une plus ou moins grande complexité. Les frises sont en effet composées de rubans d'entrelacs tressés qui parfois encerclent des figures géométriques périodiquement reproduites. Chaque ruban d'entrelacs est composé de trois à cinq baguettes, le filet d'encadrement, quant à lui, n'est parfois formé que de deux baguettes. Leurs nuances de couleurs peuvent être différentes sur un même abattant. La frise la plus complexe est celle qui inclut la devise du cardinal dans l'entrelacement. Chaque ruban ou entrelacs de ces frises est incrusté dans la matrice. Cette technique est l'aboutissement de la technique *a toppo* pratiquée pour la marqueterie des petits objets en particulier. Il reste peu d'exemples de ces réalisations, si ce n'est sur des coffres que l'on peut encore voir de manière éparsée dans des musées. Le travail de découpe du bois y est tout à fait remarquable. Les bois utilisés pour ces marqueteries sont les mêmes que ceux des marqueteries figuratives, mais ils sont pris sur la tranche. Les dessus d'abattant sont bordés d'un filet qui fait la longueur des abattants des stalles. L'épaisseur de ces filets est celle des feuilles de placage, cela signifie donc que les menuisiers réalisaient de telles feuilles, d'environ 6 à 8 mm d'épaisseur, sur une longueur de l'ordre de 50 cm et d'au moins 10 cm de large. Leurs outils n'étaient pas les nôtres, loin de là, cependant ils les ont suffisamment perfectionnés et maîtrisés pour aboutir à ces réalisations. De même, bien que plus simples, les filets qui suivent les contours des sellettes, relèvent d'une grande maîtrise de la technique.

Considérons maintenant les panneaux marquetés des dorsaux. Ils sont réalisés en marqueterie figurative. Les tesselles employées sont en bois de placage d'essences diverses. Celles-ci ont été sélectionnées, soit pour leurs teintes intrinsèques, soit pour leurs teintures. Les couleurs des bois ont été choisies à Gaillon pour donner du relief aux architectures. Ainsi, les colonnes ou éléments d'architecture, de même que leurs ornements, sont figurés à l'aide de tesselles de toutes dimensions aux couleurs chatoyantes. Il en est de même pour les figures et leurs costumes, où les perles de leurs bijoux attirent le regard pour leur très petite dimension qui est de l'ordre du millimètre. Les découpes des tesselles soulignent certains traits. Par exemple les yeux des figures sont dans l'ensemble gravés sur la tesselle du visage, mais une tesselle blanche, dans laquelle la pupille est marquée par une incrustation de mastic, a été employée pour la sibylle Agrippa et pour l'allégorie de la Prudence, ce qui intensifie leur regard. Ces techniques de tableaux de marqueterie n'étaient pas développées en France. Ce sont bien sûr celles d'Italie qui ont été importées au même titre que la marqueterie *a toppo* citée plus haut. Seuls les italiens possédaient à cette époque les techniques de découpe des bois de placage pour la *tarsia geometrica*, ou figurative⁹⁶¹.

⁹⁶¹ Témoignage de Monsieur Chardonnet.

IV.1 - 3.4 Technique italienne adaptée à Gaillon

Les techniques présentées ont cependant été employées de manière originale. Les marqueteries des stalles sont diverses et nombreuses, elles apportent des touches de couleur et de lumière parmi toutes les sculptures monochromes. Ce ne sont pas les nuances de noir d'un Soulage ou le feu d'artifice d'un Kandinsky qui se laissent admirer. C'est la palette infiniment riche des bois qui vient souligner la douceur d'un visage, les plis d'une robe ou accorder quelque pénombre.

Couleurs des bois utilisés

Les couleurs des bois utilisés à Gaillon vont du brun sombre au presque blanc en passant par le rouge et une utilisation inusuelle du vert. Les effets d'ombrage sur les figures ne sont pas réalisés par brunissement du bois mais par hachures. En revanche, les artisans ont eu recours à des bois plus foncés pour ombrer les éléments d'architecture. Le vert est parfois utilisé pour les colonnes mais dans l'ensemble c'est tout un nuancier de brun beige, rouge et jaune qui est choisi. Néanmoins le vert est particulièrement utilisé pour les costumes des figures. De même sur les socles des colonnes, ou certains ornements, les reliefs sont représentés par l'usage de bois de couleurs différentes. Notamment les cannelures des colonnes sont représentées par un ensemble de tesselles de couleurs contrastées. Les reliefs des pilastres sont marqués par de fines tesselles de couleur noire ou crème selon l'exposition à la lumière. Les sculptures des trônes sont mises en évidence par l'usage de deux bois, l'un clair l'autre plus foncé, tous deux plus foncés et moins nervurés que ceux de la matrice. Les détails, rubans, broderies, glands, bijoux, des costumes des figures sont également mis en valeur par l'usage de petites tesselles aux couleurs contrastant avec le vêtement ou l'incarnation des peaux.

Cette richesse de teintes employées différencie les panneaux de Gaillon des italiens. Les couleurs n'ont pas été utilisées par les artistes qui ont réalisé les panneaux de Gaillon de la manière dont procédaient la majorité des maîtres italiens. Par exemple la couleur verte a été très employée, ce qui n'était pas habituel dans les œuvres italiennes. De plus ces bois verts ont été utilisés pour colorer les vêtements, alors que généralement en Italie la couleur verte rehausse uniquement les colonnes de marbre et parfois une verdure extérieure ou les reliures d'un livre.

Types de bois utilisés

Les couleurs peuvent être naturelles ou être obtenues par traitement comme il a été indiqué précédemment. Quant aux bois choisis par les italiens pour les tesselles, Wilmering, à l'instar de Macchioni cité plus haut, les a étudiés. Il a analysé en détail les œuvres de cette époque, notamment les marqueteries du studiolo de Gubbio du duc de Montefeltro qui est conservé au Metropolitan of Art de New York. Il n'a observé ou relevé essentiellement que l'usage de bois régionaux dans les œuvres italiennes. Seul, parfois, le bois du Brésil, ou pernambouc, a été utilisé⁹⁶². Macchioni n'avait, quant à lui, trouvé que de l'ébène⁹⁶³. Or ce

⁹⁶² WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, op. cit., p. 9-29.

⁹⁶³ MACCHIONI N., « L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio. », op. cit., p. 39.

sont l'amarante, le pernambouc, le padouk d'Asie, l'ébène des Indes ou le nerprun que les artisans de Gaillon ont choisis. Ils ont donc procédé à un usage tout à fait inédit de bois exotiques. Cet emploi de nombreuses variétés de bois exotiques démarque donc les marqueteries de Gaillon.

Enfin, les incrustations sont faites sur une matrice de chêne rouvre. En Italie la coutume était d'utiliser des matrices en bois de noyer. L'usage du bois qui est fait à Gaillon n'est donc pas exactement identique à celui qui a été déployé pour les œuvres italiennes.

Réalisation des marqueteries

La marqueterie est ainsi réalisée en bois de placage incrusté dans des panneaux de chêne rouvre. Le support étant galbé les artisans ont dû galber les tesselles qui sont d'environ 5 mm d'épaisseur. Pour animer et consolider les tableaux les tesselles ont été gravées et jointées, ce qui donne un aspect de nielle comme l'a souligné Deville⁹⁶⁴. Ce qui les différencie également des marqueteries italiennes.

Les dimensions des tesselles sont variées. Les artisans ont choisi une seule tesselle aussi bien pour une colonne ou une robe que pour la perle d'un bijou. En effet des éléments aussi petits qu'une perle, une broderie ou un ruban ont été figurés par une tesselle. Les palés des armoiries sont obtenus avec des tesselles de couleurs différentes. Cependant les nombreuses frises de perles ou de rais-de-cœur qui ornent corniches et arc sont gravées, de même que les ornements des chapiteaux, les visages des médaillons ou leurs feuilles, ainsi que les plumes des griffons. La gravure est de même utilisée pour le dessin de la broderie, des drapés ou des plissés, voire pour souligner quelque détail d'un ornement d'architecture et les traits des visages. Les tracés sont sûrs, précis, remarquablement réguliers lorsqu'il s'agit des frises des corniches alors que leurs dimensions sont de l'ordre du millimètre. Mais les maîtres italiens seraient allés jusqu'à utiliser une tesselle pour chaque motif.

Sur le panneau de la Prudence la marqueterie a été incrustée sur un bois travaillé de telle manière que les nervures du chêne de la matrice semblent former une niche concave pour le trône de la vertu. L'effet est obtenu par une découpe longitudinale tangentielle du panneau. La trace des vaisseaux du bois apparaît alors sous forme d'arceaux. Cet agencement prouve que ce bois a été choisi avec le plus grand soin. Malgré tout il n'est pas la marque d'un travail purement italien, car les panneaux de marqueterie figurative péninsulaires sont totalement plaqués.

Conclusion

Les artisans qui ont travaillé à Gaillon, en utilisant des techniques de sculpture et de marqueterie d'origine variées, ont exécuté des scénographies de styles mixtes. De la culture flamande les artisans ont retenu la richesse des costumes et les lourds drapés. La posture du bourreau est également étonnamment proche de celle de quelques tableaux septentrionaux. La culture italienne se manifeste par la structure à l'antique des architectures qui encadrent les sibylles et les vertus, ainsi que par la mise en œuvre de la perspective géométrique à la

⁹⁶⁴ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. LXXVII.

manière de Bramante. De même les grotesques qui ornent de nombreux composants des stalles font appel au vocabulaire stylistique de la péninsule. Alors que l'œuvre étudiée est unique, tant par son inspiration que par son exécution, elle présente donc des cousinages avec des styles et des techniques aussi différents que ceux des Flandres ou de la péninsule italienne. Cependant, le style des miniaturistes ou sculpteurs du royaume perce dans la réalisation des figures.

Cette mixité de style ne signifie pas que des artisans sont venus de loin. Les artisans français se révèlent comme ayant assimilé ou même imaginé des styles variés. Nombreuses sont les œuvres de cette époque qui montrent des caractéristiques mixtes de style gothique et adoptant des motifs ornementaux italiens. Alors qu'au début du xx^e siècle, les historiens de l'art pensaient que des artisans italiens les avaient réalisées, depuis quelque temps cette analyse est nuancée. À l'instar de Christine Debrie qui propose que l'atelier qui a réalisé l'enfeu du tombeau de Raoul de Lannoy, dans l'église de Folleville, ait été composé de sculpteurs d'origines diverses, mais pas nécessairement des italiens⁹⁶⁵. Parmi ceux-ci certains connaissaient l'art italien ou avaient peut-être même séjourné en Italie. En effet les artisans, s'ils n'étaient pas installés, circulaient de chantier en chantier pour éventuellement s'installer un jour, à l'instar de Felipe Bigarny qui, de Bourgogne, est venu à Burgos après avoir séjourné à Rome. Ou, comme Antoine de Lonhy qui a exercé entre la Bourgogne, Barcelonne et le duché de Savoie. Ou enfin, comme Gil de Siloé qui, originaire d'Anvers a travaillé pour le duc à Orléans, a fait un séjour à Rome et s'est fixé de nombreuses années à Burgos.

En revanche, l'usage de techniques typiquement flamandes ou italiennes est avéré. Les sculptures pour lesquelles la technique de *tremolierungen*, ou *tremblé* est employée témoignent de la participation d'artisans flamands, alors que les marqueteries *a toppo* et figuratives révèlent la présence d'Italiens. Les magnifiques stalles étudiées sont donc dues à l'intervention d'artisans étrangers et français itinérants. Une équipe de dix menuisiers a été convoquée en décembre 1508. Cette équipe est passée, fin février 1509, d'une dizaine en moyenne à une vingtaine d'intervenants. Ainsi l'équipe qui a travaillé aux stalles était composée d'artisans provenant de multiples horizons. Le chapitre suivant s'attache à la compréhension du fonctionnement de ce chantier.

⁹⁶⁵ DEBRIE C., « Les monuments sculptés du chœur de l'église de Folleville, XVI^e siècle », *Revue du Nord*, 1981, vol. 63, n^o 249, p. 422.

Chapitre IV.2 Une œuvre conçue au fil de l'ouvrage

IV.2 - 1 Auteurs des patrons des stalles

En mars des parchemins ont été achetés. L'équipe en a disposé pour faire, ou faire faire, le patron des stalles. Cependant aucun dessin de stalles, excepté celui qu'Elisabeth Chirol a publié, n'est parvenu jusqu'à nous. Dans les comptes, remarquablement détaillés du château, il n'y a aucune trace de rémunération pour le dessin des chaires. Aucun autre peintre ou architecte n'a été rémunéré en mars 1509 pour avoir exécuté un dessein pour ces stalles. Par ailleurs, il n'est nulle part mentionné que les menuisiers des stalles ont travaillé selon un patron. Qui donc a fait les esquisses de l'œuvre. Y a-t-il vraiment eu une conception d'ensemble de ces stalles ? Les descriptions détaillées des panneaux de marqueterie ont révélé une grande richesse dans la composition des scènes, les costumes des figures ainsi que les gravures qui soulignent les traits des visages ou définissent les ornements des architectures. La confrontation de ces détails ouvre à une prise de conscience de leurs conditions de réalisation.

IV.2 - 1.1 Panneaux de marqueterie

Les gravures des panneaux de Gaillon ont été réalisées par des artisans qui n'ont pas voulu se prononcer sur l'orthographe du mot sibylle, en effet nous trouvons plusieurs orthographes différentes pour cinq d'entre elles, la sixième n'ayant pas de phylactère. Parmi les six sibylles qui sont représentées, trois d'entre elles tiennent un phylactère qui permet de les identifier ce sont : *sebila persica*, *sibila tiburtina*, enfin *sibylla hellespontica*. Quant aux autres, pour l'une d'entre elles, le texte écrit sur l'architecture qui la surplombe la nomme : *sibile delphicien*. Dans les textes des manuscrits ou incunables de cette époque nous lisons *sibila* ou *sibilla*, l'orthographe n'était donc manifestement pas stabilisée. Cependant sur un même site voir tant d'orthographes différentes déroute. Il est signe d'un manque de coordination.

Alors qu'apparemment les figures sont toutes encadrées d'architectures à l'antique, qu'elles sont vêtues au goût septentrional, l'analyse des détails montre de grandes différences d'exécution. Prenons deux exemples. Considérons les robes de Delphique et de la Foi qui sont de même type (figures 155, 166). Leur bas ample et évasé s'étale largement sur un vaste trône qui occupe lui-même une grande partie de l'espace. Cependant le retombé du costume de la Foi élégant, aérien, au volume bien dessiné, au drapé dont les plis sont quelque peu cassés quoique souples, n'a rien de similaire à celui, quelque peu informe de Delphique. Cet exemple est révélateur que les drapés ne sont pas toujours comparables. De manière plus générale, le positionnement des trônes des figures par rapport au fond des scènes est plus ou moins réaliste. De même la perspective géométrique des cadres architectoniques n'a pas atteint la même perfection sur tous les tableaux. Ces différences dans le dessin d'un même motif montrent que les figures n'ont pas toutes été dessinées par un même auteur. Ceci

contribue à confirmer que la marqueterie n'a pas été exécutée à partir d'un carton dessiné par un seul artiste.

En revanche un projet a été conçu pour l'ensemble. Que les figures soient vêtues à la mode septentrionale, sans thème pour les sibylles tandis que les vertus portent des costumes qui révèlent leurs qualités peut provenir soit d'un consensus entre les artisans, soit d'une commande. Malgré tout, l'auteur du programme iconographique a au minimum demandé que les sibylles et les allégories trônent dans des architectures différenciées par paire, en mettant en concordance une sibylle et une vertu.

IV.2 - 1.2 Panneaux de bas-relief

L'unité de l'ensemble de bas-reliefs des dorsaux des stalles est fournie par le cadre dans lequel les scènes sont insérées. Un œil vigilant porté sur les scènes illustrées perçoit cependant de nombreuses différences dans le traitement de thématiques semblables⁹⁶⁶. Un exemple peut être relevé sur la manière de traiter les costumes des protagonistes. Une différence sur le vêtement de Jean-Baptiste apparaît sur deux scènes. Sa mélote se termine par une tête d'animal dans la scène du baptême du Christ. Pourtant, lorsqu'il prêche, et alors que la même pointe du vêtement est sculptée, la tête d'animal n'est pas reprise. De même il n'est que de comparer la finesse de détail dans les visages ou les drapés du baptême du Christ, à la simplicité, pour ne pas dire rusticité, des retombés des vêtements de Zacharie lors de la naissance de Jean-Baptiste pour se convaincre également que deux auteurs différents ont dessiné ces panneaux. Notons que le dernier trait ne manifeste pas la pauvreté de la famille car Élisabeth est entourée de trois servantes, ce qui est réservé aux familles riches, il caractérise l'artisan sculpteur. Des remarques semblables peuvent être formulées à partir de l'ensemble des deux bas-reliefs consacrés à Anne et Joachim. Sur le premier, Joachim, rejeté du temple, porte un vêtement court, de matière lourde, rêche, aux drapés rigides. À ses côtés Anne porte un manteau long, mais sans drapés. Dans la scène suivante Anne et Joachim sont présentés comme deux jeunes amoureux qui se rencontrent à la Porte Dorée. Au contraire du couple précédent ils paraissent jeunes et appartenant à un niveau élevé de la société. Leurs vêtements sont richement ornés, ils sont amples, aux drapés souples et élégants. La différence de forme pourrait différencier le bonheur de deux êtres sauvés de leur détresse par Dieu d'avec le malheur de deux êtres rejetés, mais l'écart entre la conception des drapés témoigne d'auteurs différents. À cette description ajoutons que l'auteur du dessin du premier panneau ne connaissait pas cette histoire. Il ne savait pas que seul Joachim avait porté une offrande au temple selon le texte de la Bible. De plus, un même intérieur s'observe sur plusieurs scènes, mais il est traité de manières différentes. Les scènes situées dans un temple peuvent être choisies à titre d'exemple. L'autel du temple des Hébreux occupe plus de la moitié de la scène, il est vide et rien ne montre qu'un culte soit en cours. Le prêtre, à peine visible, est coincé derrière cet autel. Ce dernier est si haut qu'il atteint la hauteur des épaules d'Anne et Joachim. L'autel du temple païen est par contre petit, tout l'espace est réservé pour les protagonistes (figure 139). Cet autel ne sert qu'à montrer les idoles brisées qui, à la limite, ne sont là que comme décor. Toute l'importance est donnée au soldat et à la cour. Les conceptions des deux scènes qui se situent toutes deux dans un lieu de culte sont donc extrêmement différentes. De la même manière l'importance du personnage principal d'une scène n'est pas soulignée

⁹⁶⁶ Figures 140 à 145 pour les bas-reliefs de Jean-Baptiste et d'Anne et Joachim.

partout de façon identique. Dans la scène du baptême du Christ, celui-ci est le personnage principal. La colombe symbolise la présence du Saint Esprit qui révèle que Jésus est le fils de Dieu le Père. Jean qui le baptise dit qu'il n'est pas digne de dénouer les courroies de ses sandales. Malgré tout Jésus n'est pas plus grand que les autres acteurs de la scène. Dans la scène de la naissance de Jean-Baptiste, Zacharie est, par contre, présenté comme l'acteur principal par sa taille. Celle-ci est telle que les servantes semblent être des enfants à ses pieds.

Quant à la représentation des saints quels en sont les codes ? Dans les scènes du martyr de saint Georges nous trouvons le saint vêtu en chevalier, ou en noble, jamais nous ne le trouvons auréolé. Jean-Baptiste est par contre paré d'une auréole lorsqu'il prêche ou baptise le Christ. Lorsque le premier est vêtu en noble son identification est possible grâce à la robe longue qu'il porte. Mais les robes, leurs drapés, leurs coupes, sont différents lorsqu'il est conduit en prison ou lorsqu'il distribue l'or du roi. Dans cette dernière scène il porte un couvre-chef qui ne se retrouve pas dans la première et ses cheveux sont plus courts. Il n'y a donc pas de code de représentation qui soit suivi pour les saints. Par ailleurs les deux saints ont été confrontés à la prison, l'un est montré à son entrée, l'autre exécuté devant l'entrée. L'effet de perspective a été représenté de manière différente sur les deux bas-reliefs. La composition de la scène de saint Georges mené en prison est la même que celle de la destruction des idoles. Le groupe de personnages est grand, les protagonistes occupent toute la hauteur du panneau, la porte de prison est petite, elle n'est là que pour situer la scène. Bien qu'étant déjà sur le seuil, les soldats seraient bien en peine pour franchir la porte sans se courber. Par contre saint Jean est devant une forteresse que l'on situe clairement au loin. Les dimensions du gardien montrent qu'il est éloigné du bourreau, il est petit en comparaison. Par ailleurs, sur le seuil de la prison, bien que fermant la porte à clé, il pourrait entrer à la vue de la dimension de la porte. Les principaux acteurs, sur le devant de la scène, sont quant à eux beaucoup plus grands. Il y a donc des différences notables dans la manière de représenter la profondeur sur l'ensemble des bas-reliefs. Enfin l'extraordinaire de la gerbe de sang qui jaillit du cou de saint Georges prolongeant l'arc de son manteau, sa tête gisant alignée à sa droite, alors qu'en arrière le bourreau remet son épée au fourreau, n'est pas comparable au réalisme des positions du bourreau de saint Jean et de sa victime. Ces deux scènes, bien que figurant une même situation la représente de manières distinctes. Enfin les personnages sont généralement en groupe rapproché. Ils sont peu nombreux, en moyenne quatre par scène, excepté pour celle de saint Jean-Baptiste qui prêche devant un auditoire de neuf personnes.

Toutes ces différences de composition des scènes, de maîtrise de la perspective, de codification des représentations et de styles montrent que personne n'a été payé pour le dessin des stalles, ce sont les menuisiers qui ont procédé au dessin de ce qu'ils exécutaient. Certes Massimo Ferretti a montré que les marqueteurs ne sont presque jamais les auteurs des dessins, et ceci s'applique aux artistes italiens⁹⁶⁷. Cependant à Gaillon ce sont les menuisiers eux-mêmes qui ont créé les motifs à la fois des panneaux de marqueterie et des panneaux de bas-relief, tout en respectant les choix iconographiques de l'auteur du programme.

L'analyse des styles a permis de montrer qu'il n'y a pas un auteur de cartons, une autre question se pose. Une même série a-t-elle été réalisée par un même artisan ?

⁹⁶⁷ FERRETTI M., « I maestri della prospettiva », *op. cit.*, p. 550 et suiv.

IV.2 - 2 Attribution des travaux réalisés en 1509

IV.2 - 2.1 Exécution des sculptures

Analysons les techniques utilisées pour représenter un même espace sur les bas-reliefs des dorsaux. En intérieur le sol est travaillé en *tremolierungen* dans le temple des hébreux alors que dans le temple païen celui-ci est carrelé. Cette technique est utilisée sur le sol que saint Georges foule lorsqu'il est conduit en prison, alors que c'est bien planté sur un sol uniforme que le bourreau de Jean-Baptiste a tranché la tête de ce dernier. Le *tremolierungen* a donc été pratiqué indifféremment pour certains sols en extérieur ou en intérieur, mais non pas pour tous. Dans les exécutions de nombreuses différences se font jour également. Ainsi le *tremolierungen* est pratiqué de manière régulière et profonde sur le panneau d'Anne et Joachim chassés du temple alors que la gouge utilisée est plus large que celle qu'a choisie le sculpteur du panneau de saint Georges distribuant l'or du roi. Les limites ne sont pas toujours claires. Celle du mur du temple des païens est franche et bien marquée, alors que celle du temple des hébreux est indéfinie. Le sol remonte curieusement depuis Joachim vers Anne qui semble avoir un pied sur une roche plate dont la présence n'est pas compréhensible. Le fond de la scène du chevalet est uniforme nul indice pour comprendre où elle se situe, mais la limite est franche. Quant à la scène de l'âme de Dacien mené aux enfers, elle n'est pas située, et la limite entre le fond et le sol sur lequel marchent les diables est floue et incertaine. Si nous observons les cycles de vie d'un même saint. Le bas-relief de saint Georges distribuant l'or du roi est très creusé, les personnages se détachent au trois quart du support, à la limite d'une ronde-bosse. Cependant, alors que l'espace apparent réservé pour cette scène semble proche de celui qui est réservé pour la scène du chevalet, les personnages de cette dernière sont sculptés en bas, si ce n'est faible relief. En outre, les artisans n'ont pas travaillé la perspective linéaire de manière identique. L'effet de profondeur n'est généralement donné que lorsqu'apparaît, dans le fond, une architecture qui, par ses dimensions montre le lointain. En revanche, sur quelques panneaux, les plans sont bien marqués, ou bien une perspective linéaire est créée. Ce n'est donc pas un même artisan qui a réalisé tous les panneaux des cycles de vie des saints. Il n'a pas non plus été donné de consigne d'exécution à l'équipe de menuisiers qui les a sculptés.

Les miséricordes présentent également des grandes différences de maîtrise de la sculpture. Une première approche de cet ensemble de miséricordes permet de dégager quelques caractéristiques communes. Les abattants sont sculptés dans la masse, les miséricordes font corps avec le dessus d'abattant, et elles présentent la particularité d'être bilobées. Ce bilobe est souligné par la structure de la sellette. La miséricorde est également constituée de deux parties bien distinctes : les scènes qui vont être présentées, et l'ornementation qui est à leur base. Cette dernière sert de point de départ aux arabesques sculptées qui couvrent le dessous d'abattant. Ces fines volutes feuillagées et habitées jaillissent parfois de vases que portent des *putti*, elles peuvent aussi prolonger un enroulement savant. Les scènes historiées, quant à elles sont variées, et riches en détails. Les personnages sculptés sont vêtus soit à l'antique soit à la mode renaissance. L'environnement des scènes est dévoilé par un détail ou tout un décor. Il est regrettable que de nombreuses parties fragiles aient été détériorées. Les têtes et les membres des personnages qui étaient en saillie dans les scènes historiées sont le plus souvent mutilés. Cependant il est notable que le ciseau, généralement sûr, peut paraître parfois incertain. Ce qui laisse à penser que les miséricordes

ont été exécutées par des artisans différents. Au moins trois catégories de sculptures distinctes sont identifiées, les exemples caractéristiques en sont présentés sur la figure 179. Les sculptures sont peu profondes et les surfaces sont rugueuses, sur un ensemble des miséricordes semblables à celle de la stalle d'Agrippa. Par contre les sculptures sont profondes, d'une grande finesse sur les miséricordes correspondant à celle de la stalle de Tiburtine. Enfin légères sont les scènes et sculptures du troisième type. Notamment beaucoup de faiblesse se découvre dans celles qui représentent les scènes des *Métamorphoses* d'Ovide. Alors qu'elles sont malgré tout sculptées de manière plus délicate et fine que ne l'est la scène de saint Hubert sur laquelle les feuilles des arbres sont massives, le cerf et le saint ne sont pas détaillés. Enfin il est dommage que les allégories des arts libéraux aient été si détériorées car elles sont tout à fait remarquables. La finesse et l'expressivité des traits, la délicatesse des retombées des robes et de leurs broderies ou la légèreté des volutes sont superbes. La sculpture de la scène de Mucius Scaevola est de même facture que celle des allégories, c'est vraisemblablement le même menuisier qui les a exécutées.

Ainsi donc, les auteurs des séries de bas-reliefs sont absolument différents, et plusieurs d'entre eux ont œuvré sur un même cycle de vie de saints. Il en est de même pour toutes les séries de sculptures.

IV.2 - 2.2 Exécution des marqueteries des stalles

S'il n'y a pas eu un seul sculpteur pour réaliser chaque type d'élément sculpté, qu'en est-il des marqueteurs qui ont exécuté les marqueteries ? Les comptes de la construction des menuiseries de la chapelle révèlent que les marqueteries ont été réalisées entre le 10 avril et le 29 septembre 1509, c'est-à-dire en 25 semaines. Si de nos jours, avec les outils modernes, un marqueteur mettrait environ cinq jours pour réaliser un panneau, à l'époque il fallait au moins deux fois plus de temps en tenant compte des outils de découpe. De plus l'épaisseur des bois de placage nécessitait que ceux-ci soient galbés avant leur pose sur les panneaux des dorsaux. Donc un seul artisan n'a pas eu le temps de réaliser les 13 sibylles ou vertus, les dessus d'abattants et les sellettes ainsi que les marqueteries des parcloles. D'autant que, bien qu'une partie seulement soit parvenue jusqu'à nous, nous pouvons penser que tous les soubassements des parcloles étaient marquetés, ainsi que leurs quadrants. Donc il est certain que plusieurs artisans ont exécuté des marqueteries. Hormis ce rapide calcul, au regard de la réalisation des panneaux marquetés, il est clair que les artisans ne possédaient pas tous la même maîtrise de l'art.

À ces artisans était-il affecté une série de panneaux d'un même type ou bien quelques-uns d'entre eux ? Les quadrants des parcloles, quart de cercle de pivotement, sont, pour la plupart, réalisés en marqueterie figurative, richement colorée, aux dessins assez simples. Quelques détails sont gravés sur les tesselles. Ces marqueteries sont assez simples et peuvent avoir été exécutées par des artisans peu experts. Par contre la remarquable exécution des frises *a toppo* ne permet pas de douter qu'un artisan expérimenté les a réalisées. Peut-être donc que deux artisans ont réalisé chacun une de ces séries. Quant aux marqueteries des dorsaux, elles présentent une maîtrise variable de la technique dont quelques éléments sont détaillés maintenant. Prenons en considération les réalisations, notamment le positionnement des tesselles qui est significatif de la maîtrise de leur découpe. La structure des costumes des sibylles Hellespontique, Persique, Érythrée, et Agrippa est la même, malgré tout des

différences de réalisation sont perceptibles⁹⁶⁸. Le bras gauche des sibylles Érythrée, Persique et Hellespontique semble partir de leur buste. Cependant la cape de la première est, sur sa droite, difficile à suivre et sur sa gauche recouvre une épaule inexistante. Alors que le dessin était, en principe, semblable à celui de la cape de Persique qui recouvrait en partie son bras droit et pas du tout son bras gauche, la réalisation en a été une cape mal définie d'un côté et un bras mal positionné de l'autre. En outre, bien que certains artisans maîtrisent la découpe des tesselles au point d'en tailler de moins de 2 mm de large, d'autres sont moins agiles. À ce titre, la découpe du visage d'Agrippa est remarquable. L'artisan est allé jusqu'à tracer la paupière de son œil droit projetée sur le ruban de sa coiffe. Alors que la tesselle du visage de la sibylle Delphique n'est pas précisément découpée⁹⁶⁹. Mais cette erreur a été rattrapée par le graveur lors du dessin des traits de son visage. Notez la perfection de cette gravure qui est tout en nuances, composée de pleins et de déliés pour mettre en relief certaines parties.

De manière plus générale, à propos de l'environnement des figures, le positionnement des colonnes par rapport aux socles n'est pas toujours centré. Les colonnes du fond, sur le panneau de la sibylle Hellespontique, peuvent servir d'exemple. Enfin les trônes semblent parfois aller au-delà du mur du fond comme sur les panneaux des sibylles Tiburtine ou Hellespontique. Il n'est réservé à leurs chaires que la profondeur d'un pilier. De même certaines dalles du sol, sur lequel se trouve la sibylle Persique, ont été oubliées. Enfin les gravures ne sont pas toute de même qualité. Les frises des architectures présentent une remarquable régularité. Alors que les traits quelque peu à la Picasso du visage de la Charité sont pour le moins inattendus sur une œuvre créée en 1509. Ils sont attribuables à un manque de maîtrise du graveur qui n'avait pas l'expérience de celui qui a tracé ceux d'Agrippa ou de la Prudence.

En somme seules trois figures présentent une grande maturité et une remarquable maîtrise. Elles frappent également par la sûreté du dessin. Ce sont la Prudence, la Justice et Tiburtine, qui cependant présentent des caractéristiques extrêmement différentes⁹⁷⁰. En définitive, il n'est que de comparer les visages de la Prudence et de la Charité pour prouver la multiplicité des auteurs des marqueteries des dorsaux. La forme de leur visage, la qualité des dessins, la maîtrise de la découpe des tesselles, tout diffère. Cependant les maladresses qui ont pu être relevées ne sont pas totalement représentatives du manque d'expérience des artisans. À propos de la Charité, cette figure est de la même veine que la charmante série des femmes illustres d'Ovide que l'on trouve représentées dans le manuscrit conservé dans la bibliothèque Huntington de San Marino en Californie⁹⁷¹. Les miniatures en sont attribuées à Robinet Testard qui, après avoir été enlumineur officiel de Charles d'Orléans, père de Louis XII, a continué de travailler pour Louise de Savoie. Cet artiste s'est essayé, parfois maladroitement, à figurer les visages de trois-quarts. Alors que Bresei au folio 11v° est fort bien réussie, Hermione, folio 42, pourrait présenter plus de régularité. Elle cousine la Charité de Gaillon dans cette maladresse. Même les plus grands artistes peuvent donc avoir des déficiences, d'autant plus lorsqu'ils utilisent une technique qui ne leur donne pas droit à l'erreur.

⁹⁶⁸ Figures 164, 167, 45, 44.

⁹⁶⁹ Figure 166.

⁹⁷⁰ Si l'on ne tient pas compte des modifications que Tiburtine a subi au XIXe siècle. Figures 154, 153, 165.

⁹⁷¹ OVIDE, *XXI Epistres des Dames illustres*. *Digital Scriptorium*, http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?CallNumber=HM+60, consulté le 12 juin 2019.

Ainsi de nombreux panneaux présentent des imperfections qui montrent une différence d'habileté dans les réalisations. Les artisans possédaient plus ou moins de dextérité. Quelques détails sont attribuables en effet à des maladresses de réalisation plutôt que de dessin. Ceci confirme assurément que le travail de marqueterie des dorsaux n'a pas été exécuté par une seule personne. Plusieurs marqueteurs sont donc intervenus, étant donné d'une part la quantité de travail réalisé, d'autre part les différences de qualité de dessin et d'exécution. Mais aucun de ces constats, tant du point de vue du style que du point de vue de la maîtrise des techniques, ne permet de converger vers l'attribution de panneaux à des auteurs connus.

Les panneaux des dorsaux relèvent globalement d'une grande maîtrise de la technique. Notamment c'est une main de maître qui a exécuté le panneau de la Prudence ou gravé celui de la Foi. En revanche, l'expertise dont l'ensemble fait preuve, montre malgré tout que les marqueteurs de Gaillon ont travaillé et été formés par au moins un maître marqueteur italien. Si les artisans venus de la péninsule n'étaient pas des maîtres, puisqu'ils ne sont pas nommés dans les comptes, ils étaient tout au moins expérimentés. Si nous devons attribuer un panneau de marqueterie des dorsaux à un artiste italien sans conteste le panneau de marqueterie figurant la Prudence serait choisi⁹⁷². Tout un symbole ! Il est nécessaire de rester prudent dans les interprétations, car ces œuvres ne sont pas signées et leur histoire fut mouvementée.

Conclusion

Les comptes parvenus jusqu'à nous ne mentionnent pas de rémunération pour la réalisation d'un patron pour les stalles. Par ailleurs, l'étude détaillée des dessins des figures et des scènes hagiographiques des panneaux des dorsaux, qui sont une création des artisans, a montré qu'il n'y a pas eu de carton exécuté par un seul auteur. Il y a trop de différences dans le dessin d'un même motif. De nombreuses disparités sont également perçues dans le traitement de thématiques semblables. Les remarques montrent également que le travail sur les panneaux de bas-relief et de marqueterie des dorsaux a été réalisé par une équipe d'artisans qui n'étaient pas dirigés par un même maître d'œuvre. Le fait que les panneaux de marqueterie aient été tous de même dimension, alors que ceux de bas-relief ne sont de même dimension que deux à deux et ce pour des cycles de vie de saints différents, en témoigne. Enfin, s'il était concevable de penser qu'un seul artisan ait réalisé les bas-reliefs des dorsaux, et un seul leurs marqueteries, ce n'est pas le cas. Les différences de maîtrise des techniques dans chaque série le soulignent.

Cependant toutes les caractéristiques des œuvres, qui viennent d'être exposées, permettent de conclure que la plupart des artisans qui ont contribué à la réalisation, à la conception et au dessin des éléments constitutifs des stalles, maîtrisaient les techniques et les styles de manière remarquable, alors qu'ils n'étaient pas des maîtres. Ils ont en effet mis en œuvre leur savoir-faire de manière suffisamment aboutie pour avoir créé des œuvres, qui allient le style italien et flamand au goût français, dans des techniques parfaitement maîtrisées pour certains.

⁹⁷² Voir paragraphe IV.2 - 2.1.

Aucun nom d'artisan ne figure dans les documents de l'époque, quelques pistes peuvent cependant être proposées pour avancer dans l'identification, si ce ne sont de personnes, au moins d'écoles auxquelles les artisans auraient pu être formés. Au cours du chapitre suivant les menuisiers qui ont travaillé sur le chantier de Gaillon seront tout d'abord considérés. À l'époque, le travail du bois en France recouvrait plusieurs métiers largement pourvus en artisans. Les sculpteurs étaient expérimentés. Ils réalisaient des chefs-d'œuvre de toute beauté et révélaient une grande maîtrise de leur technique. C'est pourquoi les historiens en ont nommé plusieurs comme pouvant avoir fait partie de l'équipe de Gaillon. Nous analyserons ces hypothèses et évoquerons les artisans étrangers qui sont venus.

Chapitre IV.3 Auteurs des stalles

Parmi les rouennais quelques-uns d'entre eux ont travaillé sur le chantier de Gaillon et ont été nommément cités dans les comptes, ainsi que l'ont souligné différents auteurs. Leur éventuelle participation à la construction des stalles est ici questionnée. Puis un regard porté sur les styles exhibés et les techniques utilisées permettra une approche sur les sculpteurs et les marqueteurs qui sont intervenus, ainsi il pourra être conclu sur l'organisation de l'équipe. Enfin les liens que le cardinal et les artisans, qu'il employait, avaient noués avec les Italiens éclaireront sur la formation de l'équipe.

IV.3 - 1 Nouveau regard sur les artisans nommés

Les comptes des menuiseries de la chapelle évoquent en premier lieu les hommes qui ont acheté le bois. Les menuisiers qui ont acheté du bois sont plus ou moins intervenus pour d'autres tâches au château. Auraient-ils pu participer à la création des stalles? Par ailleurs un marqueteur et un sculpteur sont intervenus sur le chantier du château, ils seront eux-mêmes évoqués.

Jehan Dubois, Hector Geneteau, Richard de la Place, Jehan Cochon, Jehan Deschamps, et Bardin, ne sont cités dans les comptes que pour avoir livré du bois pour les menuiseries de la chapelle. Guillaume de la Haye est, quant à lui, également intervenu en tant que carrier. Nicolas Georget, qui a fait venir du bois d'*Yrlande*, a été employé sur le chantier à la fois pour rémunérer d'autres artisans et pour faire venir des produits rares ou précieux ; tels des rubans et broderies, ou la fontaine de Venise. Ces premiers ont été peu employés, par contre, parmi les artisans nommés pour achat de bois pour les menuiseries de la chapelle, trois menuisiers ont été employés de manière plus importante à divers travaux de menuiserie sur le chantier. Ce sont Pierre Cornedieu, Richard Carpe et Nicolas Castille.

Pierre Cornedieu, est celui qui a le moins travaillé sur le chantier. Il a été employé dès 1501 pour exécuter des menuiseries, non précisées, ainsi que des chaises et escabelles en 1508. Aucun titre ne lui est donné. Les deux autres sont beaucoup intervenus, de plus ils sont cités par les précédents auteurs comme ayant participé à la réalisation des stalles, nous allons donc les considérer plus en détail. À ceux-ci est ajouté Michellet Guesnon qui n'a pas fourni de bois, mais a réalisé des marqueteries sur du mobilier du château.

IV.3 - 1.1 Richard Carpe

Richard Carpe a procédé à plusieurs réalisations pour le château et de ce fait a retenu l'attention de certains auteurs. Il aurait, d'après eux, réalisé les marqueteries des stalles. Selon Achille Deville, les artisans nommés dans les comptes Richard Guerpey, Guerpe, Caerpe ou Carpe, demeurant à Gaillon, sont une seule et même personne qui aurait aussi façonné les stalles⁹⁷³. Ces artisans portant le même prénom construisirent des fenêtres pour la tour de la *grant maison*, des menuiseries pour la cour et la chambre du cardinal, et furent également employés pour œuvrer à la chapelle du Lydieu. L'orthographe n'était certes pas stabilisée à l'époque, mais l'assimilation de Deville de tous ces artisans en une seule personne surprend. Cet auteur considère ainsi qu'il s'agit du même menuisier lorsque Maistre Richard Guerpe (y), ou Richard Carp(p)e sont cités dans les comptes 10 fois pour le premier et 6 fois pour l'autre. Ceci est un peu confondant. Il semble difficile d'assimiler les sons *Gue* et *Ca*. Par ailleurs Richard Guerpe et Richard Carppe sont tous deux rémunérés, en étant qualifiés de maistre et menuisier de Gaillon, dans la même année, en avril 1504 précisément, sur le registre des mises pour le bâtiment⁹⁷⁴. Il serait surprenant que sur deux folios qui se suivent le rédacteur des comptes ait ainsi changé l'orthographe du nom. Les mêmes constatations sont observables au mois de novembre 1504, mois au cours duquel il y a deux rémunérations semblables⁹⁷⁵. Il s'agit donc de deux menuisiers différents et c'est Richard Carpe qui a livré du bois pour la menuiserie de la chapelle.

D'autres auteurs ont retenu le même artisan pour une autre raison. Sensibles à l'aspect italianisant des stalles ils ont cherché quel artisan nommé dans les comptes aurait pu être d'origine italienne et aurait pu intervenir. Richard Carpe a été choisi par ceux-ci qui ont proposé, sans preuve, que son nom ait été francisé. Cette idée s'est vraisemblablement faite jour car à la même époque un peintre, originaire de Carpi, Giovanni Francesco Donnela, œuvrait pour la cathédrale d'Albi, réalisant des peintures qu'il a signées. Or, à cette date, Albi était commandé par Louis II d'Amboise (fils de Charles d'Amboise), et il y a certainement eu des échanges entre le neveu et l'oncle tous deux commanditaires de grandes réalisations à cette époque. De plus Alberto Pio, venu en 1507 en tant qu'ambassadeur du duc de Mantoue, était comte de Carpi⁹⁷⁶. Cette famille des Pio, princes de Carpi, était sensible au développement de l'humanisme et a, par l'intermédiaire d'Alberto, soutenu l'humaniste imprimeur Aldo Manuzio qui avait été son précepteur. Cette piste valait donc d'être explorée, mais aucune tradition de marqueteurs n'est cependant connue dans cette ville. Aucun indice ne permet donc de supposer que Richard Carpe ait été un Ricardo di Carpi qui aurait été formé dans un atelier renommé de cette ville.

Les comptes révèlent que Richard Carpe était inscrit comme artisan à Gaillon⁹⁷⁷. Il est nommé pour un grand nombre d'exécutions, lorsqu'il a été payé pour la réalisation de fenêtres et autres travaux sur le château. Par exemple en mai 1508 pour les châssis de la chapelle du Lydieu. Richard Carpe n'est cité comme ayant été payé pour la chapelle que le 23 novembre 1508, et ceci pour avoir livré du bois et avant qu'un travail de marqueterie n'ait été commencé. S'il avait exécuté les stalles de Gaillon il aurait certainement été nommé lorsque

⁹⁷³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. CXLI, 455.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 123, 124.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 112, 113.

⁹⁷⁶ SMITH M.H., « L'architecture de la Renaissance en Normandie », op. cit.

⁹⁷⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 309.

les menuisiers des stalles étaient payés, puisque, dans le chapitre des comptes des stalles, il a été nommé pour avoir acheté du bois. Richard Carpe n'a donc pas été l'auteur des panneaux de marqueterie des stalles. En revanche un marqueteur a œuvré sur le chantier du château. Il n'a pas acheté de bois pour la chapelle, mais il a été considéré par différents auteurs comme pouvant être employé aux stalles.

IV.3 - 1.2 Michellet Guesnon

Dans la liste des menuisiers ébénistes français qui sont cités dans les comptes de Gaillon Michellet Guesnon a retenu l'attention de Deville. En effet, dans les paiements, Michellet Guesnon est nommément cité pour la réalisation des marqueteries sur les armoires du cabinet de Monseigneur. Il s'agissait de l'exécution de frises. Ce genre de réalisation se fait selon la technique *tarsia a toppo*, bien différente de la marqueterie figurative pratiquée sur les panneaux des stalles comme nous avons pu l'expliquer précédemment. Il a été payé 20 livres pour la réalisation de trois frises, une grande, une moyenne et une petite, ce qui l'a mobilisé environ dix huit semaines. Les comptes mentionnent également son père, Richard Guesnon, qualifié de marqueteur. Ce dernier a réalisé des marqueteries sur une table de cèdre à destination du palais archiépiscopal⁹⁷⁸. Michellet Guesnon travaillait encore à la réalisation des trois frises en marqueterie le 27 septembre 1509, donc en pleine période de réalisation des panneaux de marqueterie des stalles. Il n'aurait pu réaliser les deux en même temps. Par ailleurs il n'a pas été nommément cité dans le chapitre menuiserie pour la chapelle. Il ne peut donc pas avoir contribué à l'exécution des marqueteries des stalles. Ces marqueteries n'ont donc pas été exécutées par M. Guesnon.

Ni Richard Carpe, ni Michellet Guesnon n'ont participé à l'élaboration des marqueteries des stalles. En sus de cette analyse des comptes une remarque peut être avancée. En effet, s'il y avait eu des marqueteurs en France maîtres dans la marqueterie figurative ils auraient réalisé en 1516 le quatorzième panneau de marqueterie des dorsaux. Ceci permet de préciser que si Bernardino de Brescia, qu'à mentionné Clouet, est effectivement venu en France avec Charles VIII, il n'est pas resté ou tout au moins il n'a pas formé de marqueteurs. Les sculpteurs n'étaient pas fixés au travail d'un seul matériau, ainsi il paraît avisé de jeter un regard sur les sculpteurs qui ont œuvré aux ornements du château.

IV.3 - 1.3 Nicolas Castille

En sus des artisans précédemment cités, il est généralement admis que Nicolas Castille a été le responsable du chantier des stalles. Il est le menuisier qui a exécuté le plus de travaux de menuiserie pour le château. De ce fait il a été privilégié par nombre d'auteurs. Alors que dans les comptes de Gaillon il est couramment présenté sans titre. Il y est qualifié malgré tout une fois, et c'est en tant que tailleur d'antique, lorsqu'il travaille, en 1507, pour le pavillon du jardin⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. CXLI, 413.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 244.

Nicolas Castille était apprécié à Rouen où il était très demandé. Entre autres il a livré la porte centrale du grand portail de la cathédrale qui a été mise en place en 1514⁹⁸⁰. Précédemment, en 1501 - 1502, il avait été employé par le cardinal pour le palais archiépiscopal, et par l'abbé de Saint-Ouen en 1507 - 1508 pour la maison abbatiale, puis plus tard, aux environs de 1518, pour l'église de Saint-Ouen⁹⁸¹. Par ailleurs, alors qu'il était employé sur les chantiers de Rouen, il a plusieurs fois été appelé à vérifier l'état d'avancement des travaux à Gaillon. Il est à noter qu'il avait été cité à Rouen en tant que maître menuisier de la fabrique de la cathédrale. Il a grandement œuvré aux menuiseries du château de Gaillon pour Georges I^{er} d'Amboise, au point qu'Achille Deville écrivit en 1850 : « On peut dire que la menuiserie du château passa presque tout entière par les mains de ce maître menuisier de Rouen. »⁹⁸² Nicolas Castille œuvra à Gaillon de 1503 à 1509, avec des interruptions. Il a travaillé sur des menuiseries ou dirigé le travail de menuisiers, entre autres celui de Lorens Lecourt sur les tonnes du parc⁹⁸³. Dans ce parc il a œuvré pour divers pavillons et tonnelles ainsi que pour la héronnière (en 1503, en 1504, en 1505 et en 1507). En intérieur il a été appelé pour réaliser des lambris (en 1505 il reçut un premier paiement à ce titre). Il a notamment achevé le cabinet et la chambre du cardinal commencés par Richard Carpe⁹⁸⁴. Mais il a également réalisé des planchers, ainsi que des bancs et des escabelles en août 1507, pour lesquels il fut payé le 30 décembre 1507⁹⁸⁵. Toutes ces réalisations sont vraiment d'ordre varié.

Cependant les auteurs qui souscrivent à l'idée qu'il aurait été responsable du chantier des stalles ont semble-t-il négligé deux faits. Le premier concerne la manière dont cet artisan était en rapport avec le commanditaire, le second concerne le style de l'œuvre réalisée. Au moment de la réalisation des stalles Nicolas Castille était en plein chantier. Il avait contracté, en novembre 1508, un marché de 4850 livres pour « *faire et parfaire toutes les menuiseries qui sont nécessaires à faire au chasteau de Gaillon* »⁹⁸⁶. Enfin il contracta un nouveau marché le 6 mai 1509 avec Monsieur de Sauveterre pour « *planchéer de membrures de deux pousses depoiz la gallerie haulte d'entre le portail neuf et le grant corps d'ostel avec le cabinet de monsieur* »⁹⁸⁷. Depuis le mois de mai jusqu'au 18 septembre 1509 il a exécuté les planchers de la galerie haute et ceux du cabinet de monsieur, selon un dernier marché dont le montant était de 70 livres. Il a donc contracté pour des travaux précis qui ont été exécutés en même temps que les stalles. Il semble peu probable qu'il ait dirigé en même temps ces derniers chantiers et celui des stalles. Par ailleurs s'il avait été chef d'atelier des stalles il aurait contracté pour ce travail comme il l'avait fait pour les autres chantiers qu'il avait menés à Gaillon. Enfin, en 1516 il aurait maîtrisé la commande du cardinal et aurait pu poursuivre de manière cohérente le programme. Ce qui n'a pas été le cas comme il a été montré précédemment. Il n'est donc pas possible que Nicolas Castille ait travaillé, en 1509, aux stalles de la chapelle. Deville n'a pourtant pas hésité à écrire qu'il y avait œuvré⁹⁸⁸. Et cette remarque de sa part a entraîné de nombreux auteurs à attribuer à ce menuisier la maîtrise d'œuvre des chaires de la chapelle haute, ce qu'il ne pouvait pas avoir fait.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. CXLII.

⁹⁸¹ *Les principaux edifices de la ville de Rouen en 1525: dessinés à cette époque sur les plans d'un livre manuscrit conservé aux archives de la ville, appelé le livre des fontaines*, A. Péron, 1845, p. 72 note 3.

⁹⁸² DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. 143.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 75- 77, 81, 99, 133, 145, 241.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 427.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 406.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. LXXVII.

IV.3 - 1.4 Jérôme Pacherot

La finesse des exécutions des grotesques des dossiers est fort proche de celle des pilastres qui ornent le cadre du saint Georges du retable de l'autel de la chapelle haute. Le sculpteur Jérôme Pacherot, florentin d'origine, a participé à l'exécution de ces derniers. Son éventuelle contribution aux stalles est donc à considérer. De fait Flaminia Bardati s'est questionnée sur la participation de cet artisan aux sculptures des stalles. Il aurait, d'après elle, été formé dans l'atelier des frères Maiano et donc aurait été sculpteur sur bois avant de travailler le marbre. C'est la raison pour laquelle il lui aurait été demandé de réaliser l'arc triomphal éphémère pour l'entrée de Louis XII à Rouen⁹⁸⁹.

Jérôme Pacherot a travaillé 16 jours à cet arc et a été payé le 5 novembre 1508 pour ce travail. Le 10 juin 1509 il a été payé pour 8 jours de travail sur la table de l'autel de la chapelle de Gaillon et les piliers de marbre, alors qu'il avait été payé, déjà pour la table, le 22 avril. Donc tout le mois de mai il n'est pas employé sur le marbre. S'il n'est sans doute pas raisonnable de penser qu'il a cherché à cette date un autre chantier, il serait compréhensible que le cardinal lui ait demandé ses services pour la chapelle. Mais il n'a pas été explicitement nommé lors de la rétribution des menuisiers travaillant sur les stalles. Son nom est donc également à écarter.

Aucun des menuisiers nommés sur le chantier du château n'a été nommé lors de la rétribution des menuisiers exécutants les stalles, ni n'a contracté pour gérer cette réalisation. Aucun d'entre eux n'a exécuté les éléments les plus innovants des stalles. Aucun indice n'est fourni par les documents qui nous sont parvenus pour dégager quelque autre piste d'identification des artisans français qui ont construit les stalles.

IV.3 - 2 Équipes d'artisans en 1509

IV.3 - 2.1 Sculpteurs

Il a été montré que les œuvres exécutées à Gaillon n'ont pas de similaires. Par ailleurs les styles et techniques employés sont divers. Il est donc difficile d'en déduire qui les a sculptées. Plusieurs observations peuvent malgré tout permettre d'avancer dans la reconnaissance de leur identité. Notamment les sculpteurs français étaient maîtres de leur art, cependant il a été montré que certaines techniques employées à Gaillon ne faisaient pas partie de leurs usages. Ainsi donc des sculpteurs étrangers sont eux-mêmes venus à Gaillon.

Un flamand

Au moins un des artisans connaissait parfaitement la technique de *tremolierungen* ou *tremblé* et l'avait beaucoup pratiquée. Il venait lui-même d'ateliers anversois ou bruxellois. En effet cette technique n'était pas pratiquée dans les ateliers français. De plus il a été montré

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 434.

que les sols des scènes des bas-reliefs travaillés en *tremolierungen* ne présentent pas toujours les mêmes structures. Ces différences pourraient être des signes pour reconnaître des écoles. Cette dernière technique a été utilisée par de nombreux artisans des Flandres ou d'Allemagne, et des ateliers spécifiques ont été reconnus ce qui les situe géographiquement. Une confrontation de leurs œuvres avec celles de Gaillon pourrait peut-être permettre de progresser sur l'origine de l'artisan venu à Gaillon. Par ailleurs il est notable que la famille d'Amboise appréciait les retables brabançons puisque la chapelle du château de Meillant en accueille un qui est anversois de la même époque. Peut-être qu'un artisan ayant réalisé cette œuvre est venu à Gaillon.

Un graveur italien

Dans ce travail nous avons spécifiquement montré que les marqueteries sont les œuvres qui présentent le plus de caractéristiques italiennes des stalles. Malgré tout il ne faut pas éliminer l'hypothèse qu'un sculpteur soit venu d'Italie. Les miséricordes qui représentent les scènes des *Métamorphoses* d'Ovide procurent une piste pour identifier des sculpteurs venant de ce pays. L'histoire de Venise est mouvementée à cette époque. La richesse et les prétentions de la Sérénissime faisaient l'objet de craintes de la part des états voisins qui s'étaient coalisés contre elle en formant la ligue de Cambrai en 1508. Ainsi l'insécurité politique encourageait les artisans, qui n'étaient pas installés, à circuler. Par ailleurs le coût de l'équipement de l'imprimerie, ainsi que la concurrence et l'irrégularité des ventes rendaient les entreprises fragiles⁹⁹⁰. De ce fait un grand nombre d'entre elles disparaissaient aisément. Les ouvriers circulaient d'autant plus. Le chantier du cardinal était certainement connu, la République lui avait elle-même offert une splendide fontaine. La manière dont sont sculptées les scènes des *Métamorphoses* d'Ovide est unique sur les miséricordes des stalles, c'est donc un sculpteur spécifique qui s'en est chargé. Par ailleurs celles-ci sont représentées en symétrique de celles qui sont imprimées. Cette caractéristique laisse à penser que le sculpteur était un graveur de Venise qui avait en sa possession certains bois ou bien des dessins utilisés pour les réaliser. Ce sont ces modèles qu'il aurait ainsi repris et non pas l'image imprimée qui en est symétrique. Ainsi, au moins un des graveurs de Venise a choisi de venir proposer ses services en France.

Quant aux merveilleuses volutes des dossiers, la finesse de la sculpture véronaise s'y remarque. On aurait aimé leur associer le nom de Jérôme Pacherot, pour lequel Bardati et Mozzati stipulent qu'il s'agit plutôt du style de Fiesole⁹⁹¹. Le style de Michel Colombe peut l'avoir également influencé. Mais le premier aurait été nommé s'il avait œuvré aux sculptures des ornements des stalles. En revanche il peut avoir initié un menuisier français à cette technique. De même un artisan ayant sculpté avec fra Giovanni da Verona est peut être venu. La légèreté, la précision et la finesse du parcours de la gouge rappellent celles des sculptures de l'atelier de fra Giovanni da Verona qui a exécuté les cadres des stalles de santa Maria in Organo de Vérone.

Un artisan de la Loire

Gil de Siloé n'a laissé d'œuvres connues qu'en Castille, mais il était également nommé Gil d'Anvers ou Gil d'Orléans. Anvers serait sa ville natale, Orléans aurait pu

⁹⁹⁰ LOWRY M., *Le monde d'Alde Manuce*, op. cit., p. 25.

⁹⁹¹ BARDATI F. et T. MOZZATI, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste », op. cit., p. 254.

l'accueillir⁹⁹². En 1485 le duc d'Orléans a fait agrandir l'enceinte de cette ville et y a initié de nombreux travaux. Gil de Siloé peut avoir fait partie des artisans qui y ont participé, attendu que ce n'est que cinq ans plus tard qu'il est documenté à Burgos. Né aux environs de 1440, il était déjà maître de son art à l'époque des grands travaux commandés par Louis d'Orléans. Il aurait donc pu faire partie du réseau du duc d'Orléans. Les deux mentions de ses ouvrages en Espagne ont été relevées pour l'une dans une plainte concernant le Monastère de San Pablo de Valladolid, ville où l'artiste a travaillé, et pour l'autre dans un contrat de commande du retable de l'église San Esteban de Burgos qu'il a réalisé. Les œuvres qu'il a laissées en Castille ne sont pas postérieures à 1501. Par ailleurs cet artisan a réalisé les vertus du tombeau d'Isabelle du Portugal qui sont identiques quant à leurs attributs à celles du manuscrit des Échevins de Rouen et quant à leurs postures à celles des figures des marqueteries de Gaillon. Ces deux coïncidences permettent de supposer que lui, ou l'un de ses collaborateurs, serait venu à Gaillon. La date de son décès n'est pas connue, il se peut qu'il ait travaillé au-delà de soixante ans comme Michel Colombe. Néanmoins ceci est si exceptionnel à cette époque qu'il est plus vraisemblable qu'un artisan ayant travaillé avec lui soit venu à Gaillon.

Enfin, au vu des panneaux des jouées basses représentant les quatre évangélistes, un point commun aux figurations se doit d'être souligné. Ils montrent tous un creux très marqué au niveau de la base du cou, sous la glotte. Par contre l'auteur de ces lignes n'a jamais vu d'œuvres dont les figures présentent ce trait si particulier au niveau du cou. Peut être que cet indice permettrait de reconnaître un autre sculpteur.

IV.3 - 2.2 Marqueteurs

Le fait d'avoir été formé en Italie aux techniques de marqueterie ne menait pas systématiquement l'artisan à réaliser des panneaux entiers de marqueterie. À titre d'exemple Felipe Bigarny réalisa pour les stalles de la cathédrale de Burgos des marqueteries plus simples que celles de Gaillon, dites *commesso di solio*, qui sont des incrustations, dans une matrice, de tesselles obtenues à partir d'un unique bois de placage, souvent le buis. Cependant, la maîtrise de la technique de marqueterie observée sur les panneaux de Gaillon, associée au manque de qualification dans cette technique en France à l'époque, plaident en faveur de la présence d'Italiens sur le chantier. Malgré tout, même les marqueteries les mieux achevées n'ont pas été réalisées par un maître. Les maîtres marqueteurs en marqueterie figurative ou géométrique sont tous des italiens bien identifiés. Nous en avons cité les plus connus plus haut et aucun d'entre eux n'est nommément cité dans les comptes.

L'hypothèse la plus probable serait que plusieurs artisans italiens soient venus et aient formé des artisans français. Toutefois, il se peut également que tous les marqueteurs de Gaillon soient venus d'Italie. Seuls ceux qui devaient travailler sur les panneaux galbés auraient alors été formés par celui qui possédait la technique. Réaliser des panneaux complets et savoir former d'autres menuisiers à cette technique demandent de la posséder parfaitement. Au moins un compagnon maître dans l'art est donc venu à Gaillon. Toutefois, sur ce chantier, en sus des techniques proprement italiennes mises en œuvre, six artisans ont été adjoints à la première équipe lorsque des marqueteries ont commencé d'être réalisées. Ceci permet

⁹⁹² LEVENSON J.A., « Sculpture in Castile c. 1494 », *Circa 1492: art in the age of exploration*, New Haven, Yale university press, 1991, p. 52.

d'assurer que plusieurs marqueteurs se sont joints à l'équipe. Ils avaient non seulement été formés en Italie mais y avaient longtemps travaillé et étaient donc sans doute italiens.

Maîtrise de la perspective, marque de fra Giovanni da Verona et de Bramante

Quant aux pratiques de la perspective, considérons les magnifiques panneaux de marqueterie du chœur de Santa Maria in Organo réalisés par fra Giovanni da Verona. Quatre dorsaux figurent des saints, ils représentent San Benedetto, San Gregorio Magno, San Zeno et Santa Scolastica. Tous les quatre siègent dans des niches à coquille, donc différentes en cela des compositions des architectures qui encadrent les figures de marqueterie de Gaillon. Mais ces coquilles sont surmontées de trois arcs portés par des piliers dont la disposition présente une perspective géométrique et un arrangement tout à fait similaires à ceux des panneaux étudiés, et dont les ornements sont également à candélabre⁹⁹³. Le dorsal représentant l'intérieur d'une église offre, quant à lui, une perspective géométrique aboutie appliquée aux colonnes et au sol dallé de la nef⁹⁹⁴. Le nombre important de colonnes permet de définir précisément les lignes de fuite. Elles convergent en deux points alignés sur l'axe central du chœur à l'identique de celles des cadres de la Justice et de Tiburtine. La perspective a donc été conçue de la même manière par les deux artistes, celui de Vérone et celui de Gaillon.

Il a été relevé également que le galbe des panneaux des dorsaux est tout à fait inédit et que leur raison d'être ne peut qu'être dictée par la volonté d'accroître l'effet tridimensionnel donné par la perspective géométrique appliquée à l'environnement des figures représentées. Cette composition est complètement similaire à celle de l'abside de l'église de Santa Maria presso San Satiro de Milan conçue par Bramante. Dans le chœur, alors que les lignes de fuites des colonnes des panneaux de fra Giovanni da Verona convergent au-dessus du tabernacle, elles convergent sur ce dernier dans l'œuvre de Bramante. De même elles convergent sur la poitrine des figures pour les autres panneaux de Gaillon. L'artisan qui a choisi d'exécuter les marqueteries des panneaux de Gaillon connaissait donc ce chœur. Il faut sans doute avoir habité à Milan pour le connaître, cette petite église n'a jamais été un lieu très fréquenté. Ce chœur peut également avoir été cité en exemple à des apprentis italiens qui apprenaient à créer de la perspective. Alors que l'idée est là, qui peut la concrétiser?

Galbe des panneaux marquetés, marque d'Antonio di Neri Barili

La réalisation de panneaux de marqueterie galbés n'est pas simple. Les bois de placage n'étaient pas vendus en feuilles, il fallait donc sur le chantier réaliser les feuilles nécessaires. Les artisans devaient découper les formes courbes des tesselles qui composaient les ornements des architectures, ainsi que les personnages, leurs vêtements, leurs attributs ou leurs phylactères dans les feuilles de 5 à 6 mm d'épaisseur. En outre de grandes surfaces étaient nécessaires pour les marqueteries figuratives et *a toppo*, à l'inverse de ce qui était requis pour les marqueteries *a commesso* pour lesquelles les éléments étaient moins grands. Puis les tesselles étaient profilées. Enfin il fallait les coller sur la matrice concave, au préalable gravée. Tout ceci relève d'une connaissance et d'une expérience confirmées. Si l'on considère en outre la rapidité avec laquelle ce travail a été accompli, il s'agit d'une performance. Ce sont des années que les maîtres en marqueterie prenaient pour réaliser leurs tableaux. À Gaillon ce ne sont que quelques semaines qui ont été accordées aux artisans. Bien

⁹⁹³ BAGATIN P.L., *Preghiere di legno, op. cit.*, p. 68, 225-227.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 229.

sûr ces panneaux présentent des maladresses, mais celles-ci sont bien compréhensibles. Il est difficile de réaliser des marqueteries galbées en peu de temps si l'on n'a pas appris cette technique. Il fallait donc quelqu'un qui ait déjà pratiqué ces techniques au point d'en être expert pour être capable d'exécuter les panneaux de Gaillon et de transmettre son savoir faire. Seuls les dossiers des stalles réalisés par Antonio di Neri Barili, conservés à San Quirico d'Orcia, sont galbés⁹⁹⁵. L'artisan italien qui est venu à Gaillon avait donc été instruit par lui. Or, selon les quelques documents, son neveu, Giovanni a été formé par lui avant d'œuvrer avec fra Giovanni da Verona à partir de 1510⁹⁹⁶.

Quant aux dimensions des tesselles les marqueteurs italiens en utilisaient des très fines pour les détails des visages, et les bois étaient choisis pour leurs teintes intrinsèques formant tout un nuancier qui permettait de souligner les traits ou les ombres. À ce titre regardons le visage de la Vierge de l'Annonciation de Giuliano da Maiano (1465 – 1468 église Santa Maria del Fiore Florence). Les joues, les yeux, les paupières... sont mis en évidence par des tesselles différentes. Seuls les Landinara, et à leur suite Antonio di Neri Barili, ont utilisé une seule tesselle pour le visage de leurs personnages, ainsi qu'il en a été procédé pour les figures étudiées. Ceci confirme que l'artisan qui est venu à Gaillon a été à son école. Enfin seuls fra Giovanni da Verona et Antonio di Neri Barili ont fait usage, pour des vêtements, d'un vert qui apparaît encore de nos jours (figure 35 a et d).

Tous ces éléments montrent un cousinage avec l'Italie de l'époque. Cependant en allant plus loin dans l'analyse de la technique et du style nous avons noté qu'un certain nombre d'éléments s'en démarquent. L'art et les techniques septentrionales sont bien présents également sur les marqueteries. Il y a donc eu à la fois des artisans italiens et des artisans français rompus à leurs techniques à l'œuvre sur les marqueteries. Ces observations montrent donc qu'au moins un artisan rompu aux techniques de marqueterie et à l'art de la perspective est venu sur le chantier. Il aura répondu à la commande qui demandait de respecter les goûts français de l'époque. Le regard porté sur la technique de marqueterie a incité à rapprocher les œuvres de Gaillon de celles d'Antonio di Neri Barili. Mais également, au vu de la technique et de l'inspiration, il faut considérer fra Giovanni da Verona qui a exécuté des œuvres qui en sont les plus proches. En tout état de cause, au regard des réalisations, des artisans ayant travaillé avec Antonio di Neri Barili et fra Giovanni da Verona directement ou indirectement (en ayant été enseignés par des maîtres qui avaient travaillé avec eux) sont venus en France. Par exemple, nous savons que Giovanni di Barili, le neveu d'Antonio di Neri Barili, a travaillé avec son oncle au début des années 1500, puis en 1514 au service de Léon X. Entre temps il pouvait venir à Gaillon. De même, fra Giovanni da Verona a eu de nombreux élèves, il a même monté une école à Naples. L'un d'entre eux, après avoir été son élève et avoir travaillé dans son atelier peut être venu en France.

⁹⁹⁵ Voir notes sur Antonio di Neri Barili chapitre I.9 – 4.2 p.125.

⁹⁹⁶ ANGELINI A., « "Coelo non penicillo". Antonio Barili e la tarsia prospettiva nella Siena del secondo Quattrocento », *Forme del legno, intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 140.

IV.3 - 3 Organisation du chantier en 1509

IV.3 - 3.1 Chantier sans chef, deux équipes

Le trois mars 1509 vingt-trois menuisiers ont été payés pour avoir travaillé aux chaires de la chapelle, alors que la semaine précédente dix-sept menuisiers avaient été rémunérés pour l'exécution de menuiseries. Il y a donc six menuisiers qui se sont ajoutés à la première équipe, il y a tout lieu de penser que ces six ont été des marqueteurs et des sculpteurs étrangers qui ont été à l'initiative des composants innovants. Au minimum trois d'entre eux étaient experts, ils ont conçu les panneaux des dorsaux et formé les menuisiers non spécialistes. À partir de mi-avril les marqueteurs ont commencé à exécuter des panneaux puisque précisément l'équipe des menuisiers a été payée le 20 « *pour avoir besongné ... aux chaires et marqueteries* »⁹⁹⁷. Les quelques exemples choisis, parmi les plus marquants, ont montré l'autonomie des artisans dans la conception des bas-reliefs. Ils ont également confirmé que les cartons n'ont pas été dessinés par une même personne, ni pour les marqueteries, ni pour les bas-reliefs. La dernière semaine de février les menuisiers avaient reçu les parchemins pour faire les dessins qu'ils auront rélisés au cours du mois de mars. Enfin, l'analyse des bas-reliefs et des miséricordes a montré qu'il n'y a pas eu de chef d'équipe qui aurait donné des consignes détaillées aux artisans quant à l'usage des différentes techniques de sculpture.

Le fait qu'il n'y ait pas eu la conception d'une organisation des panneaux de bas-relief et de marqueterie qui tienne compte des dimensions des panneaux, ainsi que des chronologies des cycles de vie ou des prophéties des sibylles, est une preuve supplémentaire, qui confirme l'absence d'une direction de chantier, celle-ci aurait procédé à l'élaboration d'un dessin de l'ensemble des stalles. Les sculpteurs et les marqueteurs semblent donc avoir travaillé en parallèle sans plan commun des stalles. Une grande autonomie a été donnée aux artisans, non seulement pour le dessin, mais également pour l'exécution d'une même série de panneaux ou autres composants. Les consignes qui ont été données portaient uniquement sur les thèmes, le choix des allégories ou des sibylles et leur concordance ainsi que des épisodes des vies des saints.

Il est singulier qu'il n'y ait pas eu de maître de chantier, de nombreuses études ont montré que des ensembles de stalles ont fait l'objet d'un contrat⁹⁹⁸. Mais cet ensemble de stalles a été conçu par un particulier pour une chapelle privée, il pouvait donc agir plus librement qu'un collège de moines ou de chanoines d'autant qu'il désirait que le mobilier soit créé rapidement. Un tel fonctionnement ne manque pas de surprendre, comment ces artisans ont-ils trouvé les manuscrits ou imprimés qui ont servi de modèle ? Comment ces artisans ont-ils travaillé ensemble ?

⁹⁹⁷ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, op. cit.*, p. 394.

⁹⁹⁸ ALLEN J., *Choir stalls in Venice and northern Italy : furniture, ritual and space in the Renaissance church interior*, phd, University of Warwick, 2009.

IV.3 - 3.2 Organisation du travail

Deux personnes ont été précieuses pour que cette équipe internationale puisse fonctionner. Jérôme Pacherot et Gil de Siloé, ou un de ses compagnons, qui ont pu servir d'interprètes respectivement aux Italiens et aux Flamands et traduire les volontés de l'auteur du programme. Quant aux modèles, aucune autre œuvre ne présente une iconographie semblable à celle des panneaux des dorsaux, bas-reliefs ou marqueteries. Nous pouvons imaginer que le cardinal a fourni l'exemple des sibylles, d'autant que dans son entourage des manuscrits traitant des sibylles circulaient. Il était au château début janvier 1509 alors que Jérôme Pacherot sculptait le marbre de la chapelle et qu'une équipe de menuisiers était déjà sur place. Le manuscrit des Échevins de Rouen était connu de Gil de Siloé, ou du moins l'ensemble des attributs des vertus selon la miniature de ce manuscrit. En venant, lui-même ou un de ses compagnons, il les aura présentés. Les italiens aussi bien que les flamands sont venus avec leurs modèles pour les bas-reliefs et les marqueteries des dorsaux ou les ont créés sur place.

Quant aux dessins des quadrants des parclozes qui sont inspirés du *Calendrier des bergers*, attendu que celui-ci était populaire, il est vraisemblable que l'un des artisans ait pu s'en procurer un exemplaire. La *Margarita philosophica* et les *Métamorphoses d'Ovide* faisaient par contre partie des œuvres que possédaient les lettrés. Nous ne sommes pas sûrs que le cardinal avait, dans sa bibliothèque, des éditions de ces ouvrages imprimées avec gravures. Le seul livre lui appartenant et dont nous ayons la trace n'en avait pas. C'est donc ici que le graveur de Venise intervient. Au sein de l'imprimerie dans laquelle il était employé il avait ces modèles qu'il aura amenés avec lui⁹⁹⁹.

Comment ces étrangers sont-ils venus sur le chantier de Gaillon ?

IV.3 - 4 Rôle de Georges I^{er} d'Amboise

Nous ne savons pas si des artisans sont venus de Sienne qui est le berceau de la marqueterie, mais les relations du cardinal avec cette ville devaient exister. N'oublions pas qu'il reporta ses voix sur le cardinal Francesco Todeschini-Piccolomini lors de l'élection du pape. Par ailleurs, les nombreux déplacements auxquels Georges d'Amboise procéda durant les guerres et les conclaves, lui ont permis de parcourir la péninsule et d'apprécier les œuvres et leurs auteurs. Le cardinal peut avoir lui-même fait venir des artisans. Il n'était pas environné d'œuvres de marqueteries en France. Il s'est ouvert à cette technique lors de ses passages en Italie. Un certain nombre d'entre eux sont liés à la conquête du Milanais. Il est dans cette région entre mi-septembre et début novembre 1499 et durant les deux premiers trimestres de l'année 1500 lors de la première campagne militaire, puis en 1501 pour la reconquête. Lors de son passage en mai 1501 le cardinal est tombé malade, ce qui l'a mené à se reposer à l'abbaye de Morimondo. Cette abbaye est proche de Milan, de l'autre côté du Tessin par rapport à Vigevano, cité des Visconti. Elle était passée sous le régime de la commende en 1450. Le cardinal-archevêque de Milan, Giovanni Visconti, en avait été le

⁹⁹⁹ D'ANTERROCHES C., « The craftsmen who built the stalls of the castle of Gaillon, along with George I d'Amboise their patron. », *Choir Stalls and Their Patrons*, Rijeka, 2018, p.

premier titulaire. Le cardinal Giovanni di Lorenzo de' Medici, le futur pape Léon X, en était le commendataire lors du séjour d'Amboise. Depuis le début des années 1500 il en faisait restaurer le cloître. Les stalles marquetées que nous voyons de nos jours datent de 1522, les précédentes, qui existaient sans doute, ont malheureusement disparu. Puis, Georges d'Amboise est retourné plusieurs fois dans la péninsule, entre avril et août 1502, pour les entrées solennelles du roi à Milan le 28 juillet et à Gênes le 26 août. À ces occasions il a séjourné autour d'Alexandria, dans les domaines que lui avait donnés le roi, et à Pavie. Nous n'avons pas connaissance d'œuvres de marqueterie de la fin du xv^e siècle qui aient été réalisées à Milan. La région de Lombardie, que le cardinal a fréquentée, n'était pas des plus réputées pour accueillir le plus d'œuvres de marqueterie et d'ateliers de marqueteurs. Mais elles n'y manquaient sans doute pas. Par ailleurs, c'est à Milan qu'est située la chapelle de Bramante. Il y a donc un lien entre Milan et les artisans de Gaillon. De plus, le cardinal a voyagé sur la route de Rome, lorsqu'il exerçait les fonctions de cardinal, notamment en 1503, entre août et décembre, il fit deux séjours pour les conclaves dans cette ville. Il put alors s'arrêter dans une de ces villes de Toscane ou d'Émilie-Romagne qui regorgent de chœurs et de sacristies ornés de meubles de marqueterie. À Rome, le pape Alexandre VI avait fait réaliser ses magnifiques appartements composés des célèbres pièces dites aujourd'hui des sibylles, des arts libéraux et autres, dont les portes étaient certainement en marqueteries comme celles du palais d'Urbino qui ont été conservées. Le cardinal a pu trouver dans ces régions des sources d'inspiration. Lors de son séjour à Rome, fra Giovanni da Verona n'avait pas encore réalisé les boiseries de la chambre de la signature que Léon X a transformées en cabinet de travail lambrissé de marqueteries. Cependant, le cardinal devait bien connaître les Olivétains, communauté à laquelle fra Giovanni da Verona appartenait, puisqu'il était sensible à la spiritualité de saint Benoît¹⁰⁰⁰. Il a pu correspondre avec ses abbés pour faire venir à Gaillon des artisans formés à la marqueterie par le maître. Je ne pense pas qu'il ait demandé son concours à son neveu car il ne s'agissait pas de contractualiser avec un maître.

Par ailleurs, de nombreux italiens vivaient en France, notamment à Lyon, comme par exemple des branches des familles florentines Guadagni, Salviati ou Nasi¹⁰⁰¹. Ces familles sont arrivées aux alentours de 1466 lorsque la maison des Médicis y installa une succursale¹⁰⁰². Cette ville était une étape pour le cardinal lors de ses nombreux déplacements vers l'Italie. Il pouvait donc avoir des informations par ce biais également.

IV.3 - 4 Rôle de Jérôme Pacherot

Jérôme Pacherot, qui a œuvré pour l'autel de la chapelle, était originaire de Florence. Il pouvait donc servir d'intermédiaire entre Français et Italiens. Fin 1508 jusqu'au milieu de 1509 il travaillait sur le marbre de la chapelle, et pouvait être ainsi en contact direct avec les artisans des stalles. Par ailleurs, il a toujours beaucoup circulé car il était expert auprès des rois pour le choix des marbres. Il y a tout lieu de penser qu'il a fait un voyage en Italie à la demande du cardinal. Lorsque ce dernier pensait à la décoration de sa chapelle, en 1508. Il lui aura fait chercher les marbres de l'autel et du retable qu'il lui a fait livrer respectivement à

¹⁰⁰⁰ Voir paragraphe IV.3 - 1.1.

¹⁰⁰¹ BOUCHER J., *Présence italienne à Lyon à la Renaissance: du milieu du XVe à la fin du XVIe siècle*, Lyon, Lugd, 1994, p. 99, 106, 125.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 9.

Orléans en mai et à Tours en septembre 1508¹⁰⁰³. Par la même occasion il lui aura demandé de recruter des marqueteurs et sculpteurs italiens. Pacherot peut, dans cette tâche, avoir été aidé par Jérôme de Tournielle qui venait du Milanais et travaillait à cette époque au château, il a en effet été payé une dernière fois à Gaillon en août 1509.

Quant aux sculpteurs français, Jérôme Pacherot peut de nouveau avoir joué un rôle puisqu'en mai 1508 il est allé à Orléans porter un marbre pour la table d'autel de la chapelle, il y a donc rencontré des sculpteurs¹⁰⁰⁴. Il peut ainsi avoir rencontré des artisans qui avaient travaillé avec Gil de Siloé. Le cardinal a donc, pour la mise en route et le suivi du chantier des stalles, fait intervenir un homme de confiance. En 1509 les stalles n'étaient cependant pas terminées, Georges II d'Amboise, en 1516 a contracté avec Nicolas Castille pour qu'il les achève.

IV.3 - 6 Nicolas Castille en 1518

En fin 1509 le chef-d'œuvre n'était pas terminé et les travaux n'ont repris que quelque temps après la prise de fonctions de Georges II d'Amboise, successeur de Georges I^{er}. Nicolas Castille en a été bénéficiaire. Il a signé un contrat de 1200 livres, soit de peu le montant qui leur avait déjà été consacré, d'autant qu'il restait sûrement du bois du premier chantier (1275 livres). L'ensemble des factures de Castille s'élève à 700 livres entre 1516 et 1518 pour l'achèvement des chaires. Il a donc fourni un travail important. Il a eu le financement à la fois pour terminer des boiseries et pour procéder au montage final des stalles. Attendu qu'il n'y a pas de raison qu'elles aient commencé à être montées alors qu'elles n'étaient pas finies, cet ensemble n'a donc été monté que vers 1518 après réalisation de pièces manquantes. Il a été montré que les éléments innovants ont été réalisés en 1509. L'identification des réalisations de 1516 indique qu'il n'y a pas eu de continuité dans les thèmes et les techniques.

Malheureusement donc, aucun des artisans expérimentés qui étaient venus sur le chantier n'y est revenu. Quant aux autres artisans, ou bien ils n'étaient pas informés du programme des stalles bien qu'y ayant participé, ou bien ceux que les experts ont formés ne sont pas restés dans la région après 1510. Et les artisans rouennais, s'il y en avait sur le premier chantier, ne sont pas revenus non plus. Donc Nicolas Castille a réuni une équipe fort différente de celle qui a travaillé en 1509. N'ayant pas participé au chantier du cardinal, et les menuisiers de l'époque étant partis, il a repris ce travail sans en connaître totalement le programme. Ainsi, notamment, le quatorzième panneau de marqueterie des dorsaux, de même, peut-être, qu'une partie des panneaux marquetés des parcloses, n'ont pas été réalisés car il n'y avait plus de marqueteurs sur le chantier. De plus, la miséricorde commencée a été terminée en illustrant une thématique différente.

¹⁰⁰³ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 308.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*

Conclusion

Aucun des menuisiers nommés dans les comptes du château, qui ont travaillé sur le chantier de Gaillon, n'a été partie prenante dans l'exécution des stalles en 1509. À cette date Nicolas Castille, Richard Carpe et Michelet Guesnon étaient employés à d'autres tâches. De même Jérôme Pacherot aurait pu travailler le bois comme il travaillait le marbre, mais il était ailleurs.

Par ailleurs, l'inhomogénéité des styles et techniques pour de mêmes thématiques, ainsi que l'inadaptation des dimensions des panneaux de marqueterie des dorsaux aux dimensions des panneaux des bas-reliefs en vue d'une cohérence de positionnement, sont la preuve que les artisans ont travaillé sans modèle d'ensemble des stalles et sans chef de chantier. Quant à la composition des équipes, parmi les sculpteurs au moins un flamand et un graveur vénitien étaient à Gaillon. Un artisan ligérien s'est sans doute joint à eux. Du côté des marqueteurs, un artisan ayant pratiqué avec fra Giovanni da Verona et un autre avec Antonio di Neri Barili sont venus travailler aux stalles. Giovanni Barili, neveu d'Antonio est sans aucun doute le dernier. Il a été formé par son oncle, qui lui-même a eu des liens étroits avec fra Giovanni da Verona, et il n'est pas documenté dans cette année 1509. Par ailleurs, son oncle ayant fait des études d'architecture, il avait sans doute été initié à cet art et pouvait faire les dessins des architectures qui encadrent les sibylles et les vertus. Deux artisans ont été précieux quant à l'organisation du chantier et à la transmission des instructions. Ce sont Jérôme Pacherot et Gil de Siloé, ou un de ses compagnons, qui ont pu servir d'interprètes respectivement aux italiens et aux flamands.

Enfin l'équipe de marqueteurs a sans doute été réunie grâce aux contacts directs que le cardinal avait avec l'Italie. Notamment avec les Bénédictins, puisque fra Giovanni da Verona était Olivétain. Jérôme Pacherot a lui-même été vraisemblablement en Italie pour directement embaucher des artisans, lui qui était florentin et choisissait les marbres destinés aux œuvres sculptées en France. Jérôme Tournielle, peintre lombard, l'aura secondé puisqu'il a travaillé à Gaillon jusqu'en août 1509. Il aura pu apporter son concours pour les dessins, alors que Giovanni Barili aura pu dessiner ceux des panneaux de marqueterie des dorsaux.

Les parties innovantes de cette œuvre admirable sont donc le résultat de la collaboration intime entre un humaniste libre de toutes contraintes et des artistes de cultures variées, enrichies par toutes leurs expériences dans différents ateliers méridionaux ou septentrionaux. En revanche, un seul artisan a été en 1516 en charge de la finition et du montage des stalles, c'est Nicolas Castille.

Conclusion de la partie IV

Rappelons que le chantier des stalles s'est déroulé en deux temps. Les chaires sont constituées de panneaux et de miséricordes dont ceux qui présentent l'iconographie la plus inédite ont été exécutés en 1509. En 1516 il a été procédé à la réalisation de quelques compléments et au montage des stalles. Toute l'attention est donc portée sur l'équipe rassemblée en 1509. La mixité de style est typique de l'époque, notamment l'influence italienne. Les réalisations artistiques montrent que de nombreux artistes ont créé des œuvres qui prouvaient que leur formation était plus ouverte que la simple culture de leur lieu de naissance. En effet, les artisans circulaient beaucoup et s'approprièrent les différentes cultures. De même certains ne profitaient pas d'un voyage, mais simplement faisaient travailler leur imagination, ou observaient d'autres œuvres, pour produire dans des styles variés. Donc une seule analyse de style n'a pas permis de conclure sur l'identité des artistes de Gaillon. Par ailleurs, la diversité des formes, dans les dessins des panneaux historiés des stalles, prouve que les cartons ne sont pas d'un même auteur. Les artisans eux-mêmes ont dessiné ce qu'ils créaient. Des modèles avaient été fournis ou bien eux-mêmes en avaient. Cette diversité des formes se retrouve également sur une même série de bas-reliefs ou sur les panneaux de marqueterie. Ce sont plusieurs artisans, n'ayant pas le même niveau d'expérience, qui ont collaboré.

Plusieurs propositions d'auteurs et même de chef de chantier des stalles ont été faites jusqu'à présent par différents historiens. Aucune d'entre elles n'était basée sur une analyse des styles, mais seuls les noms des menuisiers du château ou la quantité de travail qu'ils y avaient fourni, étaient évoqués comme arguments. L'examen des comptes du château et des œuvres montre que les menuisiers qui ont travaillé aux stalles en 1509 ne sont pas des menuisiers qui ont travaillé sur les menuiseries du château. Aucun des artisans préconisés auparavant n'a participé à l'exécution des stalles lors de ce premier chantier. C'est une équipe toute particulière qui a été créée en 1509. Elle rassemblait des artisans provenant de différentes régions et fonctionnait sans chef. Alors qu'une simple analyse de style ne permet pas de trancher sur le nom des auteurs des stalles, une analyse complémentaire des techniques employées s'est avérée pertinente. Il a été ainsi montré que des artistes formés aux techniques flamandes et d'autres formés aux techniques italiennes ont exécuté ces stalles.

La marqueterie est une technique italienne à cette époque. De l'influence de la péninsule, les précédents auteurs avaient uniquement proposé qu'un artisan du château ait été d'origine italienne ou que les panneaux aient été achetés. En réalité les italiens marqueteurs qui sont venus s'étaient formés dans les ateliers d'Antonio di Neri Barili et de fra Giovanni da Verona. Ils avaient séjourné à Milan et connaissaient Santa Maria presso San Satiro conçue par Bramante. Giovanni Barili, le neveu d'Antonio di Neri Barili, ayant fait son apprentissage et ayant longuement travaillé avec lui, retient particulièrement l'attention. Il n'est pas documenté en 1509 et possédait toutes les qualités requises. Le cardinal ne pouvait faire venir à Gaillon un grand maître de la marqueterie pour réaliser une si petite œuvre, néanmoins il était susceptible de vouloir quelqu'un qui ait travaillé dans un atelier renommé. Tel est le cas de Giovanni Barili, de plus il était lui-même considéré comme très bon artisan puisqu'il a été compagnon de fra Giovanni da Verona. Il est donc le marqueteur italien qui est venu, sans

doute avec quelqu'autre artisan de sa connaissance. Il aura réalisé les dessins des panneaux de marqueterie des dorsaux. Parmi les sculpteurs, un ou des graveurs italiens, ayant travaillé pour des imprimeurs de Venise sont également venus. Enfin il y a tout lieu de penser que soit venu un sculpteur ayant travaillé dans l'atelier de fra Giovanni da Verona à santa Maria in Organo de Vérone. Alors qu'un autre a pu être formé par Gil de Siloé. Des Flandres un artisan des ateliers brabançons produisant des retables et pratiquant la technique du *tremolierungen* ou *tremblé* est certainement venu. Ainsi donc aux italiens connus pour avoir œuvré au chantier du château de Gaillon, qui sont Jérôme Pacherot, Antoine Juste, Jérôme Tournielle, Andrea Solario et le paysagiste Pacello da Mercogliano, il faut ajouter le marqueteur Giovanni Barili. À partir des recommandations de l'auteur du programme iconographique des stalles, chacun a œuvré selon sa propre expérience ou la formation dispensée par les plus experts de l'équipe.

Pour rassembler cette équipe le cardinal d'Amboise a fait appel à son réseau italien, mais s'est également appuyé sur Jérôme Pacherot, florentin, qui a pu retourner en Italie à cette époque, secondé sans doute par Jérôme Tournielle ou Andrea Solario, artisans lombards, qui travaillaient sur le chantier du château en 1508.

Quant à Nicolas Castille, que plusieurs auteurs ont cité comme chef du chantier des stalles, il n'était pas présent en 1509 sur ce chantier spécifique, mais sur d'autres à Gaillon. Il a, en revanche, été responsable de la finition de certains éléments sculptés et il a essentiellement procédé, entre 1516 et 1518, à la réalisation des interdorsaux et des éléments de structure pour réaliser le montage des stalles. L'incomplétude de l'œuvre et parfois l'incohérence des organisations s'expliquent dans le fait qu'il n'avait pas de menuisiers ayant travaillé sur le premier chantier, ni de plan général des stalles.

Partie V

Programme des stalles, marque de l'humanisme de Georges I^{er} d'Amboise

La qualité de leurs marqueteries et de leurs sculptures, ainsi que l'originalité des thèmes illustrés qu'elles exhibent, font des stalles, qui ont été créées pour la chapelle haute du château de Gaillon, un chef-d'œuvre dont le programme est cependant resté incompris. Cette dernière partie a pour objectif de l'éclaircir et, par là même, de mieux comprendre son auteur.

Alors que certains éléments des stalles, comme les appuis-main, les dossiers et les soubassements des jouées, ont sans doute été laissés au libre arbitre des artisans, le programme des dorsaux, des quadrants des parclozes et des miséricordes a été choisi par l'auteur du programme iconographique. Le message sous-tendant ces réalisations est analysé maintenant. Par exemple, le choix des épisodes des cycles de vie des saints qui sont illustrés est significatif. À ce titre, la manière dont la thématique de la virginité de Marie a été traitée aussi bien que celle des vies des saints seront analysées. Par ailleurs, l'introduction de la mythologie antique et des arts libéraux présente une autre innovation, elle sera évoquée. Enfin, le dialogue entre les sibylles et les vertus nous introduira au cœur des prophéties des premières et de la rhétorique antique. La reprise de ces éléments du programme des stalles permettra alors d'aborder le cardinal en tant qu'auteur de ce programme et humaniste sortant du cadre habituel.

Chapitre V.1 Tradition renouvelée et innovations

V.1 - 1 Armoiries

Les frises des architectures qui encadrent les allégories et les sibylles ou les socles des colonnes de quatre panneaux marquetés sont ornés du blason des Amboise. Ce sont les socles des colonnes des architectures de la sibylle Hellespontique et de la Charité, les frises de la Prudence et de Persique qui en sont décorés. De même sur le fameux panneau de bas-relief de saint Georges combattant le dragon où un écu est placé sur les colonnes du cadre de la scène. Le cardinal a donc parsemé son œuvre de la signature de sa famille mais de manière discrète malgré tout. Il a fait placer ses armoiries sur ces divers panneaux marquetés ou sculptés des stalles sous la simple représentation du blason. En revanche les armoiries du cardinal, c'est-à-dire celles de la famille d'Amboise couronnées d'un chapeau de cardinal à cordelière à houppes, écu broché sur une croix de pèlerinage, sont, sur le dessus d'abattant de la stalle d'Érythrée, inscrites dans une couronne tenue par des tritons à la queue en feuilles d'acanthé. Par ailleurs le dessus d'abattant de la sellette de la stalle de la Force est tout particulier. Il présente des cygnes fantastiques picorant dans une coupe de fruits, encadrés par une frise géométrique dans laquelle sont enlacés les mots composant la devise de Georges d'Amboise : « *non confundas me domine ab expectatione mea* ». Devise que le cardinal a souvent fait reproduire, comme notamment sur le frontispice de l'ouvrage de Claude de Seyssel *Les louanges du roy Louys XII de ce nom* imprimé par Vérard en 1508¹⁰⁰⁵. Ainsi Georges I^{er} a affirmé son rôle de commanditaire sur les marqueteries de plusieurs dessus d'abattants.

Enfin, sur le dessus d'abattant de la stalle de Delphique deux par deux des anges portent une enseigne sur laquelle deux C sont inscrits. Ils sont un rappel du lien qui existait entre l'oncle et son neveu Charles Chaumont d'Amboise. De même l'emblème de Charles II, un mont couronné de flammes, pour "chaud mont", surmonté de deux C symétriques enlacés, a été figuré en marqueterie sur un des soubassements des parcloles. Son neveu n'est pas seul à être honoré, les initiales d'Anne de Bretagne et son emblème sont également sur un panneau de soubassement. Il est vraisemblable que Louis XII l'a également été, mais le panneau aura été perdu.

Le cardinal d'Amboise a affiché de la sorte son initiative, mais de façon peu personnalisée, sans faire état de ses hautes fonctions ecclésiastiques ou politiques. À l'instar de son frère aîné Louis, évêque d'Albi, il a choisi de garder les armes pleines. C'est la lignée qui est mise à l'honneur. L'expression emblématique des frères et sœurs du cardinal est elle-même relativement souple, ils l'ont adaptée à leurs goûts et besoins, selon leur carrière¹⁰⁰⁶. Cependant, alors qu'il a souscrit à la coutume de laisser sa marque sur les œuvres commandées, il a procédé de manière inhabituelle. Il a inscrit les armoiries, non pas dans l'écu traditionnel, mais dans une forme d'écu découpé, inspirée de la mode transalpine, qui se

¹⁰⁰⁵ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie*, op. cit., p. 225.

¹⁰⁰⁶ HABLOT L., « L'emblématique de Georges d'Amboise expression plurielle du pouvoir. », op. cit., p. 43.

manifeste plus particulièrement sur les manuscrits florentins. Et il a fait figurer ses armes propres de cardinal ainsi que sa devise. De plus, il a eu à cœur d'honorer ses amis par pure affection et reconnaissance, puisque ceux-ci n'avaient aucunement financé l'œuvre.

V.1 - 2 Vierge Marie

La Vierge Marie, mère de Jésus, est figurée dans les jouées hautes. Elle y est représentée lorsque sainte Anne, sa mère, l'instruit, et au moment de l'Annonciation, ainsi que lors de la visite à sa cousine, donc en lien avec Jean-Baptiste. La rencontre à la porte dorée d'Anne et Joachim est également illustrée sur une jouée haute, de manière assez traditionnelle selon le texte de Jacques de Voragine¹⁰⁰⁷. Cette porte était la porte orientale du Temple de Jérusalem, censée demeurer close jusqu'à la venue du Messie d'après une prophétie d'Ézéchiel (Ézéchiel 44, 1-3) : « C'est par le vestibule du porche qu'il (le Messie) entrera et c'est par là qu'il sortira. » Cette entrée-sortie du Messie par une porte fermée fut interprétée, dans une tradition chrétienne, comme une annonce du Fils de Dieu s'incarnant dans le sein virginal de Marie. Un rappel de l'importance de la virginité est également lancé dans le cycle des sibylles. En effet, Érythrée, sibylle de l'Annonciation, tient, outre les fleurs, un bouclier posé sur le sol. Cet instrument est le symbole de la virginité et non point de la sibylle. L'auteur du programme des stalles marque par cette illustration sa volonté de valoriser la vertu de chasteté.

Admirons de nouveau le panneau de bas-relief de la rencontre d'Anne et de Joachim. Au-delà du charme et de l'élégance des protagonistes posons-nous la question : pourquoi des scènes de la vie d'Anne et Joachim dans le cycle de vie de saint Jean-Baptiste? Ses parents n'étaient-ils pas Élisabeth et Zacharie. Est-ce une erreur, l'artisan s'est-il trompé? Certaines scènes de leur vie sont célèbres. Notamment lorsque Zacharie est rendu aveugle ou qu'Élisabeth et Marie, les deux cousines, se rencontrent. À la faculté de théologie de Paris, en cette fin du xv^e siècle, il y avait controverse sur deux points. Comment une femme pécheresse aurait-elle pu mettre au monde le fils de Dieu? Comment une femme mortelle pourrait-elle ne pas avoir été soumise au péché originel? Finalement, après bien des discussions, la Conception Immaculée fut reconnue dans cette université. Et, par le décret du 3 mars 1497, il fut imposé à tous les membres de la Faculté de faire le serment de soutenir ce dogme. La France de Rouen n'était pas en reste sur ce propos. Elle célébrait depuis quelques temps l'Immaculée Conception. Dès la fin du xi^e siècle la Vierge était chantée dans cette ville, et ceci plus spécifiquement à partir de 1485, lorsque les concours du Puy de Rouen furent organisés. Au cours de ces fêtes, les poètes se rassemblaient et donnaient lecture des palinods qu'ils avaient écrits en l'honneur de la conception virginale de Marie. Le plus ancien manuscrit traitant des palinods les cite comme « Chants royaux, ballades et épigrammes en l'honneur de l'Immaculée Conception »¹⁰⁰⁸. Parallèlement, le culte officiel de la Vierge avait toujours été très développé, mais une modification des plus significatives fut liée à

¹⁰⁰⁷ VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, op. cit., p. 495. « En arrivant à la Porte d'Or, à Jérusalem, tu rencontreras ta femme Anne, qui, inquiète de ta longue absence, se réjouira grandement de ta vue. » dit un ange à Joachim alors qu'il séjournait parmi les bergers après avoir été chassé du Temple.

¹⁰⁰⁸ GUIOT J.A., *Les Trois siècles palinodiques, ou Histoire générale des palinods de Rouen, Dieppe, etc.*, Rouen, A. Lestringant, 1898, p. 46.

l'introduction de l'office de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie. Quoique non reconnue comme dogme de l'Église catholique (elle ne le sera qu'en 1854), l'Immaculée Conception a presque été officialisée par Sixte IV, qui approuva deux offices dans les années 1470 et 1480. Il accorda une indulgence pour chaque office qui lui est consacré et, l'année suivante, puis de nouveau en 1483, il publia deux bulles interdisant aux théologiens de qualifier l'Immaculée Conception d'hérétique, sans pour autant interdire qu'on puisse adopter le point de vue adverse¹⁰⁰⁹. Dès lors ce culte n'a pas manqué d'être associé à un culte de sainte Anne¹⁰¹⁰. De sorte que la rencontre à la porte dorée fut interprétée comme une illustration de la Conception voire de l'Immaculée Conception de Marie¹⁰¹¹. Ainsi l'iconographie du vieux couple de Giotto qui s'enlace amoureusement à la porte dorée est devenue cette représentation symbolique. Malgré tout, Réjane Gay-Canton a invité à se montrer prudent quant à cette interprétation¹⁰¹². Elle a argumenté que ces images sont incluses dans des textes qui ne parlent pas de baiser fécondant. L'auteur du panneau des dorsaux des stalles de Gaillon s'est, quant à lui, démarqué de cette tradition. Ici, la rencontre, tout simplement, est seule représentée. Nous sommes en présence d'un jeune couple amoureux qui, plein d'enthousiasme, s'élançait dans la vie en se donnant la main. Il n'est pas question de savoir si Anne a été fécondée au moment de la rencontre ou non. La Vierge est donc conçue sans péché dans un acte sexuel qui a été ce qu'il a été, l'auteur du programme des stalles ne se préoccupe pas de cette question. Seul importe pour lui le fait que Joachim et sa femme se sentaient de nouveau aimés par Dieu qui leur accordait sa faveur.

Au-delà de ces considérations dogmatiques, la Vierge est à la charnière de l'Ancien et du Nouveau Testament et ses parents étaient eux-mêmes considérés comme exemplaires. Selon la *Légende dorée* de Voragine, ils appliquaient les commandements et faisaient de leurs biens trois parts, une pour eux et leur famille, une pour le Temple et une pour les pauvres, règle que l'Église du Moyen Âge recommandait d'appliquer¹⁰¹³. L'auteur du programme des stalles rappelle ainsi la demande de l'Église. La présence d'Anne et Joachim dans l'iconographie de la chapelle a donc été introduite de manière tout à fait innovante. Par leur intermédiaire, l'importance d'une vertu, la virginité, a également été soulignée. Cette valorisation des pratiques vertueuses entre dans la dynamique de réforme qui animait le cardinal. Mais cette vertu a été détachée du seul acte sexuel pour la faire entrer dans la dimension de pureté de l'être. Pour l'illustrer Anne et Joachim ont été figurés lors de leur célèbre rencontre à la porte dorée. Celle-ci est représentée comme le rayonnement de l'amour.

¹⁰⁰⁹ BOESPFLUG F., *La sainte Anne des peintres et des sculpteurs*, https://www.institut-jacquescartier.fr/2013/01/la-sainte-anne-des-peintres-et-des-sculpteurs/#_ftn4, consulté le 12 juin 2019.

¹⁰¹⁰ GROS G., *Le poète, la Vierge et le prince du Puy*, op. cit., p. 112.

¹⁰¹¹ WIRTH J., *L'image à la fin du Moyen Âge*, op. cit., p. 177.

¹⁰¹² GAY-CANTON R., « La Rencontre à la Porte dorée. Image, texte et contexte », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 5 avril 2012, n° 10.

¹⁰¹³ VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, op. cit., p. 494.

V.1 - 3 Cycles de vie des saints

Les saints évoqués sur les dorsaux des stalles sont saint Jean-Baptiste et saint Georges. Jean-Baptiste, est considéré comme le premier saint, car Jésus l'a déclaré le plus grand parmi les enfants des femmes¹⁰¹⁴. Il était très vénéré par le cardinal. Saint Georges, son saint patron, était également le saint auquel la chapelle avait été consacrée. Ces deux saints ne sont pas simplement figurés en pied selon la coutume, les dorsaux des stalles présentent des événements de leurs vies. En reprenant l'iconographie analysons le choix des épisodes illustrés.

Saint Jean-Baptiste

Jean-Baptiste, le dernier des prophètes, assure la transmission entre la tradition juive et la tradition chrétienne ; il opère le lien. C'est lui qui annonce la venue du Christ, qui le baptise, et qui enfin s'efface. Le culte de saint Jean-Baptiste s'est répandu dans toute la chrétienté au VII^e siècle. Jean-Baptiste est un personnage important dans le Nouveau Testament. L'évangile de Luc commence par le récit de l'annonce de sa naissance. Celle-ci est devenue l'objet d'une fête liturgique solennelle six mois avant Noël. Par ailleurs la vie de ce saint a fait l'objet, dans toute l'Église latine au Moyen Âge, de récits et d'images particulièrement nombreux à partir des environs de 1200. Il était reconnu au point qu'il avait fait son entrée dans la littérature populaire. Par exemple Gauvain, dans *Perlesvaux*, devait conquérir l'épée avec laquelle Jean-Baptiste fut décapité. Les baptistères, bâtiments originellement indépendants, lui étaient consacrés, jusqu'à ce que les fonts baptismaux, à l'intérieur des églises et près de l'entrée, matérialisent le passage, l'accès au temple du nouveau baptisé. Les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste choisies pour les bas-reliefs des stalles sont au nombre de cinq.

La naissance du saint est illustrée, et plus particulièrement le moment où Zacharie écrit sur un parchemin son nom. Ceci manifeste que le nouveau-né est reconnu par Dieu dès avant sa naissance. Il occupe donc une place privilégiée dans le cœur du Père éternel. De cette place privilégiée le saint ne fait pas fi. Il paie de sa personne en menant une vie d'ascète à laquelle il a invité les populations en vue d'une conversion pour pouvoir accueillir Celui qui vient. C'est la scène de la prédication qui a également été retenue.

L'humilité du saint est elle-même mise en valeur. Il est revenu à Jean-Baptiste de baptiser le Christ dont il ne se considérait pas digne de dénouer la sandale. Jean-Baptiste se vivait comme le plus petit, mais il a joué malgré tout le rôle que le Christ lui a demandé de jouer ; il a baptisé le fils de Dieu. Il a accompli cet acte dans une grande humilité, en invitant le peuple non plus à le suivre lui, mais à suivre le Sauveur.

L'aveuglement des êtres humains ne manque pas non plus d'être repris par l'intermédiaire de la présentation des scènes de martyre du saint. Pour toute récompense les hommes ont réservé à Jean-Baptiste une persécution. Pour l'illustrer, sa mort par décapitation ainsi que la danse et le festin des païens autour de son agonie ont été sélectionnés. Il est le premier martyr au nom du Christ.

¹⁰¹⁴ Mat. 11, 11.

Saint Georges

À partir du Moyen Âge, le culte de saint Georges prit une extension importante. Les Croisades ont contribué à lui donner une grande popularité. Au siège d'Antioche en 1098, saint Georges était le protecteur des Francs. Sous Richard Cœur de Lion, il a été invoqué avec confiance par les chevaliers croisés de toute nationalité. Enfin l'Angleterre s'est consacrée à Saint Georges dès 1222. Le choix de saint Georges comme saint patron de la chapelle relève d'une coïncidence opportune. La première chapelle du site, élevée par Cadoc avait été dédiée à saint Georges, patron des chevaliers, et les propriétaires successifs suivirent la tradition en dédiant les futures chapelles au même saint¹⁰¹⁵.

Le château présentait un grand nombre de figurations de saint Georges, dont la plus célèbre est le marbre du retable de la chapelle, sur lequel le saint combat le dragon. Personnifiant l'idéal chevaleresque, saint Georges est habituellement représenté à cheval, souvent sur un cheval blanc, en armure, portant un écu et une bannière d'argent à la croix de gueule. Quant aux scènes de sa vie, son combat contre le dragon est toujours figuré. L'idéal chevaleresque reste perceptible dans cette scène. Il est au service d'une jeune fille qui, alors que le décor peut varier, est toujours représentée. Au-delà de cet idéal, ce combat figure la victoire du bien sur le mal. Cette image est héritée de l'Apocalypse de saint Jean. Dans ce texte le dragon, le mal, s'apprête à dévorer l'enfant Dieu, mais ce dernier l'a soustrait à ses griffes monstrueuses¹⁰¹⁶. Alors s'ensuit dans le ciel le combat de l'archange saint Michel contre le dragon dont, avec ses anges, il sort victorieux. Saint Georges triomphe du mal à l'image de l'archange.

Dans le cycle de vie de saint Georges illustré sur les stalles, non seulement cette scène du combat a été représentée, mais également la générosité du saint est valorisée. L'auteur du programme des stalles a choisi d'illustrer la scène au cours de laquelle il donne aux pauvres l'or que lui avait offert le roi en remerciement. De même, la puissance de la prière a été soulignée, puisqu'il a fait représenter la scène au cours de laquelle le Seigneur détruit les idoles du temple païen à la demande du saint. Par contre, à l'inverse du courant général, il ne s'est pas attardé longuement sur les supplices auxquels ce saint a été soumis. Seule la torture du chevalet a été rappelée. Puis son enfermement en prison, et sa décollation ont chacun fait l'objet d'un panneau de bas-relief des dorsaux. Par ailleurs, la justice de Dieu est prononcée, puisque Dacien ne s'en sortira pas indemne, son âme est emmenée en enfer. Ce sont plusieurs diables qui s'en chargent et emmènent son âme qui se débat. Comble de malchance le dragon que saint Georges a abattu l'y attend. L'auteur du programme des stalles a tenu à souligner que le mal ne sortira pas victorieux. Ainsi l'auteur du programme des stalles a choisi de valoriser une nouvelle fois la générosité. Il a complété en incitant les fidèles à prier, il montre que le Seigneur répond à la prière des hommes.

Autres personnages bibliques

Tout comme les apôtres, des personnages de l'Ancien Testament ont fréquemment une large place dans les églises. Notamment Moïse qui est souvent élevé au rang de prophète au Moyen Âge. Dieu a choisi Moïse pour libérer son peuple nous est-il dit dans la Bible, mais Moïse se plaint de ne pas savoir parler. Dieu le rassure et l'encourage en lui expliquant qu'il

¹⁰¹⁵ ARC, *Ville de Gaillon une page d'histoire*, <http://www.ville-gaillon.fr/histoire.html>, consulté le 12 juin 2019.

¹⁰¹⁶ Ap. 12, 5.

lui inspirera les paroles qu'Aaron prononcera. « Tu lui parleras et tu mettras les paroles dans sa bouche » (Ex 4, 15). Puis Dieu confiera l'exercice de son sacerdoce à Aaron et à ses fils après lui. Cependant Aaron est le frère souvent oublié de Moïse, alors que ce dernier n'a accompli sa mission que grâce à lui. L'auteur du programme des stalles n'a pas omis de les rendre présents tous les deux. Il confirme ainsi que ce sont deux personnages importants de l'Ancien Testament, ils ont permis la libération d'Israël et ont initié le culte divin. À leurs côtés les quatre évangélistes rappellent l'importance de la lecture du Nouveau Testament.

L'iconographie est un vecteur de divulgation des croyances, un support de dévotion. En ne faisant pas figurer Moïse seul, l'auteur du programme des stalles confirme que le prophète et le prêtre avancent de concert. Par ailleurs, l'interprétation sélective de la vie des saints, et la mise en valeur de leurs qualités propres, orientent la vision des fidèles. Ainsi, bien que l'évocation des saints fasse partie de la tradition, la manière dont ils sont figurés sur ces stalles est elle-même chargée de sens. Le choix des scènes illustrées n'est pas innocent. L'auteur du programme a valorisé les vertus des saints et non point uniquement leurs martyres. Ce sont la pureté, l'humilité ou la générosité qui les ont animés qu'il met en lumière. Et ce n'est pas la seule innovation que l'on trouve sur ces stalles.

V.1 - 4 Arts libéraux

Ce qui apparaît comme extrêmement original est le choix d'un programme à la fois religieux et laïc pour les stalles. En effet, celui-ci ne se limite pas à instruire en représentant des scènes de la Bible ou à édifier en donnant à voir les sacrifices des saints. Les sciences humaines sont également mises à l'honneur dans la représentation des arts libéraux selon les gravures de la *Margarita philosophica*. Ce mobilier est le seul exemple, parmi les stalles qui sont parvenues jusqu'à nous, qui figure des thèmes relevant de la culture humaniste. Ces thématiques étaient largement illustrées dans les appartements ou *studioli* des grandes familles ou grands ecclésiastiques. De même, dans les lieux publics civils ou religieux, quelques fresques figuraient parfois les arts libéraux, notamment en Italie. Par contre sur des stalles, comme nous l'avons souligné précédemment, il n'y a que deux types de représentations non religieuses. En Italie les natures mortes firent partie des thèmes, non bibliques, acceptés. En France ce sont les expressions de la culture populaire qui ont été admis, c'est-à-dire proverbes ou dictons, ainsi que des satires ou artisans au travail. L'auteur du programme des stalles affirme donc, par son choix, l'importance de la culture humaniste qui préconisait de faire ses humanités en apprenant les arts libéraux.

V.1 - 5 Ovide et Mucius Scaevola : la morale illustrée

Seules deux scènes des *Métamorphoses* d'Ovide ont été illustrées. Celle de Circé et Picus valorise la fidélité en la personne de Picus qui choisit de refuser les avances de Circé au nom de son amour envers sa femme. De même il met en garde contre la séduction du mal personnifié par Circé. Les contemporains du cardinal percevaient Pan comme un personnage lubrique, ce n'est pas son pastoralisme qui était valorisé. La scène du concours de Pan et

Apollon, au-delà de l'éloge de la musique, symbolise donc le triomphe de la vertu sur les vices. Elle évoque aussi la nécessité de ne pas aller à l'encontre de la volonté du dieu, donc de Dieu.

La morale civile est également illustrée en la personne de Mucius Scaevola dont le courage et la fidélité à la patrie sont exemplaires. En ce temps des guerres d'Italie, l'auteur du programme des stalles n'a donc pas manqué de valoriser ceux qui donnent courageusement leur vie pour le royaume.

Les vertus de courage et de fidélité envers un engagement humain ou son dieu sont donc valorisées sur les miséricordes, par l'intermédiaire de la figuration des mythes des *Métamorphoses* d'Ovide ou du serment de Mucius Scaevola.

Conclusion

Le cardinal a souscrit à la coutume de laisser sa marque sur les œuvres commandées. Il a fait sculpter ou représenter ses armes. En revanche, il n'a souscrit que partiellement à la tradition. En effet, il a apporté une touche italianisante en choisissant un écu à la mode florentine. Les armes représentées sont le plus souvent celles de la famille, mais il n'a pas manqué de faire tracer ses attributs de cardinal et sa devise. De même il a fait figurer les emblèmes de ses amis.

Quant à l'iconographie, dans la manière de traiter la vie de la Vierge, l'auteur du programme des stalles ne se prononce pas sur le dogme de l'Immaculée Conception, par contre il valorise la virginité. Par ailleurs, parmi les saints, les cycles de vie de Jean-Baptiste et de Georges sont illustrés. Les épisodes choisis valorisent l'annonce de la venue du Christ, l'humilité, la charité, la puissance de la prière. De plus, la nécessité du rejet des idoles et de la lutte contre le mal est affirmée. Enfin, l'importance du culte divin est rappelée par la présence d'Aaron. Ainsi, bien que l'iconographie des stalles soit familière, elle est renouvelée. Cette présentation des saints est innovante, l'est également le choix d'exhiber des allégories des arts libéraux et des scènes mythologiques. L'auteur du programme des stalles a montré son attachement pour la culture. Les valeurs morales et intellectuelles sont ici mises en exergue. Bien que ne faisant pas partie du vocabulaire traditionnel des stalles, celles-ci étaient valorisées dans le monde de la Renaissance. En effet, le néo-platonisme, notamment propagé par Marsile Ficin, ouvre à la recherche des idées intelligibles afin de quitter le monde des apparences. Pour les néo-platoniciens, cet idéal est atteignable par l'étude des connaissances ainsi que par le développement du beau et de l'harmonieux qui se trouvent en chacun. Toutes ces représentations figurent sur des parties plus ou moins visibles des stalles, par contre le premier registre des dorsaux, c'est-à-dire le groupe qui s'affiche le plus, est tout différent. C'est un ensemble de figurations de sibylles et de vertus sur des panneaux de marqueterie. Cette particulière mise en valeur affirme leur caractère prioritaire. Le chapitre suivant s'attache à en aborder le sens.

Chapitre V.2 Innovation majeure : Le dialogue des sibylles et

des vertus

Les sibylles et les vertus sont les figures clés de l'originalité du programme des stalles de Gaillon. Les sibylles représentées sont au nombre de six, sept étaient programmées. Dans ce programme, les prophétesses sont introduites d'une manière nouvelle. Ce n'est pas la traditionnelle sibylle du *Dies Irae* qui intervient. Les différentes facettes de la Sibylle, selon la tradition antique, ont été reprises. Cependant, sur les panneaux des stalles, il n'y a pas de texte associé qui préciserait les prophéties des sibylles choisies par l'auteur du programme. Il est donc nécessaire de rechercher quelles sont les prophéties qui leur sont attribuées à cette époque pour interpréter le message.

Ce chapitre débute par un bref rappel des oracles transmis par différentes traditions antiques. Aux environs de 1500, trois traditions se sont fait jour pour le collège des sibylles. Le collège des pavements de la cathédrale de Sienne a été la première, ont suivi les prophétesses décrites par Barbieri, et enfin sont apparues les sibylles qui sont figurées dans le manuscrit du livre d'*Heures de Louis de Laval*. Les paragraphes suivants reprennent les prophéties mises en valeur par les auteurs de Sienne et Barbieri pour finalement identifier ce qui est propre au manuscrit de Laval qui a inspiré l'auteur du programme des stalles. Les oracles des prophétesses, que les différents auteurs leur font prononcer, seront donc présentés. Puis les traditions de concordance avec des sibylles seront considérées. Par la suite les qualités que les philosophes ou religieux attribuent aux vertus seront énoncées. De sorte qu'il sera possible alors d'appréhender le sens du dialogue qui a été exprimé sur les stalles. La signification de la concordance des sibylles et des vertus exhibée sera ainsi abordée. Enfin l'analyse approfondie du message transmis par la concordance des vertus et des sibylles mettra en lumière le caractère particulièrement innovant du programme des stalles. En définitive, pour ne pas alourdir notre propos, parmi les douze sibylles redécouvertes au xv^e siècle ne sont citées ici que les sibylles représentées à Gaillon, c'est-à-dire : Persique, Érythrée, Tiburtine, Agrippa, Delphique et Hellespontique enfin la Phrygienne est retenue car elle était prévue dans le programme.

V.2 - 1 Prophéties des sibylles

Dans l'Antiquité la Grèce a les sibylles, Rome les *Livres sibyllins* et la tradition judéo-chrétienne les *Oracles sibyllins*. À l'origine sont les sibylles. Les voix sibyllines grecques sont à différencier des oracles divinatoires qui répondent à une question. En effet, bien que déclamant leurs oracles ou vaticinations en situation d'extase comme la Pythie, les sibylles ne les déclarent jamais au cours d'une consultation, mais toujours de manière indépendante. La

tradition les fait parler ou chanter en état de transe, s'exprimant en hexamètres. Poésie et musique sont intimement liées au mystère de la Sibylle. Les Grecs sont restés dans la transmission orale. Certains des oracles de leurs sibylles auraient été retranscrits sur des livres dont seuls les Romains se sont servis. La tradition judéo-chrétienne a, quant à elle, repris certaines traditions. Ce sont ces deux derniers corpus qui sont présentés par la suite.

V.2 - 1.1 Livres sibyllins

La tradition veut que la Sibylle, vieille et mystérieuse, soit venue à Rome vendre ses livres à Tarquin (616 – 579 av. J.-C. pour le plus ancien) et ait marchandé dix grimoires à un prix exorbitant. Le roi ayant refusé, la Sibylle en brûla trois et proposa le reste pour le même prix. En définitive le roi en acheta trois pour le prix initial, les autres ayant été brûlés par la Sibylle. Sylla et Auguste ont romanisé et instrumentalisé ce corpus des sibylles¹⁰¹⁷. C'est de fait à Rome que les oracles des sibylles ont eu le plus d'impact.

Il n'est pas de doute que, pour les romains, les *Livres sibyllins* leur avaient été vendus par la sibylle de Cumes. C'est la seule sibylle que connaissaient la religion d'État et la tradition nationale¹⁰¹⁸. Les habitants de Cumes disaient, en effet, qu'elle avait accompagné Énée dans sa descente aux enfers à l'âge de six cents ans, et que c'est elle qui aurait présenté au roi des romains Tarquin les livres de ses oracles. Mais selon Varron (116 - 27 av. J.-C.), qui fit une synthèse des connaissances sur les sibylles, cette sibylle n'est pas celle de Cumes qui aurait été déjà morte, mais celle d'Érythrée. Ceci d'autant qu'après l'incendie du Capitole en 83, c'est à Érythrée que les envoyés du Sénat ont trouvé la collection la plus complète de *Livres sibyllins*. Malgré tout, Virgile (70 - 19 av. J.-C.) s'en tient à la tradition et fait se rencontrer Énée et la sibylle de Cumes. Ce qui fut repris par Prudence (348 – 405) au moment où Stilicon (360 – 408) faisait brûler les *Livres sibyllins*. Les livres avaient été placés sur le mont Palatin par l'empereur Octave Auguste (63 av. J.-C. - 14 ap. J.-C) dans le temple qu'il avait fait bâtir sur le lieu de sa propre maison détruite par la foudre. À la fin de l'époque royale, fut constitué le collège des *duumvirs sacris faciundis*, commission de deux membres qui, sur l'ordre du Sénat, descendaient dans les souterrains du Capitole pour consulter les *Livres sibyllins*. Plus tard le nombre de *duumvirs* fut porté jusqu'à quinze. Les oracles pouvaient donc être contrôlés par ces collèges des *duumvirs* puis des *quindecimviri* ce qui confirme le rôle politique et religieux que faisaient jouer les gouvernements à ces prophétesses. Nous sommes loin des pratiques grecques de la divination inspirée comme a pu l'analyser Cicéron¹⁰¹⁹. Les consultations des *Livres sibyllins* conservés dans le temple d'Apollon Palatin sont relatées jusqu'en 407 alors que la population était devenue majoritairement chrétienne.

¹⁰¹⁷ BUCHET E., « La sibylle de Tibur: la mémoire de la cité face à la romanisation », *op. cit.*

¹⁰¹⁸ CHAMPEAUX J., « Figures romaines de la sibylle. », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 46.

¹⁰¹⁹ CICÉRON, *De la divination*, Paris, : Flammarion, 2004.

V.2 - 1.2 Oracles sibyllins

Les *Livres sibyllins* ont donc été détruits par les romains vers la fin du iv^e, début du v^e siècle, et ne nous sont pas connus. Il y avait cependant un deuxième ensemble d'écrits, ce sont les *Oracles sibyllins*, qui furent repris par les Hébreux et la chrétienté. Un certain nombre d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous¹⁰²⁰. Lactance et de nombreux auteurs s'en sont inspirés. Ces livres sont un ensemble d'écrits, rédigés en grec, provenant d'origines diverses. Ils réunissent des oracles, des textes de doctrine émanant de juifs égyptiens et des prophéties chrétiennes¹⁰²¹. C'est en effet à partir du ii^e siècle av. J.-C. que des oracles ont commencé à être collectés par les juifs hellénisés d'Alexandrie. Ces textes furent complétés par les chrétiens jusqu'au vii^e siècle. Les premiers forment les huit premiers livres, les seconds les livres onze à quatorze des éditions modernes. Ils sont rédigés en 4230 hexamètres auxquels ont été ajoutés des fragments d'auteurs paléochrétiens. Certains d'entre eux semblent être des adaptations d'oracles païens que les juifs de la diaspora ont écrites pour propager leur foi¹⁰²². Ils se présentent donc comme un ensemble hétérogène de morceaux disparates. Dans les livres ajoutés par les chrétiens, ce sont les dimensions messianique et christologique qui dominent. Des oracles politiques contre les peuples et les nations en forment la trame.

C'est dans le livre huit que se trouve le fameux poème qui annonce la parousie du Christ et le Jugement dernier que saint Augustin a tant valorisé dans son ouvrage *La Cité de Dieu*. À partir de saint Augustin les oracles des sibylles ont été rédigés et identifiés comme véridiques lorsqu'ils comportaient des acrostiches. Avant lui Lactance n'avait pas fait de distinction. Dans les livres des *Oracles sibyllins* qui sont parvenus jusqu'à nous, seul le discours de la sibylle Érythrée est bien identifié. Les autres ne sont pas attribués à une sibylle particulière. Et nous ne pouvons certifier que ce sont ceux que les romains ont connus car bien des textes ont été rédigés par des juifs ou des chrétiens.

Les prédictions des sibylles reprises dans le manuscrit de Louis de Laval, qui a été retenu par les artistes de Gaillon, sont, nous commente Émile Mâle, un emprunt à celles que leurs attribuent à la fois Lactance et Barbieri¹⁰²³. Sans doute, l'artiste ou le théologien, source de ces représentations, connaissait-il le manuscrit de Barbieri. Mais, étant donné que les prophéties retranscrites par Barbieri sont obscures alors que Lactance cite les *Oracles sibyllins*, il aura choisi d'ajouter des prophéties reprises par ce dernier. Donc les prophéties citées dans le manuscrit de Barbieri seront exposées au préalable afin de pouvoir les reconnaître dans les textes du manuscrit de Laval.

¹⁰²⁰ MALAY J.L., *Prophecy and sibylline imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls*, New York, 2010, p. 20.

¹⁰²¹ WOLF E., « Lactance et les oracles sibyllins », J. PIGEAUD (dir.), *Les Sibylles*, Paris, Institut universitaire de France, 2005, p. 100.

¹⁰²² ROESSLI J.-M., « Catalogues de sibylles, recueil(s) de Libri Sibyllini et corpus des Oracula Sibyllina. », E. NORELLI (dir.), *Perspectives nouvelles sur la formation des canons juif et chrétien dans leur contexte culturel*, Lausanne, Editions du Zèbre, 2004, p. 21.

¹⁰²³ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 267.

V.2 - 1.3 Oracles des sibylles de la cathédrale de Sienne

Le cortège des sibylles du pavement de la cathédrale de Sienne est l'œuvre majeure reconnue les figurant. Elle a été réalisée aux environs de 1482. Sont représentées les sibylles Érythrée, Delphique, Cimmérienne, Cumaine, Persique, Libyque, Hellespontique, Phrygique, Samienne et Tiburtine. Celles-ci sont considérées comme historiques puisque mentionnées par Lactance dans les *Institutions divines*. Ce sont les dix sibylles que cet auteur dit énumérées par Varron. Il n'y a pas Agrippa que l'on trouve cependant à Gaillon, car celle-ci n'a pas été citée par Varron. Six d'entre elles sont présentées maintenant. La Cumaine, la Libyque, la Samienne et la Cimmérienne ne sont pas reprises puisqu'elles ne figurent pas sur les stalles de Gaillon. Les prophéties, que les sibylles prononcent, sont notées sur des livres ou des cartouches qu'elles tiennent ou montrent. Bien que n'ayant pas directement été choisis par les auteurs de Gaillon, il est intéressant de connaître les oracles de ces sibylles qui ont inspiré nombre d'artistes. Notamment, dans son œuvre, Barbieri donne un âge à certaines d'entre les sibylles, à l'instar des marqueteurs de Sienne. Le texte de leur prophétie, affiché sur un cartel qui les accompagne, n'a pas toujours été traduit. Nous proposons ici une traduction. Nous montrons également que ces oracles se retrouvent dans d'autres œuvres et sont souvent tirés des *Oracles sibyllins*. De même certaines de leurs prophéties se retrouvent à la fois chez Barbieri et chez Lactance qui, lui-même, prend ses sources dans les *Oracles sibyllins*.

Persique : La tête couverte d'un voile léger retombant en arabesques le long du corps, elle tient un livre dans la main gauche et pointe la main droite vers un livre posé sur un lutrin à base triangulaire. L'inscription évoque le miracle de la multiplication des pains. Oracle qu'avait repris Lactance dans les *Institutions Divines*, qu'il avait tiré des *Oracles Sibyllins*¹⁰²⁴.

Érythrée : Elle est dépeinte comme une patricienne au maintien sévère, élégamment vêtue et portant un couvre-chef insolite qui lui entoure le visage. La main droite serre un livre fermé, tandis que la gauche repose sur un livre ouvert, posé sur un lutrin sculpté. Sur les pages de ce livre est inscrite la phrase, considérée comme une prophétie relative à la naissance de Jésus¹⁰²⁵. Cet oracle se retrouve partiellement dans la prophétie que Barbieri fait annoncer à Hellespontique. Lactance a employé d'autres termes pour mentionner l'Annonciation.

Tiburtine ou Alburnéa : Elle est de Tibur, aujourd'hui Tivoli, où se situent les ruines de son temple. Elle est vêtue d'un riche brocard, avec des voiles voletant de part et d'autre et une coiffe pointue. Le mouvement des voiles est tempéré par la symétrie qui valorise la pose calme du personnage. Sur la plaque, attachée à un angelot situé à droite, on peut lire une prophétie qui annonce la naissance du Christ¹⁰²⁶. Cet oracle se retrouve partiellement dans la prophétie que Barbieri fait annoncer également à la Tiburtine. Il précise le lieu de naissance, ce que Lactance n'indique pas.

¹⁰²⁴ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 139, livre 4, chapitre 15 ; ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1076, livre VIII, 275-276. « Avec cinq pains et deux poissons, il rassasiera cinq mille hommes assis sur l'herbe. Avec les restes, il remplira douze paniers pour l'espérance de bien d'autres ».

¹⁰²⁵ « De sa céleste demeure, Dieu a tourné le regard vers ses humbles serviteurs ; il naîtra aux derniers jours d'une vierge du peuple hébreu dans le berceau de la terre ».

¹⁰²⁶ « Le Christ est né à Bethléem et a été annoncé à Nazareth, sous le règne du taureau fondateur pour un repos pacifique. O, mère heureuse que celle dont les seins l'allaitent ».

Delphique : Elle est de Delphes, surnommée aussi la Pythie en raison du serpent Python gardien du temple de Delphes. La sibylle est représentée dans une pose statique, vêtue d'un drapé complexe. Elle présente, de la main droite, un panneau portant une inscription qui fait allusion à la vraie nature de Jésus, fils de Dieu¹⁰²⁷. L'inscription, est portée par un sphinx aux ailes déployées. De sa main gauche, la sibylle tient un flambeau en forme de corne ouvragée d'où sortent des flammes. Barbieri fait lui-même porter une corne à la Delphique. Lactance, quant à lui, n'a jamais pris en considération une iconographie des sibylles.

Hellespontine : Elle est née en terre troyenne et fut, selon certains, une contemporaine de Cyrus, roi de Perse. Ses cheveux, couronnés d'un diadème, et partiellement entourés de rubans, tombent librement sur les épaules. Son corsage est à peine retenu à la taille par une ceinture ornée de pierres précieuses. De la main gauche, elle tient un livre à demi-ouvert. Son attitude est élégante et son visage exprime la concentration. Une inscription indique qu'elle annonce la Passion du Christ¹⁰²⁸. Cet oracle fait allusion aux derniers moments de la vie de Jésus et à sa mort sur la croix. Ce sont des prophéties que Lactance a citées dans les *Institutions Divines*. Il les avait choisies parmi les *Oracles Sibyllins*¹⁰²⁹. La sibylle se tient à côté d'un chien et d'un lion qui se donnent la patte. Bruno Santy attribue cette scène, à la suite de Friedrich Ohly, à une allégorie¹⁰³⁰. Ces animaux signifieraient le rachat à la fois des juifs (le chien) et des païens (le lion) par la mort du Christ.

Phrygique : Elle tient un livre à la hauteur de son visage. Dans les pages de celui-ci on peut lire une allusion à l'unité divine « *solus Deus sum, et non est alius Deus* ». L'inscription se réfère au Jugement dernier¹⁰³¹. Sous l'édicule qui porte la tablette trois âmes soumises au jugement jaillissent du sol. L'oracle du Jugement dernier est celui de la Sibylle qui a été vénérée durant tout le Moyen Âge.

V.2 - 1.4 Oracles des sibylles de Barbieri

Le manuscrit de Barbieri, qu'Émile Mâle a considéré comme la source du renouvellement de l'iconographie des sibylles, n'est pas dédié à celles-ci. Elles sont représentées en fin de certaines éditions. En effet, selon les éditions, le manuscrit de Barbieri ne recèle pas toujours les mêmes chapitres et la description des sibylles ainsi que leur association aux prophètes peut varier. Émile Mâle a publié la version latine des prophéties des sibylles de Barbieri à partir d'un exemplaire du manuscrit¹⁰³². Sans doute n'avait-il pas la même version que celle qui est accessible à la BNF¹⁰³³. Dans ce dernier manuscrit les prophètes ne sont pas cités. C'est donc à l'écrit d'Émile Mâle et à celui de Georges Huard que

¹⁰²⁷ « Connais ton vrai Dieu, qui est le Fils de Dieu ».

¹⁰²⁸ « Ils lui donnèrent du fiel pour apaiser sa faim et du vinaigre pour étancher sa soif ; ils lui présentèrent ce repas d'inhospitalité. En vérité le voile du Temple se déchirera par le milieu et la nuit se fera pendant trois heures en plein milieu du jour ».

¹⁰²⁹ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 169, livre 4, chapitre 18, 175 ; ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1077, livre VIII, 303.

¹⁰³⁰ SANTI B., *Le Pavement de la cathédrale de sienne*, op. cit., p. 11.

¹⁰³¹ « *Tuba de caelo vocem luctuosam emisit et tartareum Chaos ostendet debiscens terra. Venient at tribunal Dei reges omnes. Deus ipse indicans pios simul et impios. Tuc denum impios insignem et tenebras mittet qui autem piÉtatem tenent iterum vivent* ».

¹⁰³² MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 273.

¹⁰³³ BARBERIO F., *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, et alia opuscula*, op. cit.

la suite fait référence¹⁰³⁴. Les prophéties sont obscures, les artistes en ont tiré certains motifs iconographiques, mais non les sources des oracles. Le texte latin publié par Émile Mâle n'a pas reçu de traduction mais, dans cette thèse, le sens global qui peut y être reconnu est proposé. Émile Mâle a exclu que la source en soit les *Oracles sibyllins* car, à son avis, ils étaient inconnus à l'époque et il n'a trouvé que deux passages qui peuvent être extraits d'un des livres de prophéties qui circulaient en cette fin de XV^e siècle¹⁰³⁵. Pourtant, Barbieri connaissait certains ouvrages de Lactance puisqu'il a précisé que celui-ci nommait Alburna la Tiburtine. Par ailleurs il est fort regrettable que les fresques de la cathédrale d'Amiens soient si abîmées. En effet messieurs Jourdain et Duval ont montré que les sibylles de la chapelle saint Eloi, datées de 1506, étaient encadrées de textes de leurs oracles¹⁰³⁶. Or ces textes sont ceux de Barbieri et un cartouche en donnait la traduction. Donc nous aurions pu connaître la manière dont les prophéties, d'au moins huit sibylles, étaient interprétées à l'époque. Sur les quatre textes, encore lisibles, d'entre les oracles qui concernent les sibylles qui nous intéressent, seuls deux textes peuvent être retranscrits intégralement. Nous les présentons ici, d'une part parce qu'ils n'ont pas été cités par Émile Mâle, d'autre part parce que les artisans de Gaillon connaissaient sûrement cette fresque puisqu'ils ont suivi la tradition de ce lieu de pèlerinage sur les reliques de saint Jean-Baptiste.

Persique : La sibylle Persique était vêtue d'un vêtement d'or avec un voile blanc sur la tête. Elle annonce que la bête sera foulée aux pieds, que le Seigneur sera engendré, que dans le sein de la Vierge sera le salut des nations¹⁰³⁷. La sibylle du manuscrit de Laval foule elle aussi un dragon tout en tenant une lanterne.

Érythrée : « La sibylle Érythrée est la plus noble, elle est de Babylone. Elle annonce que le Christ sera humble et sera enfant divin, la divinité sera unie à l'humanité »¹⁰³⁸.

La transcription sur la fresque d'Amiens est la suivante :

*« Erithrée de science munie
Dyt au dernier age que déyté
Se humiliroit et que seroit unie
Divinité avecq humanité
Ypostaticque estant ceste unité
Dont messyas agnel qui tout pucelle
Gisant sus fain. Puis sa nativité
Seroit nourry et sa mère pucelle. »*

Ce n'est pas une traduction littérale mais elle attire l'attention sur la virginité de Marie. Ceci a été repris sur la figuration des stalles avec l'ajout du bouclier comme attribut.

¹⁰³⁴ HUARD G., « Auguste et l'oracle sibyllin : O felix illa mater », *Bulletin des Antiquaires*, 1939, p. 123.

¹⁰³⁵ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 262.

¹⁰³⁶ JOURDAIN, *Les Sibylles, peintures murales de la cathédrale d'Amiens*, op. cit., p. 283.

¹⁰³⁷ « *Sibylla Persica vestita veste aurea cum velo albo in capite dicens sic: ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus gentium et pedes ejus erunt? in validudine (sic) hominum* ».

¹⁰³⁸ « *Sibylla nobilissima Erythraea, in Babylonia orta; de Christo sic ait: In ultima autem aÉtate-aunt Étate humiliabitur Deus et humanabitur proles divina, jungetur humanitati divinitas. Jacebit in feno agnus et officio puellari educabitur Deus et homo. Saigna praecedent apud Apellas. Mulier vetustissima puerum praemium corripit. Boetes orbis mirabitur, ducatum proestabit ad ortum* ».

Tiburtine : « Sibylla Tiburtina, que Lactance appelle par le nom de Albunea ... est vénérée comme une déesse, ...tenant dans sa main un livre qui est dit avoir été trouvé. Elle annonce que le Christ naîtra à Bethléem et vivra à Nazareth »¹⁰³⁹. Messieurs Jourdain et Duval ont indiqué que l'expression : « *regente Tauro pacifico, fundatore quietis* » désigne le règne d'Auguste, elle se retrouve à Sienne¹⁰⁴⁰. C'est donc la sibylle de l'*area coeli* qui est ici considérée comme étant la Tiburtine.

Agrippa : Ce que cette sibylle dit du Christ est obscur¹⁰⁴¹. La première partie est : « On touchera le Verbe invisible de Dieu, et il naîtra d'une vierge en tant que Dieu. » Émile Mâle propose que le mot *palpipabitur* ait été interprété comme la flagellation par l'auteur¹⁰⁴².

Delphique : La sibylle Delphique est coiffée d'un turban noir sur sa tête et tient une corne. Elle annonce que la mère du fils de Dieu est vierge¹⁰⁴³.

Hellespontique : Sibylla Hellespontica, née près de Troie est vieille¹⁰⁴⁴. Elle annonce que Dieu regarda ses humbles serviteurs. Il doit être né d'une vierge.

Phrygique : La Sibylle Phrygienne, née en Phrygie, d'âge moyen, porte un costume et un manteau rose, comme il convient aux femmes mariées¹⁰⁴⁵. Elle annonce qu'il sera le malheur des puissants et sera élevé dans le ciel. Sur la fresque d'Amiens le cartouche précise :

« *La sibille Frigée en son vieil âge
Prophétisa la resurrection
Du fils de Dieu et son ascension
Et de son tamps l'éternel héritage...* »

Barbieri ne fait pas explicitement annoncer la mort sur la croix aux sibylles, Émile Mâle propose que l'auteur ait eu recours ici à Sozomène sans plus de détail, et précise simplement que dans les stalles d'Ulm un passage de Sozomène a été retranscrit¹⁰⁴⁶.

¹⁰³⁹ « *Sibyllae Tyburtinae, quam Lactantius Tyburtem vocat, nomine A(l)bunea, quae Tyburi colitur ut dea juxta ripas amnis, in cujus gurgite simulacrum ejus inventum dicitur tenens in manu librum; haec de Christo prophetavit: ? -(Velte rubea in duta desupad collum pellenhircinam per scapulas habens capillis disopertis simulacrum terreat librum ubi scriptum erat) - Nascetur Christus in Bethleem et annuntiabitur in Nazareth, regente Tauro pacifico, fundatore quietis: O felix mater cujus ubera illum lactabunt! Haec tunica crocea vestietur, violato mantello superimposito* ».

¹⁰⁴⁰ JOURDAIN, *Les Sibylles, peintures murales de la cathédrale d'Amiens*, op. cit., p. 296.

¹⁰⁴¹ « *Sibylla Agrippa – roseo cum clamide rosea nommrtum iuuueins manu tenens in gremio quasi admirans et deorsunrespiciens - (sic) ait de Christo : Invisibile verbum palpabitur et germinabit ut radix et siccabitur ut folium, et non apparebit venustas ejus et circumdabit eum alvus maternusa et flebit Deus laetitia sempiterna et ab hominibus conculcabitur et nascetur ex matre ut Deus et conversabitur ut peccator* ».

¹⁰⁴² MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 287.

¹⁰⁴³ « *Sibylla Delphica vestita veste nigra et capillis circum ligatis capiti, in manu cornu tenens et juvenis, quae ante Trojana bellea vaticinata est, de qua Chrysippus; ait: Nascetur propheta absque matris coitu ex virgine ejus* ».

¹⁰⁴⁴ « *Sibylla Hellespontica, in agro Trojano nata, vetustala et antiqua, veste rurali induta, ligato velo antiquo (capite) sub gula circumvoluta usque ad sca(o)pulas quasi despectu de qua scribit Heraclides; dicens : De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in cunabulis terrae* ».

¹⁰⁴⁵ « *Sibylla Frigia, nata apud Phrygios, mediocris aÉtatis, habitu et mantello rubeo, in modum mulieris nuptae, licet virgo, de Christo sic dicit : Flagellabit dominus potentes terrae, et Olympo excelso veniet, et firmabit concilium in coelo, et annuntiabitur virgo in vallibus desertorum* ».

¹⁰⁴⁶ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 272.

Cependant deux versets significatifs se trouvent dans les *Oracles sibyllins* qu'Émile Mâle n'aura pas vus. Ce sont : « signe alors pour tous les mortels sera le bois parmi les croyants » et « c'est lui que Moïse figura en étendant ses bras sacrés »¹⁰⁴⁷. Je pense qu'il s'agit de la mort sur la croix du Christ qui était annoncée dans ces versets par les auteurs antiques.

Les textes qui sont placés sous l'iconographie de chacune des sibylles du manuscrit de Barbieri ne sont donc pas tous composés de la même manière. Alors que certains donnent l'origine de la sibylle et sa tenue vestimentaire d'autres n'en précisent que l'âge ou l'oracle. Il est difficile de trouver les sources exactes de tous ces textes, mais le sens des oracles se retrouve dans les *Oracles sibyllins*. Par contre nous avons pu trouver les sources des prophéties attribuées aux sibylles dans le manuscrit de Laval.

V.2 - 1.5 Oracles des sibylles du manuscrit des *Heures de Louis de Laval*

Aux environs de 1480, sur le manuscrit des *Heures de Louis de Laval*, à l'instar du manuscrit de Saint-Gall, les auteurs ont fait figurer un collège de sibylles. Chaque sibylle est décrite sur deux folios (figure 180). Sur le premier les prophétesses, vêtues simplement, siègent sur un trône et tiennent dans leur main gauche leur attribut. Elles sont introduites par deux textes qui encadrent la miniature. Celui qui la surplombe situe la sibylle, l'autre décline son oracle. Ceux-ci permettent de justifier les attributs qui sont donnés aux sibylles. Sur le folio situé en vis-à-vis de celui des sibylles, deux miniatures ont été peintes sur deux registres. En haut de folio, le second registre est une scène. En bas, sur le premier registre, sont figurés deux personnages en pied tenant chacun un phylactère. Sur la miniature du second registre, des scènes de prophéties ou des évangiles du Nouveau Testament sont peintes. Sur l'autre registre, ce sont deux personnages choisis dans l'Ancien Testament et le Nouveau Testament qui sont figurés. Le personnage de l'Ancien Testament est choisi parmi les prophètes ou les patriarches. Il a annoncé le même épisode de la vie du Christ que la sibylle à laquelle il est associé. L'autre personnage est l'évangéliste, différencié par une auréole, qui a décrit cette scène. Pour certaines sibylles ce ne sont pas des prophètes qui sont représentés. Par exemple David et ses psaumes sont figurés et cités pour Persique, Europa, et Cimmérienne. Quant aux prophètes, c'est Isaïe qui est le plus souvent cité, alors que Jérémie ne l'est que pour Delphique, Jonas pour Phrygique, et Osée pour Europa. À ce titre les manuscrits de Saint-Gall et de Laval ne diffèrent que par quelques références bibliques associées, mais dont le sens reste le même. À chacun de ces personnages, ainsi qu'à chacune de ces scènes, sont associés des versets du Nouveau ou de l'Ancien Testament. Ils sont écrits sur un phylactère. En marge, seul le livre dont ils sont tirés est indiqué. Pour cette thèse les versets précis ont été recherchés.

Nous montrons ici que tous les oracles des sibylles, du manuscrit de Laval, sont cités par Lactance dans son ouvrage les *Institutions divines*. Lactance, dans son œuvre, insiste sur la prophétie de la sibylle Érythrée qui annonce l'unicité de Dieu, ce qui n'est pas repris dans le manuscrit sur lequel les sibylles prophétisent uniquement sur Jésus-Christ. Par ailleurs Lactance n'attribue pas aux autres sibylles un oracle particulier, mais il a extrait des *Oracles sibyllins* des prophéties qu'il attribue à la Sibylle. Il a donc fallu reprendre tout le texte des *Institutions divines* et des *Oracles sibyllins* pour retrouver les oracles cités. Les textes du

¹⁰⁴⁷ ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1073 VIII 244, 245, 1074 251.

manuscrit sont ici retranscrits et traduits. Les références trouvées chez Lactance sont données, avec leur source, c'est-à-dire les *Oracles sibyllins*. Lactance décrit les sibylles selon l'ordre donné par Varron. La première est Persique, mais la troisième vient de Delphes¹⁰⁴⁸. Le manuscrit de Laval a changé l'ordre de parution des sibylles car il les a ordonnées selon la chronologie des épisodes de la vie du Christ qu'elles annoncent, c'est cet ordre qui est repris ici.

Persique : Elle tient une lanterne (f. 17v°). Assise, la Persique écrase un dragon de son pied gauche. Il est précisé qu'elle est celle dont Nicamor fait mention. Ceci est également énoncé par Lactance qui précise que cet auteur est celui qui a écrit l'Histoire d'Alexandre de Macédoine¹⁰⁴⁹. Le texte mentionne que la sibylle semble annoncer le Sauveur sous un nuage. Ceci est propre à l'auteur du manuscrit, les versets en vis-à-vis insistent sur la marche dans les ténèbres de l'humanité. Cette sibylle annonce la virginité de Marie¹⁰⁵⁰. Lactance avait lui-même repris un *Oracle sibyllin* : « une fleur pure fleurira »¹⁰⁵¹.

Sur la miniature du second registre du folio 18, l'iconographie de la scène est assimilable à un *area coeli*. Sur le phylactère de l'enfant et Marie est inscrit : « avant qu'Abraham fut je suis »¹⁰⁵². Au premier registre, sur les phylactères de David et de saint Jean, sont inscrites deux phrases montrant que les humains n'ont pas compris. Du psaume chanté par David le verset : « Ils n'ont rien compris ; ils marchent dans les ténèbres »¹⁰⁵³ est repris. Celui de saint Jean qui est choisi est : « La lumière luit dans les ténèbres »¹⁰⁵⁴.

Érythrée : Elle tient une rose (f.19v°). Elle est déclarée venir de Babylone¹⁰⁵⁵. Lactance avait précisé qu'Apollodore d'Érythrée avait affirmé qu'elle était sa compatriote, et avait assuré qu'elle était née à Babylone¹⁰⁵⁶. Son oracle est attribué à Hellespontique par Barbieri¹⁰⁵⁷. L'auteur du manuscrit a donc associé à Érythrée, venant de Babylone, comme le proposent Lactance et Barbieri, une prophétie attribuée à une sibylle différente par ce dernier. Son idée était de faire de cette sibylle l'annonciatrice de la naissance du fils de Dieu dont la mère serait vierge. Cette annonce est semblable à l'oracle cité pour Persique. Pour renforcer le caractère exceptionnel de cette naissance l'auteur complète la prophétie choisie par Barbieri en précisant que c'est un ange qui annonce le Christ.

La scène du second registre du folio 20 est la scène de l'Annonciation. L'ange et Marie tiennent tous les deux un phylactère sur lequel la salutation à Marie est inscrit¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁴⁸ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 78, livre 1 chapitre 6.

¹⁰⁴⁹ « *Sybilla sibila Persica, XXX annorum, cujus mentionem facit Nicamor videtur vaticinari de futuro salvatore gentium sub nubilo* ».

¹⁰⁵⁰ « *qui prophetisia hec em [...] ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum et gremium virginis erit salus gentium [...] et pedes cuis in valitudine hominum* ».

¹⁰⁵¹ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 121, livre 4, chapitre 13. ; ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1051, VI, 8.

¹⁰⁵² « *Antröi abraham fuit ergo sum* » Jn 8, 58.

¹⁰⁵³ « *Non intellexerunt, in tenebris ambulant* » Ps 81, 5.

¹⁰⁵⁴ « *Lux in tenebris luce* » Jean, 1, 5.

¹⁰⁵⁵ « *Sibila Erythraea (XV) annorum, dicta Eriphila. orta in babilonia Videtur vaticinari de Christi annuntiatione per angelum facta ut nifixi.* » Barbieri la présente comme venant de Babylone. Texte en gras que l'on retrouve dans son manuscrit.

¹⁰⁵⁶ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 79, 81, livre 1, chapitre 6.

¹⁰⁵⁷ « *De excelso coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos et nascetur in diebus novissimis de Virgine hebraea. filius in cunabulis terre.* »

¹⁰⁵⁸ « *ave maria plena dominus tecum* » Lc 2.

L'ange annonce « salut Marie pleine de grâce le Seigneur est avec toi ». Ce sont les paroles de l'ange Gabriel à Marie lorsqu'il lui annonce qu'elle sera enceinte du fils de Dieu. Cette scène, dans la version de la Bible de Jérusalem, n'est pas en Luc 2 comme l'indique le manuscrit mais en Luc 1, 28. Le verset prononcé par Marie est sa réponse évangélique¹⁰⁵⁹. « Voici la servante du Seigneur. Qu'il me soit fait selon votre parole. » De même il s'agit du chapitre 1 : Luc 1, 38 et non Luc 2. Sur les phylactères d'Isaïe et de saint Luc de la miniature du premier registre, sont inscrit l'annonce de la conception et du nom de l'enfant¹⁰⁶⁰. « ...voici la jeune fille est enceinte et va enfanter un fils, elle l'appellera Emmanuel » et « voici que tu concevras et enfanteras un fils et le nommera Emmanuel ». Ces versets, cités en vis-à-vis de la sibylle, indiquent clairement que la sibylle Érythrée prédit la venue de Jésus. Ainsi, alors que le texte associé à la sibylle n'est pas clair, celui qui lui fait face est bien compréhensible et permet d'identifier la prophétie que l'auteur a attribuée à cette sibylle.

Tiburtine : Elle tient un gant (f. 24v°). Elle est encadrée des textes dont la traduction n'est pas aisée¹⁰⁶¹. De manière surprenante Émile Mâle attribue le texte de cette prophétie à Barbieri, mais n'indique pas de quelle sibylle il s'agit¹⁰⁶². Cependant des éléments de l'oracle que Barbieri a accordé à Phrygique se retrouvent. Il est possible de l'associer à une prophétie relevée par Lactance¹⁰⁶³. La deuxième partie de la phrase est encore plus explicite dans la traduction de Roessli des *Oracles sibyllins* : « de leurs mains sacrilèges, ils lanceront des gifles à Dieu »¹⁰⁶⁴.

Sur les phylactères de David et de saint Marc de la miniature du premier registre du folio 25, l'humiliation du Christ est affichée : « la honte me couvre le visage »¹⁰⁶⁵. Le verset choisi chez saint Marc confirme que l'auteur du manuscrit fait de cette sibylle celle qui annonce les soufflets reçus par le Christ. « ...et les valets le meurtrissaient de soufflets... »¹⁰⁶⁶. La scène du second registre présente le Christ souffleté. Il y est inscrit la patience du supplicié¹⁰⁶⁷. « ...je n'ai pas soustrait mon visage aux outrages et aux crachats... ». Phrase que Lactance lui-même avait reprise pour cette prophétie.

Agrippa : Elle tient un fouet à la main (f. 25v°). Elle est encadrée de textes d'oracles qui annoncent la flagellation¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁵⁹ « *Ecce ancilla Domini i fiat mihi fecundum verbum tuum.* »

¹⁰⁶⁰ « *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel* » Is 7. Isaïe 7, 14 « *Ecce concipies et paries filium et vocabis nomen emmanuel* » Lc 1 Lc 1, 31.

¹⁰⁶¹ « *Sibila Tiburtina, XX annorum, [...] noniata asbulnea quae prophetavit Romanis et vaticinata vaticinatur (est) de Christi alapatione [...] qui prophetacia em hec. Flagellabit homines? potentes, [...] excelsus veniet et firmabit consilium in coelo, annuntiabitur virgo in vallibus desertorum in manibus infidelium postea veniet, dabunt [...] Domino alapas manibus colaphans, accipiens t(f)acebit, ne quis agnoscat* ».

¹⁰⁶² MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, op. cit.*, p. 270.

¹⁰⁶³ LACTANCE, *Institutions divines, op. cit.*, p. 167, livre 6, chapitre 18. « il tombera plus tard aux mains des impies et des infidèles ; de leurs mains impures, il donneront des coups à leur Dieu, et, avec leur bouche mouillée, des crachats empoisonnés. Et, à leurs coups, il tendra simplement son dos saint ».

¹⁰⁶⁴ ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens, op. cit.*, p. 1076, livre VIII, 287-290.

¹⁰⁶⁵ « *Operuit confusio faciem meam* » Ps 69 (68), 8.

¹⁰⁶⁶ « *Ministri a lapis eum caedebant* » Mc 14, 65.

¹⁰⁶⁷ « *ego faciem non averti et conspuentibus* » Is 50, 6.

¹⁰⁶⁸ « *sibila Agrippa, XXX annorum. Vaticinatur de flagellatione Christus, ut infixi, est .. sua prophecia patet.* ». « *huvis em hec prophecia [...] Invisibile verbum palpabitur et germinabit ut vadit et siccabitur ut foluin et non apparebit venustas cuius et flebit Deus leticia sempitina et ab hominibus [...] convers?abitur conculcabitur ut peccatorum* ».

Sur la miniature du premier registre du folio 26 David et saint Matthieu sont peints. Le premier cite le Christ : « sur mon dos ont labouré les laboureurs »¹⁰⁶⁹. « Ayant fouetté Jésus il le remit entre leurs mains »¹⁰⁷⁰ est inscrit sur le phylactère de Matthieu. La scène du second registre présente le Christ flagellé. Un verset de psaume : « je suis préparé à tous les châtements »¹⁰⁷¹ est également inscrit. Versets qui confirment que la sibylle annonce la flagellation du Christ. Lactance ne mentionne pas précisément la flagellation, mais indique que la sibylle prophétise qu'il sera battu¹⁰⁷².

Delphique : Elle tient une couronne d'épines (f. 26v°). Elle est encadrée de textes qui eux-mêmes mentionnent ce supplice¹⁰⁷³. L'auteur reprend ici une prophétie de la Sibylle de Lactance¹⁰⁷⁴. Ce dernier a précisé également que Chryssippe a parlé de Delphique dans le livre qu'il a composé sur la divination¹⁰⁷⁵.

Sur les phylactères de Jérémie et de saint Matthieu de la miniature du premier registre du folio 27, sont inscrits l'annonce de la royauté du couronné¹⁰⁷⁶. « Mais pour moi j'ai été établi roi ». Verset du psaume qui est associé au Christ. Mais en même temps l'abominable humiliation¹⁰⁷⁷. « Je suis devenu un objet de risée tout le jour, tous m'insultent ». La scène du second registre présente le Christ assis auquel un bourreau remet un bâton à titre de sceptre et à côté duquel un autre bourreau tresse une couronne. « ...les soldats tressèrent une couronne avec des épines »¹⁰⁷⁸. Lactance reprend cette même phrase¹⁰⁷⁹. Versets qui confirment l'attribut de Delphique, elle annonce le couronnement d'épines.

Hellespontique : Elle tient une croix (f.27v°). Elle annonce la crucifixion¹⁰⁸⁰. Né d'une vierge il a été élevé sur une croix¹⁰⁸¹. Lactance a déclaré Hellespontique née dans la campagne troyenne et citée par Héraclite du Pont.

Sur les phylactères de David et de saint Luc, de la miniature du premier registre du folio 28, « au lieu dit du crâne ils le crucifièrent »¹⁰⁸² est inscrit sur un phylactère, pour une part. Pour une autre part, il est rappelé qui le souffrant est lié à la croix. « Ils me lient les mains et les pieds »¹⁰⁸³. Sur le second registre est figurée la scène de la crucifixion, le Christ sur la croix est entouré des deux larrons, de Marie sa mère et de Jean. Son élévation est

¹⁰⁶⁹ « *supra dorsum meum fabricabantur peccatores* » Ps 129 (128), 3.

¹⁰⁷⁰ « *Jesum autem flagellatum tradidit eis* » Mt 27, 26.

¹⁰⁷¹ « *ego in flagella paratus* » Ps 38 (37) 18.

¹⁰⁷² LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 167, livre 4, chapitre 18.

¹⁰⁷³ « *Sibila Delphica, XX (annorum). Hec autem bellum trovanum Vaticinatur de Christi coronatione. ut infixi* ». « *hunis propheta est hec. Nasci debet propheta absque maris coitu de fimina nomine Maria ex stirpe Judaeorum, filius Dei, nomine Jesus, qui videbitur? tuidetur in manibus infidelium et corona spinea coronabitur* ».

¹⁰⁷⁴ ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. Livre 6, 22-24 ; LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 169, livre IV.

¹⁰⁷⁵ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 78, livre 1, chapitre 6.

¹⁰⁷⁶ « *Ego autem constitutus sum rex* » Ps 2, 6.

¹⁰⁷⁷ « *Factus sum in derisum tota die omnes subsannant me* » Jérémie 20, 7.

¹⁰⁷⁸ « *milites pleitentes coronam spineam* » Mt. 27, 29.

¹⁰⁷⁹ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 169 livre 4 chapitre 18 ; ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 22 livre VI.

¹⁰⁸⁰ « *Sibylla sibilica Hellespontica. L annorum. Nata in agro trojano temporibus tyri Vaticinata est de futura Christi crufixione ut infixi.* »

¹⁰⁸¹ « *Jesus Christus nascetur de casta. Felix ille Deus ligno qui pendet ab alto* ».

¹⁰⁸² « *In loco calvaire crucifixerunt eum* » Lc 23, 33.

¹⁰⁸³ « *Floderunt manus et pedes meas* » Ps 22 (21), 17.

précisée : « et moi élevé de terre j'attirerai tous les hommes à moi »¹⁰⁸⁴. Ces versets confirment que la mort sur la croix est annoncée par la sibylle Hellespontique. Lactance cite cet oracle également, il l'a tiré des *Oracles sibyllins*¹⁰⁸⁵.

Phrygique, tient la croix bannière de la Résurrection (f. 28v°). Le phylactère qui l'accompagne cite la Résurrection¹⁰⁸⁶. Lactance a déclaré qu'elle vaticinait à Ancyre¹⁰⁸⁷. Une partie de sa prophétie est celle que Barbieri attribue en partie à la Tiburtine. La fin est une phrase qui est reprise dans le credo¹⁰⁸⁸. La prophétie de la Résurrection du Christ le troisième jour après sa mort a été citée par Lactance qui la tirait des *Oracles sibyllins*¹⁰⁸⁹.

Sur les phylactères de la miniature du premier registre du folio 29, ceux de Sophonie et de saint Matthieu, sont inscrits des versets faisant référence explicitement à la Résurrection. « le troisième jour il ressuscitera »¹⁰⁹⁰ est inscrit sur le phylactère de Matthieu. L'autre verset précise : « Au jour de ma Résurrection, je rassemblerai les nations »¹⁰⁹¹. Sur le second registre est figurée la scène de la Résurrection, sur le phylactère est tracée la phrase prononcée par le Christ ressuscité au pied du tombeau. « je me suis endormi et j'ai été assoupi »¹⁰⁹² verset qui se poursuit dans le psaume de la manière suivante : « et ensuite je me suis levé parce que le Seigneur m'a pris en sa protection ». Ces versets confirment que la sibylle Phrygique annonce la Résurrection.

Cette relecture montre que les auteurs du manuscrit de Laval, qui ont redéfini les sibylles et leurs oracles, se sont inspirés du manuscrit des *Institutions divines* de Lactance qui était de nouveau imprimé à cette époque. Les attributs qu'ils ont donnés aux sibylles, s'ils ne sont pas clairement déduits des prophéties qui avaient été retranscrites, sont parfaitement explicités par les versets cités sur le folio situé en vis-à-vis de celui sur lequel figurent les sibylles. Lactance, dans son ouvrage, avait repris d'autres oracles des sibylles. En sus de celui d'Érythrée cité plus haut, les oracles donnaient des précisions complémentaires. Par exemple que Jésus sera un descendant de Jessé et le véritable grand-prêtre, et qu'à ce titre il édifiera un temple éternel qui est l'Église. Jésus ressuscitera les morts et sera grand guérisseur.

Les sibylles figurées en cortège isolé sont ainsi présentes dans des œuvres majeures. Leurs oracles sont parfois difficilement compréhensibles mais, dans l'œuvre de Lactance, ils sont toujours tirés des *Oracles sibyllins*. Ils ont été explicités par l'auteur du manuscrit de Laval à la fois par l'attribut qu'il a donné aux sibylles concernées et par des versets des Ancien et Nouveau Testaments qu'il a cités pour chacune d'entre elles. L'auteur du programme des stalles a donc choisi une source qui est la plus proche des sources antiques, c'est-à-dire les *Oracles sibyllins* repris par Lactance. Cet auteur a fait le choix de sept sibylles sur les douze du manuscrit. Sur les sibylles délaissées, la Libyque fait un peu doublon avec la

¹⁰⁸⁴ « *Ego si exaltatus fuero terra, omnia traham ad me* » Jn 12, 32.

¹⁰⁸⁵ Voir note 950 citations de Lactance et de Roessli.

¹⁰⁸⁶ « *Sibyl(l)a Phrygia, vetust? a vetula, hec vaticinata est de Christi resurrectione. Ut infixi* ».

¹⁰⁸⁷ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 80, livre 1, chapitre 6.

¹⁰⁸⁸ « *Nascetur Christus in Bethleem, et annuntiabitur in Nazareth, regnante Tauro pacifico. O felix mater [...] vbera illum lactabunt. Suspendent(a) illum in ligno, et Occident(a), et nihil eis valebit, quia tertia die resurget et ostendet (se) discipulis suis, et ipsis videntibus, ascendet in coelum et regni ejus non erit finis* ».

¹⁰⁸⁹ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 179, livre 4, chapitre 19 ; ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1077, livre VIII, 312-314.

¹⁰⁹⁰ « *Et tertia die resurrexit* » Mat 20, 19.

¹⁰⁹¹ « *In die resurrectionis meae congregabo gentes* » So 3, 8.

¹⁰⁹² « *Ego dormivi et soporatus sum* » Ps 3, 6.

Persique, elle annonce la venue du Christ avec quelques nuances, la Cumaine annonce que la Vierge soignera l'enfant, la Samienne qu'elle le bercera, la Cimmérienne qu'elle l'allaitera, Europe annonce la fuite en Égypte. Ces oracles sont donc relativement mineurs par rapport à ceux qui ont été retenus.

V.2 - 2 Traditions de concordance avec des sibylles

V.2 - 2.1 Concordance des sibylles avec les sages

Sur le pavement, tout à fait renommé, de la cathédrale de Sienne, le cortège des sibylles se situe dans les nefs latérales où elles occupent toute la surface. Au sein de cette œuvre imposante elles encadrent les cinq tableaux de la nef centrale et sont ainsi associées aux sages. L'historien allemand Friedrich Ohly procéda à une herméneutique de ce pavement et considéra qu'il découlait d'une conception initiale créative menée à bien au long des siècles par divers auteurs¹⁰⁹³. Parmi les sages, assurément depuis 1488, a été figuré un Hermès Trismégiste qui fut contemporain de Moïse et qui se réfère à la sagesse de l'Égypte, selon le texte de la tablette qui lui est associée, sagesse qui est confiée à l'Occident et qui rappelle son origine divine. Puis, en 1505, fut adjointe une allégorie de la colline de la sagesse, investie par une foule de sages ; seul Socrate est nommé sur ce panneau. Enfin une roue de la fortune dont la première réalisation date de 1372, est cernée par quatre philosophes de l'Antiquité, Épictète, Aristote, Euripide et Sénèque, qui tiennent des rouleaux. Ici donc, alors que nous sommes dans un sanctuaire se référant à Jésus-Christ, les sibylles ne sont pas associées aux prophètes de l'Ancien Testament, mais à la sagesse antique profane.

Cet exemple est unique dans une église, par contre le dialogue entre sibylles et prophètes est tout à fait courant dans les œuvres du Moyen Âge.

V.2 - 2.2 Concordance des sibylles avec les prophètes

Dès 1175 cette concordance apparaît dans un manuscrit. En effet, dans le traité *de laudibus sanctae crucis* de Raban Maur, provenant de l'abbaye bénédictine d'Anchin sur Scarpe, se trouve une miniature de l'arbre de Jessé sur lequel une sibylle (*sibilla*) est en compagnie de Salomon et d'Ézéchiel¹⁰⁹⁴. Depuis lors, cette tradition s'est ancrée tout en étant renouvelée. En 1429 l'auteur du manuscrit *summa super librum Decretatum* conservé au grand séminaire de Liège, étudié par Hélin, rapproche plus explicitement les prophètes des sibylles¹⁰⁹⁵. Les sept qui nous intéressent sont : Persique et Michée, Érythrée et David, Tiburtine et Joël, Agrippa et Michée, Delphique et Moïse, Hellespontique et Daniel, Phrygique et Isaïe. Donc un même prophète a été associé à plusieurs sibylles. En 1481 Filippo Barbieri semble également rapprocher les prophètes des sibylles¹⁰⁹⁶. Georges Huard a

¹⁰⁹³ SANTI B., *Le Pavement de la cathédrale de Sienne*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁹⁴ Conservé en la bibliothèque municipale de Douai : ms 340 folio 11.

¹⁰⁹⁵ HÉLIN M., « Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles », op. cit.

¹⁰⁹⁶ MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, op. cit., p. 258.

cependant indiqué que sur les manuscrits qu'il a consultés il y a des différences. Sur les gravures les figures des sibylles alternent toujours avec celles des prophètes¹⁰⁹⁷. Néanmoins, l'ordre et les attributs des sibylles sont différents, et même les prophéties ne sont pas identiques. Par exemple celle de Phrygienne et celle de Tiburtine sont échangées. Par ailleurs Huard mentionne que l'édition de 1482, sortie non plus des presses de Lignamine, mais de celles de G. Herolt, présente seulement le collège des sibylles, celui des prophètes a disparu. Le volume de la BNF cité plus haut, n'est donc sûrement pas l'édition de 1481 comme la notice l'indique, mais celle de 1482, ou l'une de celles qui ont été imprimées dans le premier quart du XVI^e siècle. La BNF conserve un autre manuscrit, qui a été en possession de Jean Budé¹⁰⁹⁸. Ce manuscrit ne présente pas non plus le collège des prophètes. L'affirmation d'Émile Mâle selon laquelle Barbieri aurait associé les sibylles et les prophètes est donc à nuancer. Huard note que, lors des premières éditions, Barbieri était en prison ; il n'a donc pas eu le contrôle complet de ce qui était imprimé¹⁰⁹⁹. Sur les exemplaires qui présentent l'association des prophètes et des sibylles les concordances suivantes sont retenues. La Persique est ajustée à Osée avec le message : « *de manu factis* », Érythrée à Ézéchiël : « *porta haec clausa crit* », Tiburtine à Michée : « *et tu Bethleem* », Agrippa et Delphique à Jérémie : « *revertere virgo* », Hellespontique à Jonas VI ou Gédéon : « *ponam vellus hoc lanae* », Phrygienne à Malachie : « *ecce ego mittam angelum* », ici c'est le prophète Jérémie qui est associé à deux sibylles. Mais nous voyons que ces associations diffèrent de celles que l'on trouvait dans le livre d'*Heures de Louis de Laval* pourtant enluminé à la même époque, aux environs de 1470. Dans ce manuscrit sont mis en concordance Persique, Tiburtine, Agrippa et Hellespontique avec David, Érythrée avec Isaïe, Delphique avec Jérémie, enfin Phrygique avec Sophonie. Cet auteur ne se limite pas aux prophètes puisqu'il se réfère également au roi David chanteur de Dieu.

Cette mise en relation se retrouve également dans les premiers livres d'*Heures* imprimés. Ainsi, en 1492, l'éditeur parisien Morand publia un livre d'*Heures* à l'usage de Rome, dont les marges sont décorées avec des sibylles¹¹⁰⁰. Malheureusement l'exemplaire conservé à la BNF est incomplet et mélange vraisemblablement plusieurs incunables. La première partie de l'ouvrage est ornée de sibylles, il y manque Persique. Mais comme ce calendrier ne commence qu'au quatre février, elle figurait sans doute au mois de janvier. Par ailleurs les folios sont mélangés, février est le folio neuf, alors que juin à début août sont les cinq à huit. Il y a plus d'un folio par mois. Le reste du livre, qui continue à partir du cinq août et finit le vingt-cinq décembre, comporte dans les marges des personnages de l'Ancien Testament. Il est difficile d'identifier les personnages choisis car ils ne sont pas nommés et leurs paroles sont brèves. Mais cet imprimé montre que la tradition de l'association sibylles et prophètes se poursuit dans les livres d'*Heures* imprimés.

L'association des sibylles et des prophètes se retrouve également dans les arts plastiques, de nombreuses œuvres le manifestent. Quelques exemples en montrent la diversité. Sur les vitraux ou parmi les sculptures des églises ou cathédrales du Moyen Âge, les prophètes ont été largement représentés. Parfois une à plusieurs sibylles s'y frayaient une petite place. Parmi les sculpteurs qui ont fait le choix de figurer cette concordance citons ceux qui ont associé un seul prophète à plusieurs sibylles. Le chancel de la chapelle Saint-Herbot

¹⁰⁹⁷ HUARD G., « Auguste et l'oracle sibyllin : O felix illa mater », *op. cit.*

¹⁰⁹⁸ BARBIERI P. de, *In primis, discordantias nonnullas. Secundo, Tractatus sollemnis et utilis. Sibyllarum vaticinia*, 1500. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-243.

¹⁰⁹⁹ HUARD G., « Auguste et l'oracle sibyllin : O felix illa mater », *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁰⁰ *Heures de Rome*, *op. cit.*

en exhibe un exemple. Celui-ci est composé d'une frise de panneaux sculptés du xv^e siècle sur lesquels sont figurés les sibylles et le prophète Élie. Les autres personnages sont les apôtres.

Entre 1492 et 1494, une série de fresques a été peinte par Bernardino Pinturicchio et ses compagnons dans les appartements Borgia du Vatican, dans la salle des sibylles. Ces salles offrent à nos regards douze lunettes dans lesquelles sont représentés deux à deux un prophète et une sibylle dont le phylactère permet l'identification. Persique et Zacharie, Érythrée et Daniel, Tiburtine et Michée, Agrippa et Jérémie, Delphique et Moïse, Hellespontique et Isaïe, enfin Phrygienne et Jérémie sont figurés. Ici encore figurent de nouvelles associations dont la raison n'est pas plus comprise car les prophéties des uns et des autres ne sont pas exprimées. Enfin, l'exemple le plus célèbre est celui de la fresque de Michel-Ange dans la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine. Aux côtés de Dieu il a peint, entre 1508 et 1512, quatre sibylles et sept prophètes. L'œcuménisme du message divin s'exprime de la même manière sur la voûte de la cathédrale d'Albi entre 1509 et 1512¹¹⁰¹. Anne la prophétesse, qui reconnaît Jésus pour le Messie lors de la Présentation au Temple, est associée aux sibylles. Sur cette voûte, plus près de la parousie, se trouvent également Ézéchiel, qui décrit le Messie comme le Bon Pasteur, et le vieillard Siméon, le premier à avoir vu le Sauveur dans l'enfant de Joseph et Marie.

Sur les dorsaux des stalles de l'église Saint-Aubin des Ponts-de-Cé (Maine et Loire) les sibylles Persique, Hellespontique, Phrygienne et Érythrée, sont associées aux mêmes prophètes que dans l'ouvrage de Barbieri¹¹⁰². Cette œuvre a été vue par Émile Mâle ; elle a été volée partiellement¹¹⁰³.

Ce bref rappel montre que la concordance entre les sibylles et les prophètes a été maintes fois exprimée, mais qu'il n'y a pas de règle de concordance et que les auteurs ont rarement explicité pourquoi ils ont associé telle sibylle avec tel prophète. Par ailleurs, parmi les prophètes qui sont cités, se trouvent d'autres personnages de l'Ancien Testament, par exemple Moïse et David. Ils ne font pas partie des quatre grands prophètes, ni des douze petits repris dans le dernier livre du canon hébreux intitulé "Les Douze" mais ils étaient considérés comme des prophètes à cette époque. L'auteur du manuscrit de Laval s'est inscrit dans cette tradition puisqu'à chaque sibylle il a associé un prophète ou David.

V.2 - 2.3 Concordance des sibylles, des prophètes et des articles de la Foi

Il est une œuvre originale parmi toutes celles qui concernent les sibylles, mais elle n'a pas eu de succès iconographique, et n'a pas été étudiée. Il s'agit du manuscrit de Benoist Montenat intitulé *Traité de la conformité, concorde et consonnance des prophètes et sibylles*

¹¹⁰¹ BIGET J.-L., *Sainte-Cécile d'Albi, op. cit.*

¹¹⁰² MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, op. cit.*, p. 275.

¹¹⁰³ Base Palissy Saint-Maurille Ponts-de-Cé. Provenant du prieuré de la Haie aux Bonhommes, commune d'Avrillé.

aux douze articles de la foy rédigé en 1505¹¹⁰⁴. La reine, Anne de France, s'intéressait aux sibylles. Monténat a écrit ce texte deux ans après que Champier lui ait dédié un exemplaire de la *Nef des dames vertueuses* qui elle-même comporte un chapitre sur les sibylles.

Le traité, inédit, est une histoire du salut à travers l'Ancien et le Nouveau Testament. De manière explicite, Benoist Monténat écrit pour Anne de France un texte qui décrit les relations entre les sibylles, les prophètes et le credo. Sur le folio 21 l'auteur précise qu'il est aumônier et serviteur du duc Charles, ainsi que serviteur et orateur de sa dame. Le folio 4v° traite des prophètes, le folio 11 traite des sibylles, des folios 15v° à 21 sont mis en parallèle articles de la foi, sibylles et prophètes. Les articles de la foi que Monténat reprend sont ceux du symbole des apôtres. Bien qu'ayant divisé en douze phrases ce texte, il n'évoque pas les douze prophètes indépendamment. Il n'attribue pas un prophète ou une sibylle à chaque article de la foi. Par exemple pour la phrase « Il a souffert sous Ponce-Pilate, a été crucifié, est mort, a été enseveli », il choisit d'énoncer des propos d'Isaïe, David et Salomon et des prophéties des sibylles Tiburtine, Delphique et Hellespontique. Par ailleurs un même personnage peut illustrer plusieurs articles. La sibylle Phrygienne annonce la Résurrection et le Jugement dernier, et David prophétise la mort et la Résurrection. Il liste dix sibylles en se référant à Varron, dans le même ordre que le manuscrit de Liège cité ci-dessus, mais il ne rapporte pas, comme dans ce dernier, une sibylle à un prophète.

Ainsi donc, le monde chrétien a accueilli le monde païen dans son iconographie. Dans la cathédrale de Sienne les artistes ont figuré des sages de l'Antiquité à côté des sibylles. Sur les autres œuvres des églises ou des manuscrits les sages figurant à côté des sibylles ont été choisis parmi ceux de l'Ancien Testament. Pour renforcer le lien entre le monde païen et le monde chrétien, ces dernières ont été représentées en concordance avec des prophètes. Ceux-ci ont annoncé la venue du fils de Dieu aux croyants ; les premières l'ont annoncé aux païens, tel est le message. Sur le manuscrit de Louis de Laval, la figuration des évangélistes confirme les oracles évangéliques des sibylles. On ne trouve, par contre, sur aucune œuvre datée avant 1509, une concordance de vertus et de sibylles comme sur les stalles de Gaillon.

V.2 - 2.4 Sibylles et vertus plus tardives

Par la suite, dans la première moitié du XVI^e siècle, quelques commanditaires ont commandé la représentation de sibylles et de vertus. La clôture et les stalles de la cathédrale Saint-Bertrand-de-Comminges, bien que plus tardives, sont représentatives (1533). Parmi les quarante-deux dorsaux, sont figurés les quatre grands et les douze petits prophètes de l'Ancien Testament, les sept vertus et les douze sibylles. Mais il n'y a pas de concordance entre les prophéties des unes et les qualités des autres.

Quelques années plus tard, la tribune de l'église Saint-Crépin de Beauvais exhibe dix-neuf niches occupées par le Christ Glorieux, six vertus (manque la Prudence) et les douze sibylles. De même des sibylles sont sculptées sur le portail de la cathédrale Saint-Pierre de

¹¹⁰⁴ MONTENAT B., « *Traicté de la conformité, concorde et consonance dez prophetes et sibylles aux douze articles de la foy* », 1505. BNF 949 fr. Ce manuscrit n'a pas été publié. Je ne l'ai pas traduit, mais je le décris dans cette thèse.

Beauvais et sur la clôture du chœur de Saint-Etienne de Beauvais. Cette dernière est attribuée à Jean Le Pot.

V.2 - 3 Concept de vertu

Dans la littérature les vertus sont souvent associées aux vices, et nombreux sont les traités *Des vertus et des vices*. Celui de Denys le Chartreux en était le plus renommé à la fin du xv^e siècle. Les stalles de Gaillon ne dérogent pas à cette coutume et les sept péchés capitaux font l'objet des marqueteries des parclozes. Mais leur positionnement montre que l'auteur du programme des stalles n'y prêtait pas un intérêt majeur. Par contre les vertus sont mises à l'honneur. Alors que le Moyen Âge demanda à ses rois d'être des saints à l'image de saint Louis, la Renaissance a requis de ses gouvernants qu'ils soient vertueux, à l'image du gouvernement figuré sur la fresque du *bon et du mauvais gouvernement* qu'Ambrogio Lorenzetti exécuta sur le mur de la salle de la paix du palais public de Sienne. Ce que les grands spirituels complétèrent à la suite de Grégoire de Nysse en affirmant que « le but d'une vie vertueuse consiste à devenir semblable à Dieu »¹¹⁰⁵. Précédemment quelques lignes ont été consacrées à l'histoire des vertus, ici nous reprenons leur description afin d'aborder le sens de la concordance des sibylles et des vertus. Les vertus sont divisées en deux groupes, celles qui sont d'ordre spirituel, ce sont les vertus théologiques, qui sont exposées en premier. Le second groupe est représenté par les vertus cardinales dont la notion remonte à l'Antiquité. Se basant sur saint Pierre, le catéchisme de l'Église catholique précise que « les vertus humaines s'enracinent dans les vertus théologiques qui adaptent les facultés de l'homme à la participation de la nature divine »¹¹⁰⁶.

Quant au collège des vertus, c'est celui qui est représenté dans le manuscrit des Échevins de Rouen que l'on retrouve sur les panneaux marquetés des stalles. Si tous les attributs des vertus ne sont pas représentés par les artisans de Gaillon, ceux-ci ont retenu ceux qui semblaient les plus significatifs pour affirmer une concordance entre les vertus et les sibylles, pour les faire dialoguer. Ils seront confrontés aux dispositions qui sont caractéristiques de chaque vertu. Les quelques lignes suivantes ne sont qu'une très brève définition de chacune des vertus à la lumière du Nouveau Testament pour les trois vertus théologiques, en tenant compte des attributs dont les artisans de Gaillon les ont dotées¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ GRÉGOIRE DE NYSSE, *Les Béatitudes*, traduit par Jean-Yves GUILLAUMIN et traduit par Gabrielle PARENT, Paris, Desclée De Brouwer, 1979. Chapitre 1.

¹¹⁰⁶ JEAN-PAUL II et ÉGLISE CATHOLIQUE, *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Centurion : Cerf : Fleurus-Mame, 1998, p. 383.

¹¹⁰⁷ Pour plus de détails, voir les dictionnaires de théologie ou les vocabulaires de l'Église catholique qui reprennent tout l'historique de l'évolution de ces concepts.

V.2 - 3.1 Vertus théologiques

Foi

Dès le concile d'Orange en 529, le concept de Foi a été énoncé. La doctrine catholique définit la foi comme un assentiment surnaturel que l'intelligence accorde librement, en raison du seul témoignage divin, aux vérités que l'Église propose comme révélées par Dieu. Elle est une fidélité confiante à Dieu. Elle est au cœur du message christique. Les miracles se font au nom de la foi, « va ta foi t'a sauvé »¹¹⁰⁸. Le Christ interroge « pour vous qui suis-je? »¹¹⁰⁹. La reconnaissance de Jésus comme fils de Dieu le Père est fondamentale. Cette foi permet d'entrer en communion avec Lui qui, alors, peut demeurer dans l'âme du croyant. Mais, à la source, c'est le Père qui attire, la foi est don de Dieu¹¹¹⁰. La foi n'est pas acquise par un effort humain, elle est illumination par le Dieu lumière.

Les attributs retenus sur les stalles sont l'église, le cierge et la Bible. Ces symboles s'attachent plus à souligner comment est transmise la foi, plutôt que son sens. Cependant le cierge indique que la foi est lumière.

Espérance

L'objet de l'espérance chrétienne est le salut nous dit saint Paul¹¹¹¹. L'œuvre de salut qui est réalisée par Dieu intègre toutes les dimensions de notre humanité. Aussi bien notre corps que notre cœur, nos émotions, notre affectivité, notre intelligence ou nos relations aux autres. Toute cette histoire humaine, dont les êtres ne retrouvent pas la logique, la raison, est appelée à trouver son sens dans le salut de l'humanité apporté par Dieu. C'est habité par l'espérance que l'homme peut appeler de tous ses vœux ce sens, cette fin que Dieu lui réserve. Bien entendu l'espérance suppose la foi.

Charité

Cette vertu est celle qui a fait l'objet du plus grand nombre de réflexions. La charité est amour de l'autre et prend sa source dans l'amour réciproque de Dieu et de l'homme. Au-delà de tous les commentaires qui ont pu en être faits, l'exemple qu'en a donné le Christ dans la parabole du bon samaritain me paraît être le meilleur paradigme de la charité. Ce samaritain, durant son voyage, trouve au bord du chemin un étranger. Il le soigne, donne à l'aubergiste la somme nécessaire pour qu'il puisse se rétablir en prenant pension en ce lieu, et repart sans avoir laissé ni son nom, ni son adresse¹¹¹². C'est un amour donné pour le bien de l'autre sans la moindre recherche de retour. L'amour de Dieu pour l'homme est lui-même sans attente de retour et trouve son exemple dans le don total que le Christ a fait de sa personne pour le bien de l'humanité. Saint Paul ira jusqu'à dire qu'aucune action, la meilleure soit-elle, n'est rien si elle n'est pas sous-tendue par la charité¹¹¹³. La charité est vertu par excellence car elle est perfection. Comme la foi, la charité ne peut habiter un être humain à la

¹¹⁰⁸ Le Christ à l'aveugle de Jéricho Mc. 10, 52.

¹¹⁰⁹ Le Christ aux apôtres Mt. 16, 15.

¹¹¹⁰ Discours du Christ à Capharnaüm Jn. 6, 44.

¹¹¹¹ "Car notre salut est objet d'espérance" Rom. 8, 24.

¹¹¹² Parabole du bon Samaritain Lc. 10, 29 – 37.

¹¹¹³ Hymne à la charité, I Co. 13.

seule suite de ses propres efforts. Pour pratiquer cette vertu il est essentiel d'être ouvert à la grâce divine.

Les attributs retenus sur les stalles sont l'anagramme du Christ et le cœur. Ce dernier, symbole de l'amour, associé à l'anagramme montre que la Charité est vouée à l'amour du Christ.

V.2 - 3.2 Vertus cardinales

Les vertus morales sont dites cardinales pour quatre d'entre elles. Citant saint Augustin le catéchisme de l'Église les associe comme moyens d'aimer Dieu. Elles sont une condition nécessaire à la vie de la foi. Le père Laurence de l'Ordre des Prédicateurs a composé en 1279 un livre intitulé *Somme le roi*, en réponse à une commande du Roi de France qui désirait un livre d'accompagnement spirituel pour les fidèles chrétiens. Il y traitait des dix commandements, des douze articles du Credo, des sept péchés capitaux, des sept pétitions du Notre Père et des sept vertus cardinales et théologiques. Ce livre a été apprécié et fit l'objet de nombreuses révisions et traductions. Il devint *La Somme des Vices et Vertus*, puis *Le Miroir du Monde*. Dans cet ouvrage le père Laurence compare les quatre vertus cardinales, aux quatre tours de la maison forte du prud'homme. Ces vertus sont dites cardinales car elles servent de pivot à un ensemble d'autres vertus. Ce sont la justice, la prudence, la force et la tempérance. Certains ont voulu les classer par ordre d'importance, ceci n'est pas pertinent. En premier seront décrites les deux vertus qui ne s'appliquent pas qu'à l'individu en propre.

Justice

Dans le *De re publica*, Cicéron a développé l'idée de justice sur les plans individuel (bien privé) et civique (bien commun), soit en une justice naturelle et une justice civile¹¹¹⁴. Dans son cinquième livre des *Institutions Divines*, Lactance reprend l'idée de justice de Cicéron selon laquelle chaque homme est incité à accomplir des actes de moralité par sa propre nature. Mais il lui oppose l'idée que la vraie Justice est la connaissance et le culte de Dieu ainsi que le respect de l'égalité de tous les hommes.

Lactance reprit cette notion de justice, pour montrer la différence d'avec la justice selon les romains. Ceux-ci considéraient que la récompense de la pratique de la vertu était dans la pérennité de l'empire romain. Lactance explique quant à lui, que la vraie Justice n'est pas dans le monde et que c'est la raison pour laquelle les chrétiens sont persécutés. Mais de manière surprenante, alors que la date de sa conversion n'est pas connue, mais qu'elle se situe certainement entre 285, date à laquelle Dioclétien l'appela pour enseigner à Nicodémie, et 303 date des grandes persécutions, il présente dans le *De mortibus persecutorum* un dieu vengeur, plus proche de l'Ancien Testament que du Nouveau¹¹¹⁵. La justice du Nouveau Testament est pourtant l'ajustement à la nature de Dieu qui tient particulièrement à cœur au Christ, qui, sur neuf injonctions dans le discours des Béatitudes en consacre deux à la

¹¹¹⁴ HECK E., « “iustitia civilis - iustitia naturalis” à propos du jugement de Lactance concernant les discours sur la justice dans le “De re publica” de Cicéron », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Paris, Beauchesne, 1978, p. 171-184.

¹¹¹⁵ CORSARO F., « Le “mos maiorum” dans la vision éthique et politique du “de mortibus persecutorum” », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, Beauchesne, 1978, p. 28.

justice¹¹¹⁶. La nature de Dieu n'est pas la vengeance, il est Père infiniment miséricordieux. Jésus nous invite à être à son image¹¹¹⁷.

Saint Augustin a tenté de concilier la justice distributive du Jugement dernier et la justice salvatrice qui relève le pécheur. À ce titre il a montré que la Justice de Dieu devient don de Dieu à l'homme afin que celui-ci devienne juste. Quant à saint Thomas d'Aquin il resta dans une séparation de ces deux aspects de la Justice, assurant simplement que la miséricorde de Dieu entraîne ce dernier à ne pas rétribuer en fonction exacte de la faute commise. Les attributs retenus sur les stalles sont la balance et l'épée. Elles sont les expressions de la justice civile.

Prudence

Comme la justice, cette vertu s'applique à la fois au domaine privé et au domaine public. Dans le domaine privé, l'homme prudent est souvent associé à l'homme sage. Il analyse une situation avant de prendre une décision. Les conséquences du choix doivent causer le moins possible de dommages. Il n'y a donc pas de prudence sans bonté. Pour saint Thomas la prudence évite les erreurs pourvu que la volonté soit droite. Elle conseille, juge et commande, selon une sagesse qui vient de l'expérience.

L'attribut retenu sur les stalles est le miroir. Sur celui-ci les instruments de la Passion du Christ ont été gravés. Sur le manuscrit des Échevins de Rouen, ces instruments sont inscrits sur un écu, alors que le miroir est simplement réfléchissant. La nuance apportée sur les stalles souligne que la sagesse divine ne se trouve pas toujours dans ce qui est sage aux yeux des hommes. La proclamation de saint Paul que ce qui est folie pour les hommes est sagesse pour Dieu, est mise en exergue¹¹¹⁸.

Force

Devant le danger il est nécessaire à l'homme de surmonter la crainte et de se maîtriser dans l'action. Surmonter la crainte provient du courage dont fait preuve le combattant tout en dominant l'instinct d'agressivité.

L'attribut retenu sur les stalles est l'arrachement du dragon qui assiégeait la tour. Une dimension chrétienne est de nouveau donnée à une vertu. Le chrétien est engagé dans la lutte contre les ténèbres. Le combat de saint Georges contre le dragon en est le symbole. Pour prendre tout son sens la force physique est associée à la force d'âme qui lutte contre le mal. En effet la force physique n'aura jamais le dernier mot, la mort atteint tout un chacun. Par contre la force d'âme aura permis au chrétien de déployer toutes les vertus morales et spirituelles. Cette vie vertueuse lui ouvre les portes du Royaume des cieux.

¹¹¹⁶ Discours évangéliques, Mt. 5, 1 - 12.

¹¹¹⁷ « Montrez-vous miséricordieux comme votre Père est miséricordieux ». Lc 6, 36.

¹¹¹⁸ « Car la folie de Dieu est plus sage que la sagesse des hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que la force des hommes. » I Co. 1.25.

Tempérance

La vertu de tempérance est liée aux trois autres vertus cardinales : on ne peut être vraiment juste, ni vraiment prudent, ni vraiment fort, si l'on ne possède pas aussi la vertu de tempérance. Cette vertu est appelée aussi sobriété, modération. Elle est nécessaire à l'harmonie intérieure de l'homme, à sa beauté intérieure et à sa santé. La vertu de tempérance fait en sorte que notre corps et nos sens trouvent leur juste place dans notre être. Elle ne s'oppose pas aux mouvements spontanés de la vie, mais elle en maîtrise les excès. Possède la vertu de tempérance celui qui sait se maîtriser, celui qui ne permet pas à ses passions de l'emporter sur la raison, sur la volonté et aussi sur le cœur. La tempérance est la vertu morale qui contient les passions. Elle assure la maîtrise de la volonté sur les instincts et maintient les désirs dans les limites de l'honnêteté. L'attribut retenu sur les stalles est le mors qui contraint. Ici l'auteur reste dans le domaine laïc. Il est fait appel à la maîtrise de soi.

Ce bref rappel des dispositions d'âme qu'impliquent la pratique des vertus et leur confrontation avec les attributs choisis par les auteurs des stalles, associé à celui des oracles des sibylles choisis par ces mêmes auteurs, permet d'éclairer le dialogue des sibylles et des vertus et d'en saisir le sens.

V.2 - 4 Dialogue des sibylles et des vertus sur les dorsaux des stalles

Lactance a souligné qu'Esdras nomme Yahvé le seigneur Dieu des Vertus. Il place ainsi au plus haut niveau les vertus. À sa suite l'auteur du programme des stalles les valorise en associant leurs qualités aux oracles des sibylles. Les architectures qui encadrent les figures sur les panneaux de marqueterie des dorsaux mettent en concordance Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité. Quel sens ces concordances ont-elles?

Persique - Prudence

Persique, avec une lanterne, semble annoncer la venue du sauveur sous un nuage. Son message est discret, peu entendu par l'humanité. Elle est la première du manuscrit de Laval. Sur l'enluminure elle foule également un monstre, ce qui n'est pas repris sur le panneau de marqueterie, mais peut avoir influé sur le choix de cette sibylle, plutôt que la Libyque qui pourtant annonce également la venue du Christ. « *Ecce bestia conculcaberis* »¹¹¹⁹. Telle est une partie de la prophétie qu'elle clame. Elle proclame ainsi que la mère de l'enfant annoncé est la Vierge de l'Apocalypse triomphatrice du dragon. Elle a lutté contre le péché de même que saint Georges le fera. Dans le miroir de la Prudence sont représentés les instruments de la Passion qui n'invitent pas au premier abord au rapprochement de Persique et de cette vertu puisqu'au contraire Persique est dans la joie de l'arrivée du Messie. Cependant ils expriment que la lutte peut mener au sacrifice. Le miroir est là pour exprimer que l'homme prudent se regarde dans sa profondeur. Pour être sage il doit faire appel à ses ressources intérieures en contemplant et méditant sur le don total du Christ. Cette concordance souligne que selon cette

¹¹¹⁹ Le serpent sera foulé sous ton talon.

disposition du cœur, qui est à l'écoute de son être profond, l'homme pourra prendre conscience de la lumière qui est annoncée par Persique de manière subtile.

Érythrée - Force

Érythrée, qui annonce qu'une vierge enfantera du Seigneur, tient une branche de rosier sur laquelle s'épanouissent deux fleurs, symboles de la virginité de Marie avant et après la conception. Il en naît également un bourgeon, symbole de la venue de Jésus. Elle tient également un bouclier, rappelant que Marie est restée toujours vierge.

Le parallèle est ici immédiat avec la figure de la Force : la Vierge était dotée d'une grande force d'âme pour avoir dit oui à ce qu'elle ne comprenait pas, à l'inconnu. Le dragon du mal est sorti de son repère par la Force tout comme la Vierge de l'Apocalypse libère le monde du mal. Nouveau clin d'œil également, de la part de l'auteur, à saint Georges qui possède cette vertu puisqu'il a pu vaincre le dragon.

Tiburtine - Justice

Tiburtine tient une main coupée qui prédit le commencement de la Passion du Christ alors que celui-ci est souffleté. Son attribut est donc la main qui a frappé le Christ. Alors qu'ils le frappaient, les soldats l'insultaient en lui demandant de prophétiser qui l'avait frappé.

Quel lien avec l'épée et la balance de la Justice? Ceci n'est pas compréhensible à première vue. La Passion du Christ n'a rien de juste puisqu'elle offense celui qui n'a pas commis de faute. Le message est un avertissement. Il annonce que la Justice humaine n'est pas la Justice divine. La justice de l'âme ne devrait pas se soumettre à la justice de la raison, pour reprendre la distinction que fait Aristote de ces deux types de justice. La Justice de Dieu n'est pas celle des hommes. Il est ici rappelé que s'ajuster à Dieu demande de savoir faire silence devant les insultes et de ne pas répondre « œil pour œil, dent pour dent » selon la loi de l'Ancien Testament.

Agrippa - Tempérance

Agrippa tient un fouet, selon les textes elle prédit la scène de la Passion au cours de laquelle le Christ est flagellé. Elle dialogue avec la Tempérance qui fait face aux fidèles et qui, le mors à la bouche, symbolise celle qui est maîtresse de ses paroles. Nous nous retrouvons ici au cœur de la Passion du Christ et de son message. Les évangélistes, dont saint Matthieu, précisent que Jésus n'a pas répondu à Pilate¹¹²⁰. Jésus est celui qui agit, les discours ne sont qu'un accompagnement pour celui qui s'interroge après avoir vu les bienfaits que le fils de l'homme répand. À un autre moment de sa vie, lorsque saint Jean-Baptiste le fait interroger, il répond : « Les aveugles voient, les boiteux marchent... »¹¹²¹. Il faut savoir se taire et agir, tel est le message transmis par cette mise en concordance d'Agrippa et de la Tempérance.

Cette concordance affirme que face aux vicissitudes de la vie le chrétien n'a pas à se débattre, mais il doit assumer le don de soi jusqu'à la plus douloureuse extrémité.

¹¹²⁰ Mt. 27 11-14, 26.

¹¹²¹ Lc. 7, 22.

Delphique - Foi

Delphique tient une couronne d'épine, elle prédit ce couronnement du Christ au cours de sa Passion. Les bourreaux ironisent sur la proclamation du Christ roi. En face le cierge que tient la Foi témoigne de sa capacité à éclairer le monde. Elle est lumière pour le fidèle qui en est imprégné. La foi éclaire sur les révélations écrites dans la Bible qu'elle porte dans sa main droite et qu'elle annonce l'Église, symbolisée par l'édifice tenu dans sa main gauche.

Ainsi il est proclamé que la Foi seule permet de comprendre que la couronne d'épine symbolise la vraie royauté du Christ. « Mon royaume n'est pas de ce monde »¹¹²² répond le Christ à Pilate, comme une couronne d'épine ne peut être la couronne d'un roi de ce monde.

Hellespontique - Charité

Cette concordance est tout à fait évidente. Hellespontique annonce la mort sur la croix. Elle dialogue avec la Charité selon la parole du Christ : « il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis »¹¹²³. La Charité est elle-même vêtue d'une simple robe, elle tient dans ses mains un cœur et l'anagramme du Christ. Elle est toute donnée par amour à l'image de l'amour don total du Christ pour l'humanité.

Cette dernière concordance affirme que la Charité est un don total de soi-même au Christ et par là même aux êtres humains qui sont le temple de Dieu.

Si elles étaient en place, les marqueteries de Phrygique et de l'Espérance auraient été mises en concordance. Cette sibylle annonce la Résurrection qui est au cœur de l'Espérance des croyants.

Conclusion

Le programme des stalles, destinées à la chapelle de Gaillon, révèle une grande liberté d'esprit. Alors que la tradition est en partie respectée malgré tout, cette introduction d'un collègue de sibylle innove. D'autant que l'iconographie contemporaine voulait que les sibylles soient mises en concordance avec des sages ou bien des prophètes alors que c'est avec des vertus qu'elles le sont à Gaillon. Six architectures encadrent six vertus et six sibylles qui ainsi dialoguent. Étant donné le nombre de fois où les panneaux ont été déplacés, il est heureux que l'auteur du programme iconographique ait fait, pour exprimer le dialogue des sibylles et des vertus, ce choix de composer des architectures semblables deux à deux. Ce message aurait été perdu, s'il n'avait été traduit que dans le positionnement des panneaux à l'origine.

La Grèce fait état des oracles des sibylles alors que Rome se base sur les *Livres sibyllins*. Quant aux chrétiens, ils ont transmis un troisième corpus, les *Oracles sibyllins* qui rassemblent diverses traditions. Le Moyen Âge ne faisait intervenir qu'une seule sibylle et sa prophétie était simple. Elle annonçait la venue du Christ et le Jugement dernier. À la fin du xv^e siècle, les *Oracles sibyllins* sont de nouveau étudiés, notamment par la relecture des

¹¹²² Jn. 18, 36.

¹¹²³ Jn. 15, 13.

Institutions divines de Lactance. Le fruit de cette connaissance a été la représentation d'un collège de sibylles annonçant chacune des événements différents de la vie du Christ. Malgré tout, les messages des sibylles proposés par Barbieri en 1480 sont différents et plus obscurs que ceux qui ont été choisis pour les stalles et qui se trouvaient dans le manuscrit d'un livre d'*Heures de Louis de Laval*. C'est la tradition antique, en pratiquant un retour aux sources, que ce dernier texte met en exergue. En effet, on ne peut retrouver toutes les sources de Barbieri, ni celles des sibylles de la cathédrale de Sienne, en revanche, celles du manuscrit de Laval sont la Bible et les *Institutions divines* de Lactance. Nous avons montré que les prophéties retranscrites par Lactance se trouvent toutes dans les *Oracles sibyllins*. De manière innovante, indépendamment de toute tradition, sept sibylles ont été, à Gaillon, mises en concordance avec les sept vertus. Les sibylles choisies, parmi celles du manuscrit de Laval, sont celles qui annoncent la naissance, les souffrances, la mort sur la croix et la Résurrection du fils de Dieu. Les autres sibylles proclament des oracles de moindre importance. Les artisans de Gaillon ont ajouté un attribut à Érythrée, qui n'est pas sur la miniature du manuscrit. Cependant la prophétie qui lui est attribuée dans ce manuscrit précise que la mère du fils de Dieu sera vierge. Le bouclier, que les artisans de Gaillon ont ajouté aux pieds de la sibylle, montre que ceux-ci connaissaient les oracles cités sur le manuscrit et ne se sont pas uniquement inspirés des miniatures, mais également du texte associé.

Alors que les auteurs ou artistes du xv^e siècle ont souligné une concordance entre sibylles et prophètes ainsi qu'évangélistes, pour les stalles une autre voie a été choisie. Le message invite à creuser le lien entre la Révélation et le comportement humain. Les prophétesses ont dévoilé au monde l'existence de Dieu et sa miséricorde envers les hommes, qui, s'ils pratiquent les vertus dans cette connaissance et chantent la louange de Dieu, sont appelés à la Vie éternelle. Sur les stalles il y a concordance entre Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité. Espérance et Phrygique étaient prévues. Les vertus renforcent le message des sibylles. Celui-ci annonce que la pratique des vertus, alimentée par la foi en Jésus-Christ, conduit à la Vie éternelle. L'incitation à la culture et l'approfondissement de la pensée des anciens sont associés à cette exégèse. L'auteur de ce programme va maintenant pouvoir se dévoiler.

Chapitre V.3 Auteur du programme des stalles

Il peut sembler surprenant d'attendre la fin de cet exposé pour confirmer quel est l'auteur du programme des stalles. Mais attendu qu'il n'y a pas trace de commande précise, ce n'est qu'après avoir compris ce programme, au travers d'une étude détaillée de l'iconographie, que la personnalité de son auteur pouvait être cernée.

V.3 - 1 Artus Fillon

Seul Artus Fillon a été mentionné par les historiens comme ayant pu être auteur du programme des stalles. Né en 1468 à Verneuil, Artus (Arthur) Fillon est considéré comme l'un des plus habiles prédicateurs de son temps. Après avoir obtenu son doctorat en théologie en 1504 il obtient le canonicat d'Évreux puis de Rouen et, à partir de 1506, il fut vicaire général du cardinal d'Amboise, puis de son neveu. Cette faveur lui permit de présider le synode de Rouen en 1506. Par ailleurs, il fit de nombreuses visites dans le diocèse et devint le curé de Saint-Maclou, la plus grosse paroisse de Rouen. C'est là qu'intervient son rôle de prédicateur car il représentait le clergé dans les grandes cérémonies et prononçait les prédications d'apparat. En 1509 il a publié un manuel destiné aux curés du diocèse de Rouen qui contient deux grands sermons en français destinés à leurs paroissiens. Ce *Speculum curatum* n'a certes pas eu la renommée des écrits de Gerson, mais il fut largement diffusé¹¹²⁴. Il ressort de son épître dédiée au cardinal d'Amboise que cet ecclésiastique entraînait dans la ligne des réformateurs, donc dans la ligne de la mission du légat. Marc Venard en est venu à écrire qu'il aurait pu figurer parmi les réformateurs qu'Augustin Renaudet étudia dans sa thèse traitant des personnalités de la « pré-réforme » française¹¹²⁵. Il est impossible de discerner si Fillon agissait de son propre chef ou pour suivre les ordres de son archevêque. Toujours est-il qu'il a accompli une mission de réforme selon une thématique orientée vers la pratique des sacrements. Il a reproché aux curés d'être des aveugles qui conduisent le troupeau à sa perte.

Le sujet de ses sermons se porte sur trois thèmes : le premier commandement évangélique, les rituels d'Église à destination des laïcs, c'est-à-dire la participation aux

¹¹²⁴ VENARD M., « Obsession sacramentelle ou éducation de la foi ? Le *Speculum curatorum* d'Artus Fillon », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1991, vol. 77, n° 198, p. 61.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 62.

sacrements et enfin la nécessité d'avoir une vie selon la morale prônée par l'Église¹¹²⁶. Marc Venard y voit une religion nourrie de la Bible qui conçoit la morale comme une voie vers la vie¹¹²⁷. Dans ces sermons il n'est fait aucunement mention des vertus et de leur importance, ou même comme un passage obligé, pour mettre en pratique le premier commandement évangélique.

Plus tard, lorsqu'il était évêque de Senlis, il ne fut pas reconnu comme ayant joué un rôle important dans la reconstruction de la cathédrale. Alors que celle-ci devait être reconstruite suite à l'incendie de 1504. Ces quelques données montrent que son esprit était bien différent de celui qui est révélé dans le programme des stalles.

V.3 - 2 Georges I^{er} d'Amboise auteur du programme des stalles

Dans le programme des stalles Jean-Baptiste a été mis à l'honneur. En effet, aussi bien sur les stalles que sur d'autres boiseries saint Jean-Baptiste est figuré dans la chapelle. Or le cardinal l'a non seulement vénéré, il lui a donné sa confiance en tant que soutien au moment capital du Jugement dernier : son sceau en témoigne. L'empreinte de ce sceau est conservée au musée des Antiquités de Rouen¹¹²⁸. Sur un fond de fleurs de lys se détache un groupe de quatre personnages. Deux à deux ils se font vis-à-vis : sur la droite le cardinal et Jean-Baptiste, reconnaissable par sa mélote, sur la gauche la Vierge et le Christ. Jean-Baptiste, debout derrière le cardinal agenouillé, pose ses mains sur l'épaule et le bras de ce dernier qui tend la main vers le Christ. En *pieta*, la Vierge porte son fils et tous deux tendent leur main vers celui qui implore soutenu par le saint. Cette scène est encadrée par un dais gothique, ainsi que par les armoiries d'Amboise et de la Normandie. Le texte n'est pas une devise mais une identification complémentaire : « *Sigillum Georgii Cardinalis de Ambasia Rotom Archiepi* ». C'est avec Jean-Baptiste, et non avec son saint patron, que le cardinal implore la pitié du crucifié. De cette manière il adhère à la tradition de l'Église qui présentait, sur le tympan des cathédrales et aux côtés de la Vierge, saint Jean-Baptiste intercédant pour les humains à l'heure du Jugement dernier. Par le choix de quelques scènes clefs de la vie de saint Jean-Baptiste l'auteur souligne l'importance du saint dans plusieurs domaines. Celui-ci est affirmé comme étant le premier, celui qui annonce la venue du Seigneur, alors que les hommes ne l'ont pas reconnu. Son humilité est également soulignée. Par ailleurs le cardinal possédait un tableau sur lequel ce saint figurait. C'était une commande qu'il avait faite à Andrea Mantegna. Il avait demandé d'être peint en prière, adorant saint Jean-Baptiste. Une telle représentation se trouve également sur un petit bas-relief d'une balustrade de la chapelle. Enfin plusieurs œuvres de moindre importance, le figurant également, ont été enregistrées dans les inventaires du château de Gaillon¹¹²⁹. Cependant saint Georges n'est pas oublié, non seulement la collégiale lui a été consacrée, mais son cycle de vie figure sur les stalles tandis

¹¹²⁶ Mt 22, 34 – 40. Lorsque les Pharisiens posent la question à Jésus : « Maître quel est le plus grand commandement ? » celui-ci répond : « tu aimeras le Seigneur ton dieu de tout ton cœur...tu aimeras ton prochain comme toi-même ».

¹¹²⁷ VENARD M., « Obsession sacramentelle ou éducation de la foi ? », *op. cit.*, p. 69.

¹¹²⁸ ROY N., « Autour de Georges d'Amboise, les collections Renaissance du musée des Antiquités de Rouen », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, Société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 119.

¹¹²⁹ FAGNART L., « Les biens meubles du château de Gaillon », *op. cit.*, p. 176.

que sur le retable son combat contre le dragon est illustré magnifiquement. De même quelques boiseries le figurent dans la chapelle. Enfin c'est un saint Georges de cuivre façonné par Jehan de Bony qui coiffait le haut de la *grant vis* du château. Il était de même brodé sur des tapisseries¹¹³⁰. Le cardinal a donc complètement adhéré au choix de ses parents de le mettre sous la protection de saint Georges. Le message insiste sur la nécessité de la lutte du bien contre le mal symbolisée par le combat de saint Georges contre le dragon. La composition du retable de l'autel en témoigne. Jamais un retable ne s'était présenté sous cette forme d'un marbre de cette dimension représentant une seule scène de la vie d'un saint. Un retable est classiquement une œuvre de pierre ou de bois, sculpté et polychrome, sur laquelle sont toujours représentées plusieurs scènes afférent à la vie du personnage choisi. Les retables de pierre étaient de plus petite dimension. Les œuvres contemporaines ne sont plus en pierre, mais en bois. Ces retables sont composés de trois panneaux, le panneau central pouvant être caché, selon la période liturgique, par les deux volets latéraux. Parfois le panneau central se réfère à une scène unique, par exemple une Vierge de pitié, mais lorsqu'il s'agit d'un saint qui est vénéré, plusieurs scènes de sa vie font l'objet de l'iconographie du retable. Les retables brabançons, qui sont en vogue à l'époque, en témoignent¹¹³¹. Le cardinal a fait représenter ce combat contre le dragon également sur l'enceinte de la tribune d'orgue et un bas-relief des dorsaux des stalles. De même le choix de la sibylle Persique, qui est représentée soumettant le dragon dans le livre *d'Heures de Louis de Laval*, plutôt que la Libyque comme porteuse de l'annonce de la nativité, conforte ce message. Dans la chapelle le combat pour le bien est donc offert à la méditation du fidèle de manière insistante. L'iconographie des stalles montre que la foi en Jésus-Christ fils de Dieu tel que saint Jean-Baptiste l'a annoncé est à la base du message transmis. Il n'y a pas d'insistance sur l'importance du sacrifice pour être accueilli auprès du Père éternel, ni sur la participation aux sacrements, mais sur le développement d'une vie vertueuse vécue dans la foi en Jésus-Christ. Parmi les vertus, les épisodes des vies de ces saints insistent sur la Charité, ces deux saints ont donné leur vie. Sans négliger la charité envers les plus démunis puisque le don de l'or du roi est illustré de manière unique. L'importance de la prière qui permet de détruire les idoles et donc de se laisser imprégner de la foi en Dieu est également prônée. Enfin la justice de Dieu est exposée en montrant que l'âme de Dacien le persécuteur est directement emportée en enfer.

Ces quelques exemples montrent que les thèmes conventionnels du programme des stalles correspondent aux démarches personnelles du cardinal. Cependant le message va au-delà. Anne et Joachim, qui sont eux-mêmes représentés sur les stalles, faisaient de leurs biens trois parts, une pour eux et leur famille, une pour le Temple et une pour les pauvres, règle que l'Église du Moyen Âge recommandait d'appliquer. De la sorte il les donne également en exemple pour la générosité avec laquelle ils distribuent leurs biens. L'auteur du programme des stalles rappelle ainsi la demande de l'Église. Le cardinal a lui-même appliqué cette règle ainsi que le prouve son testament¹¹³². Enfin, en faisant placer aux côtés d'Érythrée un bouclier, l'importance d'une vertu, la virginité, est soulignée. Georges d'Amboise a lui-même pratiqué cette vertu, il fait partie du très petit nombre de prélats de ce siècle qui n'a pas eu d'enfants. En complément, la présence d'Anne et Joachim dans l'iconographie de la chapelle qui était incontournable, a été introduite de manière tout à fait innovante. La vertu soulignée, est également la virginité, mais elle est détachée du seul acte sexuel pour la faire entrer dans la dimension de pureté de l'être. Pour l'illustrer Anne et Joachim sont figurés lors de leur

¹¹³⁰ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit., p. 403, 487.

¹¹³¹ GUILLOT DE SUDIRAUT S. et MUSÉE DU LOUVRE . SERVICE CULTUREL (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles: actes du*, Paris, la documentation Française, 2002.

¹¹³² JOUEN. L.-A., *Georges 1er d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.*, op. cit., p. 26.

célèbre rencontre à la porte dorée. C'est le rayonnement de l'amour qui est représenté. L'auteur ne prend pas position sur le dogme de l'Immaculée Conception. Seul importe pour lui le fait que Joachim et sa femme se sentaient de nouveau aimés par Dieu qui leur accordait sa faveur. Si Anne et Joachim ont été refoulés par les prêtres, peu importe, Dieu a directement témoigné de son amour à leur égard et leur a permis de porter du fruit. Ces deux épisodes de la vie d'Anne et Joachim insistent sur l'ouverture du cœur à Dieu et non sur la pratique des rituels. Ce message fait écho à celui des vertus.

L'exemple des saints, bien que traditionnel, est donc présenté de manière toute particulière. Il est de plus associé à une grande innovation, l'exaltation des vertus. Non seulement les vertus sont célébrées sur les cycles de vie des saints, mais elles sont directement valorisées par la représentation de leurs allégories. Enfin de manière unique ces vertus sont mises en concordance avec les sibylles. Ce dialogue entre vertus et prophétesses est une marque forte de l'originalité du message qui est transmis par l'iconographie de ces stalles. Il explicite que la pratique des vertus, si elle est importante, ne doit pas être dissociée de la foi en Jésus-Christ annoncé aux païens par les sibylles. Quelques années plus tard, la Contre-Réforme a interdit de faire figurer les sibylles dans les églises. Cette catéchèse, qui introduisait une dimension universelle, à savoir que tous les humains sont appelés à suivre le Christ, n'a donc pas pu faire école. La théologie de l'auteur va au-delà d'une simple adhésion à la culture de son temps.

Par ailleurs, le choix particulier du collège de sibylles qui proclament les oracles repris par Lactance exhorte à relire les textes antiques. Plus directement, la mise en valeur des arts libéraux et de la mythologie antique sur les miséricordes rappelle l'importance du développement des connaissances et du retour vers nos sources culturelles. Ce qui est également tout à fait inédit dans une iconographie de stalles liturgiques. Il n'y a aucun doute, ce programme et notamment le dialogue des sibylles et des vertus prouve que l'auteur du programme iconographique des stalles est leur commanditaire. C'est le cardinal Georges I^{er} d'Amboise, légat *a latere*, conseiller du roi et non pas Artus Fillon ainsi que quelques auteurs ont pu, sans argument, l'annoncer. Il fallait une personnalité riche, indépendante des contraintes liées à un chapitre, pour afficher un tel enseignement. Dès 1508 le cardinal faisait faire l'inventaire de ses biens, en 1509 il faisait réaliser les stalles de sa chapelle, ces stalles sont donc son dernier message spirituel. Il témoigne de sa culture et de son enseignement personnels. Malgré son peu de présence sur le chantier de Gaillon le cardinal a mis en place de nombreux moyens pour le suivre. De plus il a été particulièrement présent durant la construction des stalles. Il a ainsi pris le soin de faire connaître directement aux artisans ses volontés.

Conclusion

Artus Fillon est le seul ecclésiastique dont des auteurs ont avancé le nom lorsqu'il s'agissait de rechercher l'auteur du programme des stalles. Dans ses sermons cependant, il n'est aucunement fait mention des vertus et de leur importance. Il n'en appelle pas à la culture antique mais uniquement à la pratique des sacrements. S'il avait été auteur de ce programme,

il aurait préconisé une iconographie conforme à celle de l'époque, ce qui n'est pas le cas. Fillon n'a donc sûrement pas été chargé du programme des stalles, il a simplement accompli sa mission de prédicateur, approfondissant ses connaissances théologiques.

Le programme révèle qu'une attention particulière a été portée sur la mise en valeur des vertus. Non seulement dans les épisodes choisis des cycles de vie des saints, mais également par une représentation directe des allégories. De plus ces dernières ont été mises en concordance avec les sibylles, ce qui est tout à fait innovant. À l'instar de la mention des arts libéraux et de la mythologie antique.

Ce programme prouve que le commanditaire des stalles en est l'auteur. Seul un ecclésiastique libre de tout chapitre de chanoines pouvait promouvoir ce message. Il en avait d'autant plus la possibilité que ces chaires étaient destinées à un usage privé. De plus, alors que le chantier des stalles débutait, le cardinal fit de longs séjours à Gaillon. Ceci montre qu'il a eu le temps de porter son intérêt sur l'exécution de ce mobilier et la possibilité de préciser directement aux artisans son projet. Ce programme, qui est ouvert à la culture antique, et accorde une large place aux vertus, est la marque d'un esprit humaniste. L'humanisme du cardinal Georges I^{er} d'Amboise sera évoqué maintenant au regard de l'humanisme en France en 1500.

Chapitre V.4 Georges I^{er} d'Amboise humaniste

V.4 - 1 Au xv^e siècle l'humanisme

La tradition veut que l'humanisme soit né avec Pétrarque. Le goût de cet érudit pour le discours moral le rapproche de Sénèque, notamment dans sa célèbre somme : *Les remèdes pour l'une et l'autre fortune*. Par ailleurs, il cite des passages entiers de Cicéron dans son traité *De ignorantia*. Il doit à ce célèbre orateur son élégance de style et sa façon de raisonner¹¹³³. Il fut un admirable poète qui s'inspirait de Cicéron, Virgile et saint Augustin. Ainsi, bien que n'étant pas encore qualifiés d'humanistes, de nombreux érudits du Moyen Âge ont fait un retour vers les textes antiques. Ce retour aux sources n'est donc pas l'apanage du xv^e siècle mais l'animait. Cet élan, cette grande dynamique qui habitaient les lettrés à la recherche des textes originaux des anciens, sont caractéristiques des foyers florentins qui se créèrent alors. Cette soif de découvrir le texte original, la pure langue latine ou grecque, tenait en haleine en vue de traquer les erreurs des copies qui avaient pu traverser les siècles précédents. Retrouver le véritable esprit et l'histoire des auteurs antiques constituent les racines qui ont ancré le mouvement intellectuel et culturel de la Renaissance, lui permettant de se développer. Cette dynamique a été le creuset dans lequel se sont formés les grands humanistes dont la culture s'étendait à tous les domaines. Le courant humaniste s'est notamment manifesté par un goût pour les littératures grecque et latine originales qui devinrent alors les références dans les arts, particulièrement de la rhétorique et de la poésie. Les études philologiques de ces langues, accompagnées d'un approfondissement de leur grammaire, initiées par Lorenzo Valla et Angelo Poliziano, dit le Politien, se sont alors considérablement développées. Il s'agit d'une constante recherche de la pureté originelle.

Humanistes de la Renaissance

Les humanistes de la Renaissance étaient ainsi désireux de retrouver les sources de la connaissance et de les diffuser pour que tous puissent y avoir accès. Les juristes eux-mêmes, à la suite de Politien, ont entrepris de dépouiller les textes juridiques de toutes leurs gloses. Dépoussiérer l'enseignement de la scolastique sclérosée, et ouvrir les esprits à une analyse dépourvue des rigidités des dogmes et des formalismes, leur semblait également le moyen d'accéder au cœur de l'humain. La finalité était de devenir des hommes au plein sens du terme, combinant un idéal de connaissance à un idéal d'action. À ce titre, ils estimaient les grands auteurs antiques comme exemplaires. Notamment la rhétorique de Cicéron était en tout point pour eux représentative. Pétrarque a écrit à ce grand orateur, Érasme l'interpellait comme un saint¹¹³⁴. Tous ces lettrés se firent donc pionniers d'une nouvelle pédagogie qu'ils ont pu diffuser largement grâce à l'arrivée de l'imprimerie. Par ailleurs, la large vulgarisation des ouvrages a renforcé les érudits dans la démarche de linguistes. Il devenait nécessaire de codifier les langues de communication écrites, de les standardiser, de les rendre enseignables. Le livre a ainsi permis au lettrés français d'assimiler l'esprit même de l'humanisme italien

¹¹³³ KRISTELLER P.O., *Huit philosophes de la Renaissance italienne, op. cit.*, p. 15.

¹¹³⁴ MARGOLIN J.-C., *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 24.

pour ensuite réaliser une œuvre originale¹¹³⁵. Pétrarque et Boccace étaient connus depuis longtemps en France, mais les connaissances se sont renforcées lors de l'établissement de cercles de savants qui se sont formés à l'occasion de la naissance de l'imprimerie. Les imprimeurs, en effet, se faisaient conseiller par des lettrés humanistes pour le choix des œuvres et leur publication. Souvent ils étaient eux-mêmes, à l'image de Josse Bade, de grands érudits. Ainsi, les lettrés parisiens se sont mis à l'école des professeurs d'éloquence riches de leurs échanges dans les divers centres humanistes contemporains. Ces cercles accueillaient des lettrés, des philosophes ou des théologiens français ou italiens tels que le platonicien Guillaume Fichet, qui a pris part à l'introduction de l'imprimerie en 1470 à Paris, Jean Heylin qui a eu plusieurs postes de responsabilité à la Sorbonne, ou bien Robert Gaguin, général des Trinitaires et doyen de l'Université en 1483, ou enfin le latiniste Fausto Andrelini.

Les scolastiques bataillant encore, Platon et Aristote furent rediscutés, mais les anciens retrouvèrent leurs lettres de noblesse, dépouillés des gloses et erreurs de copistes du Moyen Âge. La pureté des langues latine et grecque et leurs grammaires ayant été retrouvées. L'éducation, dont Érasme s'est fait le chantre, devait permettre d'atteindre la connaissance, la sagesse et le bien-agir. Ce grand humaniste écrivit : « Le principe de la félicité humaine réside essentiellement en trois choses: la nature, l'éducation, l'exercice. »¹¹³⁶ Pour Marcellin Ficin, la raison et l'éloquence doivent permettre à l'homme de créer un monde civilisé. Ainsi les humanistes ont enseigné les humanités, ensemble de cinq matières ayant pour dénominateur commun l'usage des sources antiques : grammaire, rhétorique, poésie, histoire et philosophie morale.

À leur suite, les arts plastiques se sont emparés de cette recherche du beau antique, et les thèmes humanistes liés à l'Antiquité littéraire et philosophique furent traités. Notamment l'homme et sa morale sont au cœur des nouvelles préoccupations. À ce titre seule sera évoquée la *Minerve chassant les vices du jardin de la Vertu* d'Andrea Mantegna, peintre que le cardinal admirait, qui présente la force de la moralité et de la connaissance. Ce tableau était destiné au *studiolo* d'Isabelle d'Este. Il montre que par sa force morale la déesse parvient à repousser les vices de l'humanité.

Cependant le monde occidental et ses élites n'est pas uniquement tendu vers la redécouverte de la sagesse des anciens pour sortir des guerres et retrouver un monde civilisé. Découvrir le monde et ses richesses, pour accroître celles de l'Occident et recréer l'empire de Charlemagne, font partie intégrante des politiques menées. Les Français, quant à eux, sont encore attachés au territoire, le roi se sent à l'étroit dans les limites de son royaume, et la reine ne l'incite pas à aller au-delà des mers, mais vers l'Europe. Christophe Colomb s'est vu refuser par le roi un financement pour son projet, alors que, dès 1489, le navigateur avait envoyé son frère Bartolomeo à Amboise pour plaider sa cause auprès de Charles VIII. Celui-ci est alors plus préoccupé par la Bretagne que par le commerce lointain. La reine quant à elle, en accord avec le cardinal d'Amboise, a entraîné le roi Louis XII à fiancer leur fille à Charles de Luxembourg, futur Charles Quint, petit fils de Maximilien. Fiançailles qui furent heureusement rompues au bénéfice du futur François I^{er} auquel elle fut mariée. Les rois de France, Charles VIII et Louis XII ont pour horizon l'Italie, pour ses territoires certes, pour sa culture peut-être, mais ce n'était pas leur principale préoccupation.

¹¹³⁵ CHARTIER R. et H.-J. MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard : Cercle de la Librairie, impr. 1989, 1989, p. 263.

¹¹³⁶ ÉRASME, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis.*, traduit par Jean-Claude MARGOLIN, Genève, Droz, 1966, p. 400.

Le cardinal quant à lui est toujours présenté plus comme un politique que comme un érudit. Il a peu fréquenté ces quelques humanistes de son temps, excepté ceux qui étaient engagés à la cour royale. Les rois, depuis Charles V, étaient sensibles à la formation politique et morale des grands feudataires. Ainsi Charles V avait fait traduire l'œuvre de Pétrarque *Les remèdes de l'une et l'autre fortune*. Selon Nicole Oresme, le traducteur, le roi voulait que son entourage se ressourcît dans les œuvres de Pétrarque¹¹³⁷. Ainsi donc, la philosophie morale faisait partie des questions débattues à la cour. Par la suite, les chancelleries de France et de l'université de Paris ont accueilli de grands lettrés nourris de la rhétorique ou de la poésie de grands auteurs de l'Antiquité, dont les manuscrits étaient recherchés. La fréquentation de la cour depuis sa toute jeunesse avait donc marqué Amboise. C'est sans doute par ce biais que le cardinal a développé sa dimension d'humaniste plus que par la fréquentation directe des érudits. Cependant, en reprenant quelques éléments biographiques de ces derniers il semble que le cardinal aurait pu en côtoyer certains. Cette évolution des érudits ne s'est pas développée à l'écart des questions de la foi, de la théologie et de la politique religieuse. Ces hommes ont diffusé leur culture au-delà des universités, car les cours, les villes et même le pape, à commencer par Nicolas V, les appelaient auprès d'eux. Tous ces humanistes n'étaient donc pas des anticléricaux et certains ordres monastiques, à l'exemple des camaldules de Florence, ont été des foyers humanistes. Dès 1501 Érasme, dans le *Manuel du chevalier chrétien*, a exprimé que la foi est un combat intérieur que la lecture de la Bible et l'étude des écritures doit alimenter. Depuis sa découverte de Valla, il mit en œuvre sa méthode pour faire sa propre traduction du Nouveau Testament. Traduction qu'il a accompagnée : « d'un ensemble d'annotations et de commentaires éblouissants » a relevé Francisco Rico¹¹³⁸. La démarche de philologue de nombreux humanistes les a menés, en analysant les auteurs latins, à considérer, au-delà de la conviction même de Lactance, que Jésus-Christ avait pu révéler la vérité à Cicéron. Pétrarque a même déclaré de lui : « On croirait entendre parler non pas un philosophe païen, mais un Apôtre »¹¹³⁹. Cette identification ne portait que sur les valeurs éthiques universelles. Les humanistes ne se sont pas penchés dans ce rapprochement sur la concordance de dogmes ou du *credo*, ils étaient imprégnés d'une religion de l'intériorité. C'est cette dimension spirituelle de l'humanisme que l'on retrouve chez le cardinal d'Amboise.

Humanistes en France

Jacques Lefèvre d'Étaples est un grand humaniste français contemporain du cardinal. Il enseigna à Paris de 1495 à 1522. En 1508 il n'était pas encore le spécialiste reconnu de la Bible qu'il devint plus tard. C'est à partir de son séjour à Saint-Germain-des-Prés qu'il a travaillé sur les psaumes qui furent édités en 1509, et les épîtres de saint Paul, éditées en 1512. Après avoir publié quelques ouvrages, notamment Aristote, en latin, langue universelle des lettrés et religieux de l'époque, il s'est attaché à rendre la Bible accessible au peuple et donc à la traduire¹¹⁴⁰. Pour faciliter la lecture silencieuse il a également introduit la ponctuation¹¹⁴¹. La première édition du texte biblique date de 1523. À partir de 1507 il a été

¹¹³⁷ SÈRE B., « Les Remèdes à l'une et l'autre fortunes en français et la réception d'une éthique stoïcienne de l'amitié. », 2010, p. 151. « *Le Roy a voulu, pour le bien commun, faire les translater en français afin que il et ses conseillers et autres puissent mieulx entendre, mesmement Ethiques et Politiques* ».

¹¹³⁸ RICO F., *Le rêve de l'humanisme*, op. cit., p. 140.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹¹⁴⁰ BADDELEY S., « Le choix des langues : Lefèvre d'Étaples et les questions linguistiques au début du XVIe siècle », *Jacques Lefèvre d'Étaples (1450? - 1536)*, Etaples, H. Champion, 1992, p. 85.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

soutenu par Guillaume Briçonnet, abbé de Saint-Germain-des-Prés, fils du conseiller de Charles VIII. Il l'avait présenté à la cour en septembre 1506¹¹⁴². Lors de ce passage à la cour le cardinal peut avoir rencontré Lefèvre d'Étaples, puisqu'il venait de quitter Gaillon pour rejoindre le roi. Mais souvent à Paris pour faire avancer les réformes, il pouvait avoir déjà rencontré le grand érudit.

Robert Gaguin, après avoir reçu des missions diplomatiques qui l'ont mené aux quatre coins de l'Europe, put enfin, en 1480, obtenir son diplôme de docteur en droit et a enseigné cette matière à la Sorbonne. Lettré désireux d'une formation ouverte aux méthodes et connaissances italiennes, il avait suivi les cours de l'humaniste Gregorio Tifernate et s'était, dès 1470, associé à Guillaume Fichet. Association de courte durée puisque celui-ci est parti pour Rome en 1472. Par contre il a partagé son souci de transmettre et a repris le cours de rhétorique de son associé qu'il a complété par un cours de poétique qui correspondait mieux à ses appétences¹¹⁴³. Motivé par le débat qui avait cours entre les partisans de Platon et ceux d'Aristote, il était correspondant et admirateur de Marci Ficin. Gaguin souhaitait le retour de Platon qui, à ses dires, pouvait seul sauver son époque de la barbarie. Lorsqu'en 1480 Gaguin obtenait son diplôme à la Sorbonne le jeune Georges d'Amboise y était lui-même en formation. Le cardinal est connu pour avoir obtenu son diplôme en droit canon dès l'âge de vingt ans, c'est-à-dire dans ces années 1480. Robert Gaguin, lui-même a reçu son diplôme en cette année-là. On se plaît à croire que les deux hommes se sont rencontrés, le diplomate d'âge mûr, supérieur des Trinitaires et le jeune homme promis à un bel avenir ecclésiastique à la suite de ses frères. Environ vingt ans plus tard, en 1499, Robert Gaguin sera mêlé au conflit qui départagea Louis XII et l'université de Paris. C'est à ce titre qu'il fit partie de la délégation envoyée à Corbeil auprès du cardinal. Par ailleurs aux environs de 1490 il avait publié, sous plusieurs versions, un poème défendant l'Immaculée Conception, sujet auquel sera plus particulièrement confronté le cardinal en tant qu'archevêque de Rouen.

En 1498 Louis XII fit de Claude de Seyssel l'un de ses conseillers favoris. Celui-ci, qui était né à Aix-les-Bains vers 1450, a été formé en droit civil et en droit canon dans les universités de Turin et de Pavie. Après avoir obtenu son diplôme en 1486 il enseigna le droit canon en 1487. Il s'est également intéressé au droit féodal avant de rejoindre le duché de Savoie en 1496 en tant que conseiller du duc. Enfin il vint en France assez vite. Avec Jean Lascaris, érudit grec, il devint traducteur du roi tout en restant un de ses diplomates. C'est la raison pour laquelle il n'a pu publier un ouvrage complet sur les droits féodaux initié par le *Speculum feudorum*¹¹⁴⁴. C'est en tant que traducteur qu'il est considéré comme homme de lettres. En 1504, il a traduit Xénophon du latin au français, Lascaris ayant au préalable traduit en latin la version grecque originale. 1510 a été son année la plus productive¹¹⁴⁵. Sa connaissance des auteurs antiques a nourri sa réflexion politique. Au cours de sa carrière de

¹¹⁴² VEISSIÈRE M., « Lefèvre d'Étaples et Guillaume Briçonnet », *Jacques Lefèvre d'Étaples (1450? - 1536)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 180, 1995, p. 119.

¹¹⁴³ RENAUDET A., *Erasmus et l'Italie*, Genève, E. Droz, 1954, p. 53.

¹¹⁴⁴ GORIA F.A., « Le traité sur les fiefs de Claude de Seyssel : quelques considérations préliminaires », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 179.

¹¹⁴⁵ TORRENS P., « Claude de Seyssel traducteur des historiens antiques », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). Écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 183.

diplomate il a été associé au cardinal d'Amboise, puis à Florimond Robertet¹¹⁴⁶. Il a notamment accompagné le cardinal lors d'un de ses séjours à Rome.

Érasme de Rotterdam, contemporain du cardinal, bien que n'étant pas français, a commencé à être connu lors de son séjour à Paris. Sa première publication date de 1495 elle fut éditée dans un ouvrage de Robert Gaguin. Moine augustin, il avait quitté son monastère trois ans plus tôt, et obtenu la permission de se rendre en France pour ses études. Il aspirait à rentrer en contact avec les humanistes parisiens. Il publia un recueil de poèmes en 1497. En 1500 il publia, toujours à Paris, un premier recueil des *Adages* et en 1501 son Cicéron avec l'imprimeur Johannes Philippi. Logé au départ dans l'établissement de Standonck au collège de Montaigu, il ira assez vite habiter dans le logis de Caminade, le correcteur des épreuves des *Adages*. Il avait fait une description apocalyptique du collège dénonçant les poux, les œufs pourris, les dortoirs puants et les murs suintant la scolastique. Il a vite été séduit par les typographies italiques d'Aldo Manuzio ou romaine de Philippi. Ce qui fit également son succès est l'usage de citations en grec, dans le texte, grâce à cette police que possédait Philippi. Érasme citait les proverbes et les auteurs grecs. Cette abondance de citations frappa les esprits de l'époque qui recherchaient les sources antiques. Son édition du *de Officiis* de Cicéron en 1501 l'introduisit dans le cercle des humanistes éditeurs des textes antiques. S'étant éloigné de Paris à cause de la peste, il trouva en Thierry Martens un imprimeur anversois qui l'introduisit dans le milieu humaniste des Pays-Bas bourguignons. Puis il a de nouveau publié à Paris, cette fois avec Josse Bade. Les textes de Lorenzo Valla en 1505, Euripide en 1506 ainsi que Lucien de Samosate puis une nouvelle édition des *Adages* et des *Épigrammes* ont été publiés par ses soins. Enfin, en 1507, il partit pour l'Italie pour s'y accomplir. Il publia en 1508 avec Aldo Manuzio ses *Adages* qu'il n'avait plus publiés depuis deux ans¹¹⁴⁷. Durant ces douze ans Érasme s'est créé un réseau. Il avait testé les différents imprimeurs, c'était ses tout débuts. Cette publication, à la fois pédagogique et théorique, de plus indexée chez le renommé Aldo Manuzio, l'a consacré. Ce grand imprimeur humaniste, s'il a publié Aristote en collaboration avec l'humaniste anglais Thomas Linacre, a également imprimé Lucrèce et Ovide. En collaboration avec Pietro Bembo il a publié en 1499 la *Divine Comédie* de Dante et contribua largement à faire redécouvrir Pétrarque. Par la suite Érasme a publié de nombreux ouvrages jusqu'en 1536. L'*Eloge de la folie* ne parut qu'en 1511 à Paris. Les *Adages* sont conçus comme des vocabulaires, des manuels de conversation ou une anthologie de la sagesse antique à l'usage des écoliers. Le cardinal en avait certainement eu un écho s'il ne les avait lus, il a peut-être rencontré ce grand humaniste à Paris.

La France accueillait également des humanistes italiens. Fausto Andrelini de Romagne, formé à Bologne, est celui qui a le plus longuement enseigné à la Sorbonne. Il avait un grand succès dans ses cours d'études latines à la faculté des arts¹¹⁴⁸. De même que l'humaniste italien Paulo Emili, il a travaillé aux gages de Charles VIII et Louis XII. Jean Lascaris lui-même devint ambassadeur du roi de France à Venise de 1503 à 1508 après le décès de son mécène Laurent de Médicis qui l'avait envoyé au mont Athos pour rechercher des manuscrits.

¹¹⁴⁶ VISSIÈRE L., « Au service discret de sa Majesté. Claude de Seyssel, Agent de Louis XII », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 210.

¹¹⁴⁷ VANAUTGAERDEN A. et J.-F. GILMONT, *Érasme typographe: humanisme et imprimerie au début du XVIe siècle*, Genève, Suisse, Droz, 2012, 2012, p. 117.

¹¹⁴⁸ RENAUDET A., *Érasme et l'Italie*, op. cit., p. 55.

Ce rapide aperçu montre que l'esprit du cardinal se rapprochait plus de Lefèvre d'Étaples ou d'Érasme qui, non seulement recherchaient les textes originaux par principe de retour aux sources, mais également faisaient des traductions en langue vernaculaire afin que la culture se répande dans toutes les couches de la société. Dans ce monde de l'humanisme renaissant le cardinal avait donc sans doute sa place de par ses relations plus que du fait de sa participation. Le poème *De gestis legati (Georgii Ambosii)*, dédié par Fausto Andrelini au cardinal d'Amboise en témoigne¹¹⁴⁹. En revanche il a possédé une bibliothèque relevant d'un grand humanisme. Parmi ces ouvrages figuraient les *Institutions Divines* de Lactance¹¹⁵⁰. Ce livre va être introduit afin de comprendre combien le programme des stalles en appelle à son contenu.

V.4 - 2 *Institutions Divines* de Lactance

Témoin des grandes persécutions de 303, sous le gouvernement de Dioclétien, au cours desquelles des philosophes procédaient à des lectures publiques de propagande antichrétienne, Lactance a voulu réfuter ces doctrines. Dioclétien, de son nom complet Caius Aurelius Valerius Diocletianus Augustus (né v. le 22 décembre 241 en Dalmatie - mort le 3 décembre 312), était un empereur romain qui régna du 20 novembre 284 au 1^{er} mai 305. Avec son accession au pouvoir, Dioclétien mit fin à la crise du troisième siècle. En 286 il a nommé coempereur (Hercule) son collègue Maximien. La persécution de Dioclétien (303-11), la dernière et la plus sanglante persécution officielle du christianisme, n'est pas venue à bout de la communauté chrétienne de l'empire. En effet, après 324 le christianisme est devenu la religion dominante de l'empire sous son premier empereur chrétien, Constantin. Dacianus, francisé en Dacien, était un proconsul romain, représentant dans la péninsule Ibérique et en Aquitaine, les empereurs Dioclétien et Maximien, au début du iv^e siècle. Au fil des années, Dacien est devenu l'archétype du proconsul, ou préfet, ou gouverneur, exécutant, avec zèle et cruauté, les ordres venus de Rome dans la persécution des chrétiens. On lui attribua les martyres de nombreux saints et saintes d'Espagne, du sud de la France et d'ailleurs, notamment de saint Georges. Toutes ces persécutions ont eu lieu dans un laps de temps très court, les années 303 et 304.

La date de rédaction des *Institutions Divines* n'est pas connue. Le livre V, selon Pierre Monat, aurait été écrit quant à lui, dans les mêmes années que le *De mortibus* dans lequel Lactance dénonce les persécuteurs¹¹⁵¹. Il est à souligner que les *Institutions Divines* ont été un des premiers ouvrages à être imprimé. Elles ont été éditées à de nombreuses reprises au xvi^e siècle. Émile Mâle précise que la première édition date de 1465¹¹⁵². Les lecteurs manifestaient leur intérêt non point uniquement pour les livres qui se rapportent aux sibylles, mais également pour son livre V qui traite de la Justice¹¹⁵³. À ce titre, à la suite de saint Jérôme, Pic de la Mirandole a qualifié Lactance de Cicéron chrétien. Ce dernier, dans le *De natura*

¹¹⁴⁹ ANDRELINI P.F., *De gestis legati (Georgii Ambosii)*, Paris, typis J. Antonii Veneti pro Ae. Gormontio, 1510.

¹¹⁵⁰ LACTANTIUS, « *Divinae Institutiones*. Latin 1674 », *op. cit.*

¹¹⁵¹ LACTANCE, *Institutiones divines*, *op. cit.*, p. 15, livre Va tome I.

¹¹⁵² MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, *op. cit.*, p. 276.

¹¹⁵³ LACTANCE, *Institutiones divines*, *op. cit.*, p. 100, livre Va.

deorum, avait dénoncé les absurdités du paganisme et avait, dans bien des textes, présenté la Justice comme la vertu suprême, ainsi que le cite Lactance¹¹⁵⁴.

Lactance a repris un certain nombre de prophéties qu'il attribua à la sibylle Érythrée ou à la Sibylle. Un faisceau d'indices a permis à Marie-Louise Guillaumin de déduire que Lactance avait connaissance d'un texte grec des *Oracles sibyllins* qui ne comportait pas l'oracle sous forme d'acrostiche qu'a diffusé saint Augustin¹¹⁵⁵. Nous le confirmons en ayant montré ici que toutes les citations de prophéties des sibylles que Lactance exhibe se retrouvent dans les *Oracles sibyllins*. Cette auteure précise également que c'est Lactance qui fit prendre connaissance à Constantin de l'existence du texte grec qui servait aussi ses préoccupations.

Composition de l'ouvrage

Le recueil des *Institutions Divines* est composé de sept livres. Lactance a consacré les trois premiers livres à une attaque contre les païens et leurs religions. Il a cherché à démontrer le non-sens de la religion officielle dont se targuaient Dioclétien et Maximien, qui avaient pris les titres de Jupiter et d'Hercule. Il montre, à l'inverse d'Aristote, au chapitre X du livre II des *Institutions divines*, que l'homme n'a pas toujours existé. À ce livre II le livre V peut être mis en parallèle, et tous deux « enseignent qu'aux origines du monde était le monothéisme, et avec lui la Justice »¹¹⁵⁶. Cette Justice que recherche Lactance n'est pas celle des païens. Puis il consacre les livres suivants au Christ, à la morale, au culte véritable et aux fins dernières.

Dans le livre IV Lactance a recouru au témoignage de prophètes, dont les sibylles, pour parler de Dieu. D'après lui les sibylles étaient témoins et apportaient des preuves de la révélation divine, mais elles les transmettaient sans les comprendre. Lactance s'est donné pour mission d'expliquer leurs oracles aux païens. Les prophéties des sibylles, citées en grec, font donc partie de l'argument et sont là pour l'étayer.

La morale, c'est-à-dire la pratique des vertus, est elle-même placée en priorité aux rituels du culte. La doctrine est basée sur une éthique de vie développée dans le livre V. Dans le livre VI Lactance va beaucoup plus loin que Cicéron. Il soutient que la Vertu, notamment la justice, sans la connaissance de Dieu ne mène pas à la vraie sagesse¹¹⁵⁷. Il faut que le fait de s'adonner à la vertu mérite la peine de supporter tous les maux, plaide-t-il. La seule récompense qui vaille est la Vie éternelle et c'est Dieu qui la donne, donc il faut Le reconnaître et L'honorer. Pour Lui rendre Gloire, tout un chacun se doit de maîtriser sa vie. « Le char de notre vie est conduit par des affects comme par des chevaux nerveux : s'il garde la bonne voie il remplira sa mission » assure-t-il¹¹⁵⁸.

Style et Rhétorique

L'argument de Lactance nous révèle un homme extrêmement érudit citant un grand nombre d'auteurs latins ou grecs tels Cicéron ou Ennius. Lactance, qui enseignait la rhétorique à Nicomédie, possédait en effet une immense culture. Il fit appel à tous les grands

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 34, livre Va.

¹¹⁵⁵ GUILLAUMIN M.-L., « L'exploitation des "oracles sibyllins" par Lactance et par le "Discours à l'assemblée des saints" », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, 1978, p. 200.

¹¹⁵⁶ LACTANCE, *Institutions divines*, *op. cit.*, p. 15, livre VI.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 199, livre VI 9, 23.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 279, livre VI, 17, 14 Christiane Ingremeau 2007.

philosophes ou poètes grecs ou latins, aussi bien qu'aux auteurs comiques ou satyriques, pour construire son apologie de la religion chrétienne.

Lactance s'est ainsi inspiré de ces modèles qui remontent aux grecs classiques. Diogène, en effet, relevait qu'il était exceptionnel qu'un philosophe ne cite pas de poètes dans l'expression de sa pensée. Sénèque lui-même écrivait : « La rigoureuse contrainte du vers confère à la pensée plus d'éclat »¹¹⁵⁹. Alain Goulon a poursuivi en indiquant que Lactance avait complété cette qualité de la poésie en ayant écrit : « Plus s'imprègnent dans la mémoire des auditeurs les vers bien rythmés et élégants ». Cicéron lui-même, que Lactance a largement convoqué, a usé du charme de la poésie. Pour Lactance la reprise des poètes sert l'apologétique, car elle apporte des témoignages que les païens ne peuvent pas récuser. Les premiers étaient, d'après lui, les sages qui ont précédé les philosophes. Ceux-ci, au travers de leur langage imagé ont, à son avis, transmis la vérité.

Lactance a été surnommé le Cicéron chrétien. Il a, de fait, beaucoup cité ce dernier. Notamment dans sa reprise de la notion de justice du grand orateur romain, dont il a été question plus haut. Lactance était non seulement familier et admiratif de sa rhétorique, mais également de son esprit comme le seront plus tard les humanistes à la suite de Pétrarque. Ce grand poète qui avait été impressionné par le discours plein d'espérance du Caton de Cicéron devant la mort, et qu'Érasme lui-même a cité¹¹⁶⁰. En une rhétorique claire et ordonnée Lactance a employé différents arguments pour montrer l'unicité divine. Notamment il a retenu des témoignages d'incroyants qui, à ses dires, pouvaient avoir eu malgré eux un discours d'origine divine. Les sibylles font partie de ces orateurs qu'il a invoqués.

Sibylles

Lactance a réparti les prophéties de la sibylle dans les différents volumes des *Institutions Divines*, mais en introduction il a succinctement présenté les sibylles de Varron. Il se réfère à Varron pour transmettre les oracles des sibylles¹¹⁶¹. Il cite l'ouvrage *Des choses divines* que Varron avait dédié à Caius César mais dont aucune trace n'a été gardée. Dans cette œuvre l'auteur précisait que les sibylles étaient au nombre de dix. Il les citait en indiquant le lieu où elles donnaient leurs oracles et quel auteur les avait évoquées. Lactance a cité les sibylles dans l'ordre dans lequel il les a trouvées dans l'ouvrage, c'est-à-dire Persique, Lybique, Delphique, Cimmérienne, Érythréenne, Samienne, Cumaine, Hellespontique, Phrygique et Tiburtine. Il ne parle pas d'Agrippa qui fut introduite par Barbieri.

Il a également indiqué que les *Oracles sibyllins* ne tenaient pas compte des oracles de la sibylle de Cumes que les romains gardaient jalousement. Sur la sibylle de Cumes, Lactance a rapporté que Varron s'était étendu plus longuement sur sa vie, et qu'il avait raconté que c'était elle qui avait apporté à Tarquin les *Livres sibyllins*¹¹⁶². Lactance a précisé que personne, autre que les *quindécemvirs*, ne pouvait avoir accès aux *Livres sibyllins*.

¹¹⁵⁹ GOULON A., « Les citations des poètes latins dans l'oeuvre de Lactance », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, Beauchesne, 1978, p. 108.

¹¹⁶⁰ RICO F., *Le rêve de l'humanisme*, op. cit., p. 155.

¹¹⁶¹ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 77, livre I.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 79, livre I.

Par ailleurs il a extrait des prophéties d'Érythrée, énoncées dans les *Oracles sibyllins*, celles qui se rapportent à l'unicité de Dieu¹¹⁶³. D'après cet auteur, avec d'autres prophètes, philosophes ou poètes, elle témoigne « que le monde est gouverné par le pouvoir et la providence d'un seul Dieu »¹¹⁶⁴. À cet oracle il a associé ceux d'Hermès, et démontré qu'ils annoncent l'existence d'un fils du Dieu suprême, doué de la toute-puissance¹¹⁶⁵. En effet il a écrit que la sibylle Érythrée déclare : « Dieu donna aux hommes fidèles un autre dieu à honorer ». Par contre Monat indique en note que ces vers ne se retrouvent pas exactement dans les textes des *Oracles sibyllins* parvenus jusqu'à nous¹¹⁶⁶.

Dans le reste de son ouvrage, Lactance n'a attribué aucune prophétie plus spécifiquement à l'une ou l'autre prophétesse, mais à la Sibylle qui les personnifie toutes. Pour justifier son choix, il a cité les auteurs qui ont écrit à leur propos. Lactance défendait ce procédé de ne pas attribuer un oracle à chaque sibylle en précisant que tous leurs oracles ont été mélangés dans l'ouvrage des *Oracles sibyllins* qui lui était parvenu. Si bien que l'on ne peut décerner à l'une ou l'autre un oracle particulier, si ce n'est à celle d'Érythrée qui s'annonce elle-même. Il a précisé que la Sibylle a annoncé les miracles et que la sibylle Érythrée, consciente que ces faits sont incroyables, a déclaré qu'elle serait traitée de menteuse¹¹⁶⁷. Il introduisit ainsi le fait que les oracles seront, dans son texte, attribués à la Sibylle. Lactance a choisi de reprendre les oracles de cette dernière pour montrer que le Christ avait été annoncé aux païens. Il a trouvé que dans les *Oracles sibyllins* elle prophétisait la naissance d'une copie de dieu dans une vierge sainte¹¹⁶⁸. Il a également relevé de ces oracles que cet homme dieu viendra « misérable, sans honneur [...] pour donner l'espérance aux misérables »¹¹⁶⁹. Enfin Lactance compléta son argument en citant les prophètes, dont David et Isaïe qui ont annoncé « en pensant au Christ [que] celui-ci édifierait pour Dieu un temple éternel, qui s'appelle l'Église »¹¹⁷⁰.

Dans le livre IV Lactance a décrit la vie du Christ. Il n'a fait parler la Sibylle et les prophètes que pour l'annonce des événements de la vie publique de ce dernier. Lorsqu'il évoqua la Passion, il reprit alors l'oracle du livre VIII des *Oracles sibyllins*, livre considéré comme d'influence chrétienne, qui donc n'est pas édité par Gallimard avec les textes intertestamentaires de la Bible, mais avec les écrits apocryphes chrétiens¹¹⁷¹. Cet oracle a trait aux soufflets, crachats et flagellation. Puis la Sibylle annonce qu'il portera une couronne d'épine¹¹⁷². Quant à la mort sur une croix, elle n'est annoncée, d'après Lactance, que par les prophètes, la Sibylle se joignant à eux pour annoncer la Résurrection : « Et après avoir dormi trois jours il mettra un terme à la mort. »¹¹⁷³. Enfin, aux oracles de la Sibylle sur les souffrances du Christ et les derniers temps, Lactance mêle intimement les prophéties d'Isaïe sur le serviteur souffrant.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 77-83, livre I – 6.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 91, livre I.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 63, livre IV.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 65, livre IV, chapitre VI, note 4.

¹¹⁶⁷ DUPONT-SOMMER A. et M. PHILONENKO (dir.), *La Bible. Écrits intertestamentaires*, op. cit., p. 1095, oracles sibyllins 3, 815-818.

¹¹⁶⁸ ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1075, livre VIII, 270.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 1074, livre VIII, 257.

¹¹⁷⁰ LACTANCE, *Institutions divines*, op. cit., p. 123, livre IV, chapitre XIII 1.

¹¹⁷¹ ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., p. 1076, oracles sibyllins VIII 287-290.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 1076, oracles sibyllins VIII 294.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 1077, oracles sibyllins VIII 312.

Lactance est arrivé ainsi à retrouver, annoncés dans l'Antiquité par des païens, tous les actes importants de la vie du Christ. Il a même pu montrer que l'incroyable conception virginale de Jésus avait un exemple lointain dans la cavale fécondée par le vent que Virgile avait chantée¹¹⁷⁴. Par contre Lactance n'a pas mis en exergue des prophéties de Jugement dernier comme a pu le faire saint Augustin dans le *Dies Irae*.

Vertus

L'objet de Lactance a été de montrer par la suite comment l'Écriture révèle que le christianisme est la synthèse, réalise l'union, entre la sagesse des philosophes et la véritable religion. Les *Institutions divines* sont un ouvrage de pédagogie critique pour lequel Lactance a suivi la démarche suivante : « Le premier degré de la sagesse consiste à distinguer ce qui est faux, le second à reconnaître ce qui est vrai »¹¹⁷⁵. Ainsi l'auteur a-t-il cherché à libérer les hommes des erreurs où les enfermaient le paganisme et la philosophie, pour les conduire à la source de la révélation, l'Écriture.

Lactance vient démontrer que le seul vrai Dieu est celui des chrétiens. Que les païens ont eu le sens d'un dieu unique, mais que leur religion a dérivé. En effet la religion est, d'après Lactance, inscrite dans la nature de l'homme. Sa vocation est de s'élever au-delà du monde matériel. Les gens du peuple, qui pratiquent par sottise, et ceux qui sont cultivés, qui pratiquent par calcul le paganisme, s'asservissent et trahissent leur nature profonde. À ce stade de son raisonnement Lactance montre que la pratique des vertus que préconisent les philosophes est essentielle non pas comme un but en soi, mais pour atteindre l'union avec le Dieu unique et par là même obtenir la vie éternelle. Le culte dû à Dieu n'est pas d'offrir des sacrifices rituels, mais il est de dimension morale et spirituelle. La vraie sagesse et la vraie justice permettent de connaître la vraie vertu. En montrant que les vertus ne sont rien sans la vertu dont Dieu arme les hommes Lactance a eu l'intuition des vertus théologiques.

Or si toutes les vertus sont recherchées, il n'est pas écrit que l'homme vertueux est toujours récompensé en ce monde. À la suite de l'Ecclésiaste nous pouvons constater qu'ici bas les meilleurs efforts ne sont pas toujours récompensés¹¹⁷⁶. À ceci Lactance répond que la vie ici-bas n'est qu'un passage. Que notre seule vie sur terre doit être toute tendue vers la recherche de la perfection pour avoir accès à la Vie éternelle, seul bien véritable. Seul le Père céleste peut nous accorder cette Vie, la première sagesse est donc de L'honorer¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁴ GOULON A., « Les citations des poètes latins dans l'oeuvre de Lactance », *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁷⁵ LACTANCE, *Institutions divines*, *op. cit.*, p. 243, livre I-23, 8.

¹¹⁷⁶ Qohélet ou l'Ecclésiaste "La chance" 9, 11 « La course ne revient pas aux plus rapides, ni la lutte aux plus forts. Il n'y a pas de pain pour les sages, ni de richesse pour les intelligents, ni de faveur pour les savants ; car le temps de la malchance leur arrive à tous. »

¹¹⁷⁷ LACTANCE, *Institutions divines*, *op. cit.*, p. Livre VI chapitre 9. « On peut dire de la même sorte que, si la privation des biens présents n'était comme compensée par la jouissance de quelques autres biens, il n'y aurait pas de prudence à s'en priver. Or il n'y en a point d'autres que ceux de la vie éternelle, [...]. Il n'y a que Dieu, qui nous a proposé la vertu, qui nous puisse donner cette vie éternelle en récompense. Notre principal devoir est donc de le connaître et de le servir; l'unique espérance de notre salut est fondée sur ce devoir : c'est le premier degré de la sagesse de savoir qui est notre véritable père, de l'honorer et de lui obéir avec tout le soin et toute la soumission dont nous pouvons être capables. »

V.4 - 3 Georges I^{er} d'Amboise humaniste

Le renouveau d'intérêt porté aux bibliothèques témoigne de ce goût pour la culture qui se répand dans la société du XVI^e siècle. Louis XII en fut un exemple lorsqu'il appela Jean Lascaris, humaniste grec qui enseignait à Paris, à regrouper les manuscrits de la bibliothèque de Blois. Le cardinal lui-même a fait preuve d'un tel intérêt, il a monté une bibliothèque importante pour Gaillon. Il est difficile de croire qu'il en a lu tous les volumes puisqu'il n'a été en possession des trois quarts des deux cents ouvrages qu'en 1504. Toutefois sa fréquentation, au départ selon la tradition familiale, de la très cultivée famille d'Orléans l'a maintenu dans un environnement littéraire. Et ce ne sont pas des tableaux ou des sculptures qu'il proposa comme sources d'inspiration aux artisans des stalles, mais des œuvres littéraires ou philosophiques, sans oublier bien sûr les livres d'*Heures*. En témoignent entre autres le manuscrit de textes de traités *D'éthique, de politique et d'économie* d'Aristote, nommé dans ce texte manuscrit des Échevins de Rouen ; ainsi que le célèbre *Calendrier des bergers* dans sa version imprimée, incunable récemment publié ; enfin les livres d'*Heures de Louis de Laval et de Jeanne de France* qui se trouvaient sous forme de magnifiques manuscrits enluminés. Ces ouvrages ont été présentés par le cardinal aux artisans de Gaillon pour leur iconographie. L'incunable de la *Philosophica Margarita*, de même les textes illustrés du poète Ovide et tout particulièrement les *Métamorphoses*, se doivent d'être mentionnés indépendamment. Pour ce dernier le cardinal a choisi un texte non glosé, dans l'esprit des humanistes. Pour le premier, c'est l'œuvre de Gregory Reisch que les humanistes donnaient comme référence à leurs élèves car l'auteur avait repris les textes originaux des auteurs antiques. Il regroupait la somme de l'enseignement à l'université. De sorte que, si le cardinal a choisi ces deux ouvrages pour leurs gravures, il les a également considérés pour leur contenu. Les thématiques illustrées sur les stalles elles-mêmes semblent bien éclectiques, mais c'est sans compter sur la connaissance de Lactance détenue par le cardinal. Parmi les œuvres qui se trouvent dans la bibliothèque du cardinal les *Institutions divines* de Lactance sont en bonne place. Cet auteur a fait le lien entre les vertus d'Aristote qui sont peintes dans le manuscrit des Échevins de Rouen et les sibylles qui sont présentées dans le livre d'*Heures*, ce que le cardinal a fait représenter. Le cardinal a fait la démarche de choisir le collège de sibylles du manuscrit des *Heures de Louis de Laval*, plutôt que celui de Barbieri qui était pourtant italien. De cette manière il prend le parti de ne considérer que des oracles qui sont cités par Lactance dans les *Institutions divines*. Qui lui-même a cité les *Oracles sibyllins*. C'est la tradition antique, en pratiquant un retour aux sources, que le cardinal met en exergue. Dans cet ouvrage l'auteur se pose avec l'esprit d'humanisme qui animera l'élite érudite du XVI^e siècle. Bien qu'ils soient païens Lactance ne rejette pas les anciens. Bien au contraire, il montre que leur discours est amplement en concordance avec le discours chrétien. Le seul manque dans leur rhétorique est la foi en un seul Dieu. C'est cet ouvrage que le cardinal d'Amboise a choisi d'illustrer. Le prélat s'est donc positionné en humaniste remettant en lumière le Cicéron chrétien.

Le cardinal était-il plus Aristotélicien que Platonicien? La question reste ouverte. Mais en mettant en dialogue les sibylles et les vertus il donne un sens au déploiement de la vertu. Il signifie que la recherche de la vertu se doit d'être intimement associée à la foi en Dieu venu pour nous sauver. Les humanistes, dès l'époque de Pétrarque, se distinguent des théologiens en mettant l'accent sur la morale, sur les questions d'éthique, et sur le développement de l'intériorité. C'est ce qu'ils ont recherché dans les textes anciens, notamment en faisant ressurgir Cicéron et également les *Métamorphoses*. Ces dernières ne sont plus relues comme

au Moyen Âge à travers le filtre de la Révélation sous-jacente qui était clairement exprimée dans les gloses. Les humanistes lisaient les fables comme des exemples, à l'exemple de Josse Bade qui, dans *La nef des folles* invoque Ovide du point de vue moral¹¹⁷⁸. En faisant illustrer le texte original d'Ovide, le cardinal s'avance également dans la même direction qu'Érasme qui recommandait l'étude des écrits des anciens. D'après ce grand humaniste, ces auteurs façonnent et développent l'esprit de l'enfant. Ils le préparent à l'intelligence des écritures divines.

Lactance ne fait parler qu'une sibylle tout en montrant qu'elles étaient plusieurs à prophétiser, de même il n'invoque qu'une seule vertu. Le cardinal, par contre, pour des raisons iconographiques vraisemblablement, a décliné les différentes vertus et les a fait dialoguer avec les sibylles. En mettant en concordance les vertus et les sibylles le cardinal a, de manière tout à fait originale, redonné vie au texte de Lactance. Ce faisant il a apporté une pierre à l'édifice de l'humanisme qui, par certains aspects, a cherché à nuancer l'Aristotélisme.

Le cardinal exalta la pratique des vertus qui mène à la rencontre de Dieu mais tout en montrant que les vices mènent aux enfers. L'illustration des supplices réservés aux vicieux et des passions liées aux planètes peut s'interpréter comme un complément du discours de Lactance. Il est en effet le reflet, une manière d'interpréter, ou un écho, des derniers chapitres du livre VI des *Institutions divines*. Dans ceux-ci Lactance montre que vices et passions, tels que décrits par les philosophes, sont intimement liés si les passions ne sont pas orientées vers la rencontre de Dieu. De la sorte le cardinal exprime que la foi dans les prophéties bien comprises, associée à la pratique des vertus, mène au seul vrai Dieu qui mérite un culte.

Georges d'Amboise, sans doute animé d'un désir de pédagogie, nous a ainsi ouvert et expliqué l'ouvrage de Lactance. Une partie du programme des stalles était ainsi basée sur des écrits de Lactance qui, bien que n'ayant jamais été oubliés, étaient rediffusés grâce à l'essor de l'imprimerie. De sorte que le cardinal a mis en image une partie de son enseignement. Les prophétesses y sont considérées comme ayant dévoilé au monde l'existence de Dieu et de sa miséricorde envers les hommes. Ces derniers, s'ils pratiquent les vertus dans cette connaissance du nom de Dieu et s'ils louent leur créateur, sont appelés à la Vie éternelle nous a enseigné le cardinal.

On ne peut reprocher à Georges d'Amboise d'avoir prêché sans acquiescer. Il a assurément pratiqué certaines vertus, notamment celle qui pour Aristote est première. Il s'agit de l'amitié, qu'il a développée en étant très fidèle au duc d'Orléans qui devint roi. Amitié étonnante qu'il ne semble pas avoir entretenue dans le but de se faire valoir. Enfin, si le cardinal a pu être mal compris pour la manière dont il a dépensé des sommes conséquentes pour le château de Gaillon, il ne s'est pas enrichi lui-même, mais a donné à l'Église, puisque c'est une propriété de l'archevêché qu'il a construite. Et il n'a pas oublié les pauvres dans son testament. Dans la mouvance de la Renaissance, et à l'exemple de Jules II, son concurrent pour le siège de saint Pierre en 1503, le cardinal a jugé honorable de dépenser largement pour la réalisation d'œuvres artistiques. Mais ce n'est pas le peuple qu'il a chargé, ce sont les revenus des guerres d'Italie qu'il y a placés. Il n'a pas abusé de la commende, il a servi sa famille en plaçant son neveu dans sa succession à l'archevêché de Rouen.

¹¹⁷⁸ AMIELLE G., *Recherches sur des traductions françaises des « Métamorphoses » d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, op. cit., p. 91.

Ainsi qu'il a été montré, l'alliance entre la France et l'Italie est au cœur même du magnifique panneau de marqueterie qui figure la Prudence. Il est également exemplaire des choix du cardinal. Prudent dans son alliance avec la curie, celui-ci s'est désisté pour qu'un pape puisse être élu ; ce désistement était un sacrifice. Sur la marqueterie des stalles, ce n'est pas son propre visage que la Prudence trouve sur son miroir, mais les instruments de la Passion du Christ. Le prélat a ainsi manifesté que développer les vertus fait entrer dans le renoncement à la suite du Christ, dans sa Passion, voire le martyre comme Lactance a vu des milliers de chrétiens terminer leur vie. Mais la cause en est l'attachement à Dieu, la récompense est là, c'est la Vie éternelle qu'Il donne à celui qui se donne.

La théologie du cardinal reprend donc la valorisation des vertus des anciens en les intégrant à la foi en Dieu. Il est permis de penser que le légat s'est d'autant plus intéressé à Lactance que ce dernier écrivit son apologétique en réponse aux persécutions des chrétiens dont son saint patron, saint Georges.

Conclusion

De ce chapitre il peut être conclu que l'humanisme, qui se développera plus brillamment sous François I^{er}, était présent en France dans les décennies précédentes sous cette forme d'une culture que se sont transmise les élites de ce monde. L'époque des rois Charles VIII et Louis XII n'est pas connue pour faire partie de la Renaissance française citée par tous. Malgré tout, pour ceux qui se penchent sur l'histoire de cette période, si peu de grands noms surgissent, ils trouveront néanmoins que des noyaux de réflexion et d'ouverture se sont créés. Au sein même du bastion scolastique qu'est la Sorbonne, les adeptes de Platon viennent discuter avec ceux qui soutiennent Aristote. Mais aucun ne s'est substitué à l'autre. Quant à la recherche des sources antiques, l'Évangile a fait l'objet des plus grandes attentions. Les lettrés humanistes étaient à la recherche des textes originaux des anciens pour en retrouver l'esprit. Les questions de la foi n'étaient, cependant, pas écartées. Érasme lui-même exprimait que la foi était un combat intérieur et a traduit en langue vernaculaire les Évangiles. Les valeurs éthiques universelles étaient elles-mêmes exhibées.

Lors de ses déplacements à Paris, il se peut que le cardinal ait rencontré Lefèvre d'Étaples ou Érasme dont il partageait l'esprit. Dans ses actions diplomatiques ou de réformateur, il a eu à faire avec Robert Gaguin et Claude de Seyssel tous deux humanistes. À la cour c'est l'humaniste italien Fausto Andrelini qu'il a côtoyé. En effet, Louis XII n'avait certes pas les dons de poète de son père, mais il a pris soin de la bibliothèque royale, et a choisi des lettrés italiens pour la mettre à jour. Dans son sillage, le cardinal d'Amboise en a créé lui-même une splendide pour son château. Il s'est nourri de ses lectures pour concevoir le programme des stalles de sa chapelle.

Trop accaparé par ses nombreuses fonctions, le cardinal n'a, malgré tout, pas beaucoup fréquenté les humanistes qui vivaient en France. Néanmoins, il avait un goût certain pour l'histoire, la poésie et la rhétorique antiques. Il a fait copier et enluminer des écrits de Tite-Live, d'Ovide, de Lactance ou de Pétrarque. Notamment il s'est inspiré des *Institutions*

Divines de Lactance. En Lactance il a trouvé un apologiste qui faisait constamment référence aux auteurs antiques. Le cardinal fit usage de sa rhétorique en la faisant figurer sur les stalles. Il a notamment fait illustrer sur des panneaux de marqueterie, marque de son goût pour l'art italien, les sibylles et les vertus. En les mettant en concordance il exprime que la foi dans les prophéties bien comprises, associée à la pratique des vertus, mènent au seul vrai Dieu qui mérite un culte.

Enfin, cette manière d'introduire en France des styles et techniques italiennes montre une disponibilité d'esprit qui sait accueillir le changement et l'innovation au service du déploiement de l'esprit humaniste.

Conclusion de la partie V

C'est à la recherche de l'esprit humaniste qui animait Georges d'Amboise que cette partie a été consacrée. Le cardinal n'a pas laissé sa marque, sur les stalles qu'il a commandées, par la seule figuration de ses armoiries. Il a également fait inscrire sa devise. Celle-ci est une phrase des vœux d'engagement des Bénédictins. Il a ainsi montré son estime à cet ordre. Il a de même exhibé son attachement pour ses amis en faisant paraître leurs initiales. Mais cette marque en tant que commanditaire, a été complétée par la conception d'une iconographie particulière. Un retour sur le programme iconographique des stalles a permis de la mettre en lumière.

L'introduction de deux épisodes de la vie d'Anne et Joachim au sein du cycle de vie de saint Jean-Baptiste est un rappel de la controverse à propos de la conception virginale de la Vierge Marie. Ici, l'auteur du programme des stalles précise qu'il ne se mêle pas de cette discussion, la Vierge est née de l'amour de ses parents. En revanche, il marque l'importance de la chasteté et de l'attention aux pauvres. Dans son choix d'épisodes des vies de saint Jean-Baptiste et de saint Georges l'auteur du programme valorise plusieurs qualités spécifiques, notamment la charité. De plus, il affirme que Jean-Baptiste est le premier, qu'il annonce la venue du Seigneur, qu'il est humble et que les hommes ne l'ont pas reconnu. Quant à saint Georges, son courage à combattre le mal, sa générosité, sont valorisés. Par son intermédiaire il est également clamé que le mal ne sera pas victorieux et que le Seigneur répond à la prière. Ainsi, bien qu'une partie de l'iconographie des stalles soit familière, celle-ci est renouvelée. De même, il y a innovation dans l'introduction des valeurs morales et intellectuelles. Celles-ci, bien que ne faisant pas partie du vocabulaire usuel des stalles, étaient valorisées dans le monde de la Renaissance. Les choix des thématiques, même s'ils relèvent pour certains des conventions du siècle, renouvellent ces dernières.

La présentation d'un dialogue des sibylles et des vertus dans l'iconographie est en revanche tout à fait inédite. Le Moyen Âge ne faisait parler qu'une sibylle, pour les stalles c'est un collège qui a été choisi. Celles qui annoncent la naissance, les souffrances, la mort sur la croix et la Résurrection du fils de Dieu. Ce collège est une partie de celui qui a été présenté dans le manuscrit des *Heures de Louis de Laval*. Les prophéties attribuées aux sibylles, dans ce manuscrit, sont extraites de l'ouvrage de Lactance les *Institutions divines*. Cet auteur les avait lui-même choisies dans les *Oracles sibyllins*, recueil, rédigé en grec, qui les rassemble toutes. C'est donc un retour aux textes antiques que prône le cardinal. De manière innovante, indépendamment de toute tradition, sept sibylles ont été, à Gaillon, mises en concordance avec les sept vertus. Nous trouvons seulement Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité sur l'ensemble reconstitué à Saint-Denis. Phrygique et l'Espérance faisaient également partie du programme. Celui-ci affirme que la pratique des vertus alimentée par la foi en Jésus-Christ conduit à la Vie éternelle. Seul un ecclésiastique libre de tout chapitre de chanoines pouvait promouvoir ce message. Il en avait d'autant plus la possibilité que ces chaires étaient destinées à un usage privé.

L'auteur de ce programme ne pouvait donc qu'être le cardinal légat Georges d'Amboise. Maître et seigneur, libre de tout asservissement et de toute ambition, il a pu déployer sur les stalles de Gaillon un programme totalement original. Celui-ci fait preuve d'une grande liberté d'esprit, nourrie de l'humanisme ambiant. Un tour d'horizon des premiers humanistes français, ou de passage en France, montre en effet que le cardinal a pu les côtoyer. Cet homme n'était pas un grand intellectuel, il n'a pas laissé d'écrits. Aucun de ses sermons n'a été conservé, seul le programme des stalles, qu'il a fait construire pour la chapelle du château de Gaillon, témoigne de la catéchèse qu'il a enseignée. C'est nourri de ses lectures que le cardinal a conçu ce programme. Notamment il s'est inspiré des *Institutiones divines* de Lactance. Il a donc choisi un retour aux sources antiques. De même il a incité les artisans à s'inspirer des gravures ou miniatures de nombreux incunables ou manuscrits. Ce chef-d'œuvre conforte ainsi la reconnaissance de son humanisme, révélé par son goût pour la culture et l'art italien et leur transmission.

Georges I^{er} d'Amboise fit venir l'Italie en choisissant la marqueterie figurative en sus de la sculpture. Sans renier la tradition en faisant figurer les saints, il a fait figurer de manière inédite leur cycle de vie, dont il a choisi des événements bien spécifiques. Dans le dialogue des sibylles et des vertus il a montré que la rhétorique de Lactance était convaincante. Enfin, il a incité les fidèles à s'instruire et à étudier les auteurs antiques en faisant sculpter des allégories des arts libéraux et des personnages mythiques ou héroïques. En sus, il n'a pas manqué de faire valoir qu'il en était le commanditaire en demandant à ce que ses armes et sa devise figurent à de nombreuses reprises. Ainsi il transforma un château médiéval en palais dans lequel brillaient les arts et les lettres. Au sein de ce palais il fit construire une chapelle qui devait recevoir une œuvre, qu'il n'a pas lui-même contemplée, mais qui exhibe les auteurs antiques. Le cardinal d'Amboise a donc non seulement introduit en France la mode italienne dans le décor et les ornements du château de Gaillon, il a donné corps à l'esprit humaniste en faisant de ses stalles les messagères qui appellent à une vie vertueuse selon Lactance.

Conclusion générale

Dans la série abondamment documentée du *Vocabulaire typologique* des éditions du patrimoine, deux volumes, édités en 1992, ont été consacrés au mobilier. L'auteure, Nicole de Reyniès, sans doute déjà bien sollicitée par l'ampleur démesurée de la tâche, s'est limitée au mobilier domestique. Elle s'est trouvée confrontée à ce monde immense de l'objet de tous les jours qui, lorsqu'un maître artiste le prend en main, devient une œuvre d'art. Objet d'art, rétorquera le monde de l'art qui ne l'a pas reconnu en tant qu'œuvre. Néanmoins, il est regrettable qu'aucun conservateur n'ait pris la relève, en publiant un vocabulaire du mobilier liturgique. Ceci révèle combien ce type de mobilier n'est guère pris en considération. Il est quelque peu l'oublié de l'histoire de l'art. Il n'est cependant que de voir la diversité, la richesse de motifs, la maîtrise des techniques et la créativité dont font preuve des œuvres financées par de grands commanditaires, ou simplement par de fidèles paroissiens, pour comprendre combien ce mobilier a acquis la dimension d'œuvre d'art à part entière. C'est à l'une d'entre elles que cette thèse a été dédiée. Le corpus de ce travail est donc très limité, tout juste douze stalles. Malgré tout, il exhibe une grande richesse iconographique. Toutes les parties de cette œuvre sont ouvragées, le moindre petit élément est une œuvre d'art, ils se devaient donc d'être nommés. Attendu que les vocabulaires des stalles, publiés jusqu'à présent, ne sont pas exhaustifs, ils ont été ici complétés. Par la suite, il a été procédé à l'étude détaillée du mobilier choisi. Le cardinal, légat du pape en France et en Avignon, premier conseiller du roi Louis XII, archevêque de Rouen, Georges I^{er} d'Amboise, avait commandé ce mobilier, en 1508, pour que les trois chanoines, attachés à la collégiale du château de Gaillon, y chantent l'office divin. Ne m'en voulez pas d'avoir qualifié ce meuble d'œuvre d'art, il est fonctionnel certes, il n'a pas été créé par des maîtres reconnus certes, mais il est unique et nous ouvre de larges horizons. Notamment il permet de découvrir un peu mieux la spiritualité de leur commanditaire dont on connaissait uniquement son attachement pour celle de l'ordre des Bénédictins dont il a pris pour devise une phrase de leurs vœux. Plus particulièrement il ouvre une approche de son esprit humaniste.

Tous les historiens de l'art s'accordent pour déclarer, à l'appui des comptes publiés du château de Gaillon, que les stalles étudiées, conservées dans la basilique Saint-Denis, avaient été commandées en 1508 par le cardinal Georges I^{er} d'Amboise, à l'encontre des auteurs de la base Palissy qui déclarent le début des travaux en 1504. Suite à ce constat, et bien qu'il soit reconnu que ce mobilier avait été restauré sous Eugène Viollet-le-Duc, le regard porté n'était pas assorti d'une critique d'authentification exhaustive. Par ailleurs, ces stalles ont été plus ou moins décrites par le soin des historiens, mais aucun d'entre eux n'a cherché à réellement analyser ce mobilier dans son ensemble, afin d'en extraire une vision globale qui pouvait mener à en tracer le programme iconographique. Alors qu'un ensemble de stalles forme un tout, les historiens ont procédé, de manière partielle, à la recherche et à l'interprétation des représentations figurées. Attendu que les multiples démontages de ce meuble ont induit une

perte de son identité, il fallait donc la retrouver. N'avait pas été mise en lumière, non plus, l'histoire de son environnement, de sa réalisation et de la relation entre le commanditaire et les artisans, qui l'ont créé, auxquels certains auteurs ont attribué, de manière quelque peu légère, un nom. Par ailleurs, à la recherche des sources d'inspiration des artisans, le vagabondage, auprès de petites églises rénovées ou de manuscrits numérisés, m'a permis de compléter ou d'infirmer quelques remarques du grand historien de l'art Émile Mâle. De même que la recherche des auteurs des gravures des imprimés a pu entraîner à interroger des hypothèses d'historiens. L'étude menée a, de plus, permis de montrer que Georges I^{er} d'Amboise est non seulement le commanditaire des stalles de la chapelle haute du château de Gaillon, mais que l'on peut lui attribuer également leur programme iconographique. Ce n'est pas Artus Fillon qui peut en être honoré.

Pour argumenter cette thèse, je me suis attachée à retrouver les archives graphiques et manuscrites du château de Gaillon, de ses visiteurs et d'Eugène Viollet-le-Duc. Ces documents ont été mis en parallèle et confrontés, afin de retrouver l'histoire de la réalisation des stalles dédiées à la chapelle haute de ce château, tant du point de vue de leur environnement, que des créations d'origine, des restaurations ou des exécutions ultérieures. Puis il a été procédé à une étude détaillée de tous les éléments des stalles dont le sens n'avait pas été perçu. La confrontation de cette iconographie à celle du corpus des stalles contemporaines, conservées en France ou en Italie, a montré que le programme de Gaillon est tout à fait innovant. Alors que ce programme iconographique avait été considéré, par les historiens de l'art, comme ne présentant pas un grand caractère d'originalité pour l'époque. En levant les interrogations sur l'iconographie de cette œuvre, ce travail de recherche a permis d'en découvrir l'originalité et la profondeur. La thématique religieuse, si elle est présente, n'y est pas privilégiée. Cette œuvre exceptionnelle ne se comprenait donc pas uniquement au regard de l'espace ecclésial, mais c'était plus particulièrement dans la littérature circulant à l'époque, et dans le corpus des œuvres d'art de tous types, créées à l'aube du XVI^e siècle, que se trouvaient les modèles ou les sources d'inspiration choisis par les créateurs. L'espace culturel était ainsi de grande ampleur, il fallait parcourir l'Italie et la France avec une incursion en Allemagne et en Espagne, afin de découvrir, dans les églises, les musées ou les expositions, les œuvres de cette période charnière entre le Moyen Âge et la Renaissance. Époque où la cohabitation, les échanges et, au-delà, le métissage culturels étaient de mise. De même que toutes formes, styles et techniques, étaient libres de s'épanouir au gré des goûts et désirs des commanditaires et des artisans. Les stalles de Gaillon en sont un exemple qui se révèle immédiatement à la vue du dais qui arbore en partie, par les jours, les courbes et contre courbes de ses sculptures, un caractère flamboyant, alors que d'autres parties, formées de voussures sculptées en faible relief de fines volutes foliées, font appel à un répertoire décoratif caractéristique du style renaissance. Cette mixité se retrouve non seulement d'un élément à l'autre, mais également sur un même bas-relief ou panneau de marqueterie. Le légat était un homme fidèle, la qualité de son amitié envers Louis d'Orléans le prouve. De même, dans ses choix artistiques, il n'a pas rejeté la culture qui l'a nourri, mais il l'a fait évoluer.

Une œuvre se comprend aussi par son environnement, lequel a été exploré. Il s'en est déduit que l'abside de la chapelle haute s'est révélée être de même dimension que celle de la chapelle basse, trop étroite pour accueillir les stalles, ces dernières avaient été placées dans le transept. L'agencement du décor de cette chapelle ne revient que partiellement au cardinal Georges I^{er} d'Amboise. Il est décédé au tout début de son aménagement, avant même que les stalles ne soient terminées. Ce sont donc essentiellement les choix de ses successeurs,

notamment Georges II d'Amboise, qui ont été décrits par les visiteurs. Cette thèse a montré que leurs témoignages documentaires ont toute leur cohérence. L'iconographie de l'ornementation ne présente, toutefois, pas de véritable lien avec celle des stalles. Il a été également souligné que les historiens ont oublié la chapelle du Lydieu. Lors de la construction du château, c'est au Lydieu que le cardinal séjournait durant ses passages. Ce site avait été construit dès 1502. L'étude du contexte de création des stalles a également permis de découvrir l'auteur des fresques du château de Gaglianico, commune de Biella, qui représentent le château de Gaillon. Un faisceau d'indices permet, en effet, d'attribuer à Jérôme Tournielle leur réalisation. Ce dernier aurait pu également initier Andrea Solario à cet art, mais la réalisation, de sa part, de fresques pour la chapelle reste interrogée. Par contre ce peintre aura vraisemblablement peint à Gaillon les tableaux qui lui sont reconnus et qui appartenaient au légat, de par leurs motifs et leur dimension ils avaient leur place dans la chapelle.

Le chantier des stalles s'est déroulé en deux phases. L'année 1509 a vu la première phase, elle s'est déployée du vivant de Georges I^{er} d'Amboise. Les stalles de Gaillon ont été, pour les parties les plus innovantes, réalisées, durant cette année 1509, par deux équipes, constituées à cet effet. Le travail de recherche, présenté ici, a permis de décrire en détail l'iconographie des stalles, de reconnaître toutes les scènes figurées, et leurs sources d'inspiration. De même, un sens a été trouvé à toutes les sculptures ou marqueteries qui les ornent, ainsi que leur relation stylistique à quelques œuvres clés. Malgré tout, la seule analyse stylistique ne permettait pas de reconnaître les artisans qui formaient ces équipes. Une étude détaillée des techniques a dû la compléter. De celle-ci nous retenons que des artisans d'origines diverses ont été rassemblés, notamment péninsulaire et septentrionale, et ceux-ci ont travaillé sans chef de chantier. Ceci est inhabituel, mais le contexte lui-même est inhabituel, ce chœur a été créé par un privé, pour une chapelle privée et non pas par un collègue de chanoines ou de moines. De la collaboration des artisans a résulté une œuvre tout à fait inédite, pour laquelle les formes et les techniques utilisées sont variées. Certains sujets étaient complexes et demandaient un savoir-faire élaboré et une technique maîtrisée qui exigeaient de solliciter le talent d'artisans confirmés. L'analyse de la variété des apports formels et techniques a montré qu'elle est la signature d'une équipe mixte. L'étude approfondie des éléments sculptés et marquetés a permis d'identifier les lieux de formation des artisans. Notamment les panneaux de marqueterie sont uniques en France pour cette époque, ils renvoient aux arts ultramontains. Néanmoins, ils n'ont pas été importés ainsi que l'a écrit André Chastel, mais ils ont été créés sur le site du château de Gaillon en 1509, comme le prouvent les comptes du château. Leur style et leur composition indiquent que les artisans qui les ont conçus et réalisés ont été formés par fra Giovanni da Verona. Leur forme concave est signature d'artisans ayant travaillé avec Antonio di Neri Barili et instruits des principes de perspective centrale du chœur en trompe l'œil de Bramante réalisé à Santa Maria presso San Satiro de Milan. Giovanni Barili, neveu d'Antonio, a certainement fait partie de l'équipe d'artisans italiens venus sur le chantier, il peut avoir lui-même fait le dessin des panneaux marquetés des dorsaux, cette piste se doit d'être approfondie. Soit d'eux-mêmes, soit en collaboration avec des artisans septentrionaux, les artisans italiens ont adapté les formes des figures aux goûts français et ont fait preuve d'une grande créativité. Quant aux sculpteurs, un graveur vénitien, un sculpteur flamand et un compagnon de Gil de Siloé ont travaillé sur le chantier des stalles.

Les choix stylistiques et le programme iconographique ont été préalablement discutés entre les artisans et le cardinal qui était présent au château début janvier 1509. Le mode de

fonctionnement de cette chaîne humaine décisionnaire n'a pu être totalement identifié. Il semblait mouvant et peu formel, la manière dont le style d'un même cycle de vie de saint varie d'un bas-relief à l'autre en témoigne. Le commanditaire a libéré les artistes de toute contrainte formelle et stylistique. Il n'a pas nommé de chef de chantier, cependant il s'est fait aider dans ce pilotage et la constitution des équipes d'artisans par un homme de confiance, Jérôme Pacherot. Florentin d'origine, il a pu faire venir six artisans marqueteurs et graveurs, ceux-ci venaient du Milanais, et de Vénétie.

À la suite du décès de Georges d'Amboise, en avril 1510, durant les années 1516 à 1518, un nouveau chantier a été dirigé par Nicolas Castille qui a été chargé de créer les éléments de structure du meuble à des fins d'assemblage. Il n'a pas créé les panneaux de marqueterie des dorsaux qui n'avaient pu être réalisés précédemment. Il n'avait pas pu reconstituer une équipe d'artisans ayant les mêmes compétences que la première. Précisément, une septième sibylle, la Phrygienne, était prévue au programme, mais l'équipe de 1509 n'a pas eu le temps de la créer, Nicolas Castille ne l'a pas réalisée. Ce dernier ne disposait pas non plus de plan d'ensemble des stalles, il n'en a pas perçu, ni de lui-même, ni avec Georges II d'Amboise son commanditaire, l'organisation. De ce fait il a redimensionné des panneaux au point que le programme iconographique des dorsaux avait perdu sa cohérence. Suite aux nombreux déplacements, certains éléments des stalles ont été dispersés ou perdus, notamment une allégorie de l'Espérance. D'autres ont été détériorés, de sorte, qu'en 1870, Viollet-le-Duc a commandé une restauration de ce mobilier, avant son montage dans la basilique Saint-Denis. La critique d'authenticité a montré que, bien que de nombreuses parties aient été restaurées ou créées, le style du mobilier d'origine a été totalement respecté. De plus, elle révèle que Nicolas Castille a réalisé les montants des parcloises et les jouées hautes de style gothique qui n'avaient pas été exécutés en 1509. Ceci montre que ces parties ne sont pas des réalisations néogothiques comme il était couramment admis. En outre, l'authenticité du panneau de saint Georges combattant le dragon, préalablement interrogée par Jean-Jacques Marquet de Vasselot, reste questionnée, une datation serait bienvenue. Quant au nombre de stalles, le programme iconographique montre qu'un ensemble de quatorze était prévu. Enfin ce programme ne confirme pas que l'organisation de Viollet-le-Duc est l'originale.

Par ailleurs, l'ornementation des stalles fait appel aux motifs de style gothique ou renaissance, ainsi qu'à l'héraldique par de nombreuses représentations du blason du commanditaire. Pour ce qui est de l'iconographie, s'ils ont puisé dans les gravures d'incunables pour nombre de représentations, les artisans de Gaillon ont agi plus librement quant aux représentations des cycles de vie des saints, soit parce que le sujet n'avait pas encore été traité, à l'exemple de la distribution aux pauvres de l'or du roi par saint Georges, soit, à l'initiative du cardinal, pour livrer un autre message. Le bas-relief de la rencontre d'Anne et Joachim à la porte dorée en fournit un exemple. Ce tableau célèbre l'amour d'un couple heureux, béni de Dieu, nulle problématique sous-jacente de conception virginale, alors que la tradition en voulait autrement. Quant aux gravures, celles du *Calendrier des bergers* ont servi de modèle pour la décoration des parcloises. Cette recherche a également mené à montrer que les artisans se sont inspirés, pour orner les miséricordes, des gravures, de la *Margarita philosophica* de G. Reisch, représentant les arts libéraux, ou des *Métamorphoses* d'Ovide, visualisant des scènes mythologiques. La représentation de concepts abstraits, sous forme de personnification des arts libéraux, fait donc partie de l'iconographie de ce chef d'œuvre, les vertus ne sont pas oubliées. De plus, ce sont les ouvrages, manuscrits ou imprimés, qui ont été sources d'inspiration pour la réalisation de ces stalles. Nous sommes

entrés dans l'ère de la diffusion de la culture par l'écrit, Georges d'Amboise se comporte de cette manière avec les artisans qu'il emploie.

Les vertus sont mises en exergue par leur position et la technique utilisée pour les représenter. Avec les sibylles, elles sont figurées sur des panneaux de marqueterie sur le premier registre des dorsaux. L'usage de cette technique et le positionnement des panneaux, donnent une importance toute particulière à ces figures, placées dans un décor antique renouvelé. Le cardinal n'a pas fait état de la seule Sibylle du *Dies Irae* qui a parcouru le Moyen Âge, il a mis en exergue un collège de sibylles, tel qu'il avait été énuméré par Varron. Les chrétiens des origines s'étaient, en effet, réappropriés ces sibylles qu'ils avaient décrites comme annonçant la naissance et la vie du Fils de Dieu. Sur les panneaux des dorsaux des stalles, vertus et sibylles sont identifiées par leurs attributs, qui ont été repris dans des manuscrits, celui des écrits d'Aristote intitulé *Éthiques, Politique et Économiques* des Échevins de Rouen pour les premières et le livre d'*Heures de Louis de Laval* pour les secondes. Toutefois, les formes de leurs costumes sont puisées dans la mode vestimentaire de l'époque. Elles ont été particulièrement étudiées pour le collège des allégories des vertus. Elles soulignent les qualités respectives des figures. À l'image de la Charité qui est vêtue d'une simple tunique, car elle a tout donné par amour pour Jésus-Christ.

Par ailleurs, l'observation de la figuration des deux collèges, a permis de mettre en lumière une concordance entre les sibylles et les vertus. Cette approche est d'autant plus innovante que, jusque-là, les sibylles n'étaient jamais mises en concordance avec des vertus, mais avec des sages ou des prophètes. Sont associées Persique et la Prudence, Érythrée et la Force, Tiburtine et la Justice, Agrippa et la Tempérance, Delphique et la Foi, Hellespontique et la Charité sur l'ensemble reconstitué à Saint-Denis. Phrygique et l'Espérance faisaient également partie du programme. Ce message se lit encore aujourd'hui grâce à la manière dont le cardinal a procédé. Ce n'est pas le positionnement d'origine des panneaux qui le souligne, mais l'encadrement des figures. En effet, six types d'architectures encadrent les six sibylles et les six vertus. Le commanditaire a donc choisi de les faire dialoguer. Il se montre ainsi libre de toute contrainte dogmatique.

Alors que, en ce tournant du xvi^e siècle, les vertus et les sibylles revêtent de multiples sens, les attributs choisis, et le dialogue des figures, mènent sur une piste unique. La source littéraire dans laquelle le cardinal a puisé, pour identifier les sibylles, est le recueil des *Institutions Divines* de Lactance. Ouvrage auquel il était particulièrement attaché puisqu'il en a fait enluminer pour lui-même. Écrites au début du iv^e siècle, elles étaient remises à l'honneur à la fin du xv^e siècle. Nous avons en effet pu montrer, en traduisant les textes, que l'auteur des *Heures de Louis de Laval* s'est inspiré de cet ouvrage. Et que, dans celui-ci, les prophéties que Lactance cite proviennent des *Oracles sibyllins*, recueil rédigé en grec qui les rassemble toutes. C'est donc un retour aux sources antiques que le cardinal valorise. L'iconographie mise en lumière a donc pu être analysée à l'aune des œuvres de la littérature antique qui l'avait inspirée. Le dialogue des sibylles et des vertus et le choix de leurs attributs, à une époque où ceux-ci n'étaient pas déterminés, révèlent le message sous-jacent. De sorte que l'esprit d'humanisme qui animait le commanditaire et avec lequel il a conçu le programme des stalles a pu être dévoilé. À l'époque où l'Église valorisait spécifiquement la pratique des rituels et des sacrements, et dont les élites ne brillaient pas par l'exemplarité de leurs vies, le cardinal affirme, à la suite de Lactance, que la vie vertueuse, menée dans la foi en Jésus-Christ ouvre la porte de la Vie éternelle.

L'esprit humaniste de Georges I^{er} d'Amboise a donc pu se révéler dans la valorisation de l'esprit antique et le soin qu'il a mis à dispenser cette culture. Si ces choix n'avaient pas de but strictement didactique, puisque cette chapelle était privée, ils révélaient l'esprit de leur auteur. La valorisation des vertus est une mise en œuvre de la dernière phrase de son épitaphe : « La mort fleurit la vertu qui ne connaît pas la mort. » Alors que l'humanisme peut être perçu comme la diffusion de la culture, à l'ombre de Lefèvre d'Étaple et d'Érasme c'est la recherche des sources grecques qui était poursuivie. Georges I^{er} d'Amboise, qui est leur contemporain, s'est inscrit dans cette lignée. Il a valorisé la culture grecque tout en l'ouvrant, à l'aide de la rhétorique de Lactance, à la foi en un seul Dieu, annoncé aux païens par la voix des sibylles et incarné dans une vie vertueuse. Cet appel à la vie vertueuse fait écho au message des siennois exprimé sur la fresque du *bon gouvernement* du Palazzo Pubblico de la République de Sienne. Le cardinal était animé d'une foi profonde dans l'esprit humaniste auquel la France s'ouvrait.

Cette thèse n'est qu'une première approche, elle ouvre de nouvelles perspectives quant à l'étude de la personnalité de Georges I^{er} d'Amboise. Grand bâtisseur, il a tenu avec une grande rigueur l'un des plus grands chantiers de son époque. En tant qu'amateur d'œuvres d'art, le cardinal a fait partie des grands commanditaires qui ont introduit l'art de la péninsule en France. À ce titre il a été reconnu et admiré dans la manière dont il a fait orner le château de Gaillon. Cependant, aucun historien ne s'est attaché à rédiger une biographie exhaustive du légat, j'en veux pour preuve le fait qu'il soit déclaré né en 1460 d'une mère déclarée décédée en 1458. Par ailleurs, sachant qu'il était connaisseur de l'histoire de Rome, relire ses écrits, notamment ses lettres à Louis XII, avec cette intention d'y découvrir cette facette de son esprit humaniste, pourrait peut-être apporter une nouvelle lumière. De même, approfondir la connaissance des contacts qu'il a pu avoir au cours de ses nombreux déplacements diplomatiques et ecclésiastiques en Italie, devrait permettre de le souligner également.

Cette thèse a donc montré que l'analyse d'un simple mobilier liturgique a pu mener à une meilleure compréhension de leur commanditaire, auteur de leur programme iconographique. Il s'agit ici de Georges I^{er} d'Amboise, l'une des plus grandes personnalités du tout début du XVI^e siècle. Jusqu'à présent, ce grand personnage avait été présenté sous de multiples facettes, lui qui exerçait des fonctions du plus haut niveau, tant au sein du royaume, qu'au sein de l'Église. Toutefois, sa dimension d'humaniste n'avait encore jamais été approfondie. Le cardinal légat, premier conseiller du roi Louis XII, avait été loué pour la manière grandiose avec laquelle il a introduit l'art de la péninsule en France, manifesté par un retour aux formes antiques. L'analyse du programme iconographique des stalles du château de Gaillon a montré qu'il a également renouvelé le discours spirituel en valorisant le message d'auteurs antiques. Cette remise en lumière des textes antiques révèle l'esprit humaniste du légat. Cette thèse ouvre ainsi de nouvelles perspectives pour mieux cerner ce personnage qui, à l'image de son roi, est quelque peu délaissé des historiens.

Bibliographie, Index, Tableaux, Annexes, Liste des figures

Bibliographie

Auteurs cités

ABED J., « Une à la douzaine : le statut du personnage de la sibylle dans le BnF fr 2362 », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll.« Senefiance », 2014, p. 9- 19.

ALEGRIS F., *Tractato nobilissimo della prudentia et justitia*, Venise, Melchior Sessa, 1508.

ALLAIRE M., *Les Sibylles: 2500 ans de présence*, Niort, 1998.

ALLEN J., *Choir stalls in Venice and northern Italy : furniture, ritual and space in the Renaissance church interior*, phd, University of Warwick, 2009.

AMIELLE G., *Recherches sur des traductions françaises des « Métamorphoses » d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, Paris, J. Touzot, 1989.

ANDRELLINI P.F., *De gestis legati (Georgii Ambosii)*, Paris, typis J. Antonii Veneti pro Ae. Gormontio, 1510.

ANDROUET DU CERCEAU J., *Le premier volume des plus excellents bastiments de France : Auquel sont designez les plans de quinze bastiments, & de leur contenu : ensemble les elevations & singularitez d'un chascun*, Paris, 1576.

ANGELINI A., « “Coelo non penicillo”. Antonio Barili e la tarsia prospettiva nella Siena del secondo Quattrocento », *Forme del legno, intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 129- 144.

D'ANTERROCHES C., « Ovide et Reisch sur les miséricordes des stalles de Georges Ier d'Amboise », *La Renaissance à Rouen : l'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 171- 180.

D'ANTERROCHES C., « The craftsmen who built the stalls of the castle of Gaillon, along with George I d'Amboise their patron. », *Choir Stalls and Their Patrons*, Rijeka, 2018, p.

D'ANTERROCHES C., *Douze panneaux de marqueterie des stalles du château de Gaillon conservées en la basilique cathédrale de Saint-Denis.*, Grenoble, 2014.

ARC, *Ville de Gaillon une page d'histoire*, <http://www.ville-gaillon.fr/histoire.html>, consulté le 12 juin 2019.

ARISTOTE, *Ethiques, politique et économiques*, traduit par Nicole ORESME, Rouen, 1453, vol.Ms I2.

AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS F.-A. et J. BADIER, *Dictionnaire de la noblesse : contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France.*, Paris, Schlesinger frères, 1863, vol.11.

AUGÉ S., *Saint-Bertrand-de-Comminges, le choeur Renaissance*, Graulhet, Odyssée, 2000.

AVRIL F. et N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale : Flammarion, 1993.

BADDELEY S., « Le choix des langues : Lefèvre d'Étaples et les questions linguistiques au début du XVI^e siècle », *Jacques Lefèvre d'Étaples (1450? - 1536)*, Etaples, H. Champion, 1992, p. 81- 95.

BAGATIN P.L., *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso, Antilia, 2004.

BAGATIN P.L., *Pregchiere di legno: tarsie ed intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2000.

BALLET A., « Plus d'épines que de roses. Le travail dans les intarsie au Quattrocento », *Histoire de l'art*, juin 2014, n° 74, p. 43- 54.

BALLET A., *L'ornement dans les bordures des panneaux en marqueterie de bois de l'Italie de la Renaissance: histoire, stylistique et géographie artistique d'un répertoire ornemental*, Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, Dijon, 2013.

BARBERIO F., *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini, et alia opuscula*, Roma, 1481.

BARBIER DE MONTAULT X., *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Société de librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.

BARBIERI P. de, *In primis, discordantias nonnullas. Secundo, Tractatus solennis et utilis. Sibyllarum vaticinia*, 1500.

BARDATI F., « Les artistes italiens au service de Georges d'Amboise et la Renaissance rouennaise », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 123- 144.

BARDATI F., « *Il bel palatio in forma di castello* »: Gaillon tra « Flamboyant » e Rinascimento, Roma, Campisano, coll.« Saggi di storia dell'arte », 2009.

BARDATI F., « Voûtes plates dallées. recherches architecturales entre flamboyant et Renaissance. », *Le Gothique de la Renaissance.*, Paris, Picard, 2007, p. 279- 296.

BARDATI F., « Le château de Gaillon du projet de Poitiers à l'édifice réalisé pour G. I d'Amboise. », T. BERRADA (dir.), *Architectes et commanditaires: cas particuliers du XVI^e au XX^e*, Paris, Association Pavillon suisse, 2006, p. 18- 33.

BARDATI F., *L'architettura francese di committenza cardinalizia nella prima metà del cinquecento*, Thèse Doctorat, Università degli studi La Sapienza, Rome, 2002.

BARDATI F., M. CHATENET, et E. THOMAS, « Le château de Georges Ier d'Amboise à Gaillon », *L'architecture de la Renaissance en Normandie 2 : Voyage à travers la Normandie du XVIème siècle*, Cerisy-la-Salle, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 13- 29.

BARDATI F. et T. MOZZATI, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste : artistes italiens à la cour de France », *studiolo 9*, 2013 p.

BAROIN J. et J. HAFEN, *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale: étude et édition du ms. B.N., Fr. 25407, Fol. 160-172, le Livre de Sibyle*, Paris, Les Belles Lettres, coll.« Annales littéraires de l'Université de Besançon, ISSN 0523-0535 », n° 355, 1987.

BAUDOIN J., *La sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*, Nonette, Créer, 1992.

BECK B., P. BOUET, C. ETIENNE, et I. LETTÉRON (dir.), *L'architecture de la Renaissance en Normandie: Regards sur les chantiers de la Renaissance.*, Condé-sur-Noireau, Ed. C. Corlet, coll.« Actes colloque Cerisy-la-Salle 1998 », 2003.

BÉDIER J., *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge / par Joseph Bédier*, Paris, E. Bouillon, 1893.

BÉGUIN S., *Andrea Solario en France: catalogue*, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, coll.« Les Dossiers du Département des peintures », n° 31, 1985.

BELAYCHE N., « Quand Apollon s'est tu les sibylles parlent encore », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 151- 163.

BELTRAMI L.P., *La Chartreuse de Pavie...*, Milan, U. Hoepli, 1899.

BERRANGER H. de, *Évocation du vieux Nantes*, Paris, les Éditions de Minuit, 1966.

BERTHIER G.F., *Histoire de l'Eglise gallicane. Tom. 13-18*, coll.« [of the work begun by J. Longueval]. », 1749.

BIGET J.-L., *Sainte-Cécile d'Albi: Peintures*, Toulouse, Odyssee, 1995.

BIGET J.-L., *Les Voûtes de la Cathédrale Sainte-Cécile à Albi - Tarn (81)*, <http://www.cite-episcopale-albi.fr/pano/25000px.htm>, consulté le 12 juin 2019.

BILLIET F., « Choir-Stall Carvings: A Major Source for the Study of Medieval Musical Iconography », *From Minor to Major The Minor Arts in Medieval Art History*, Colum Hourihane, 2012, p.

BILLOT C., *Les saintes chapelles, royales et princières*, Paris, Éd. du Patrimoine, 1998.

BLANQUART F.M.A., *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*, Evreux, C. Hérissé, 1899.

BLOCK E., « L'influence italienne sur les stalles de chœur du château de Gaillon », *Léonard de Vinci entre France et Italie, « miroir profond et sombre »*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 117- 128.

BLOCK E., « La chapelle et les stalles du château de Gaillon : leur secret », *Château et société castrale au Moyen âge*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll.« Publications de l'Université de Rouen, ISSN 0244-5603 », 1998, p. 107- 125.

BLOCK E., « Visions of Hell on the choir stalls from the Château of Gaillon », *Arts profanes/Profane Arts*, 1996, p. 208- 217.

BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France: XIII-XVI century*, Turnhout, Brepols, 2003.

BLOCK E.C. et F. BILLIET, *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, coll.« The Profane arts of the Middle Ages.. », 2003, vol.X.

BLU J., *Catalogue des peintures, dessins, sculptures, / Musée Vivienel ; par J. Blu,... ; préface par le Cte de Marsy,...*, Compiègne, H. Lefebvre, 1901.

BOESPFLUG F., *La sainte Anne des peintres et des sculpteurs*, https://www.institut-jacquescartier.fr/2013/01/la-sainte-anne-des-peintres-et-des-sculpteurs/#_ftn4, consulté le 12 juin 2019.

BOISSIER G., *Étude sur la vie et les ouvrages de M.T. Varron*, Paris, Hachette, 1861.

BONAL F., *Les stalles des églises de Champagne*, Langres, D. Guéniot, 1997.

BONNENFANT G., *Histoire générale du diocèse d'Évreux*, Paris, Picard, 1933.

BONNIN M., *Bosseboeuf, Louis-Auguste*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bosseboeuf-louis-auguste.html>, consulté le 12 juin 2019.

BOS A., T. CRÉPIN-LEBLOND, et X. DECTOT, *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon.*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

BOS A. et X. DECTOT, « Architecture et décor sculpté de la chapelle de l'hôtel des abbés de Cluny », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, p. 16- 31.

BOS A. et J. DUBOIS, « Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon », *L'art des frères d'Amboise: les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Musée national de la Renaissance Réunion des musées nationaux, 2007, p. 83- 97.

BOSSEBŒUF L.-A., *Le château de Chaumont dans l'histoire et les arts: illustré de 15 planches hors texte et de 270 dans le texte*, Tours, Maison A. Mame, 1906.

BOSSEBOEUF L.A., *Amboise, le château, la ville et le canton*, Tours, Périgat, coll.« la Touraine historique et monumentale », 1897.

BOTTINEAU-FUCHS Y., *Georges Ier d'Amboise (1460-1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen, PTC, 2005.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « L'ornementation "à l'antique" en Normandie au début du XVIème », *L'architecture de la renaissance en Normandie: t1 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 99- 122.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « Georges Ier d'Amboise et les artistes italiens », *Cahier des Annales de Normandie*, 2000, vol. 29, n° 1, p. 143- 162.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « Maître-d'œuvre, maître-d'ouvrage: les Le Roux et le chapitre cathédral de Rouen », X. BARRALI ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1986, p.

BOTTINEAU-FUCHS Y., « A propos de "la Virginité" du tombeau des cardinaux d'Amboise », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1985, p. 52- 57.

BOUCHÉ-LECLERCQ A., *Histoire de la Divination dans l'Antiquité, Tome Deuxième*, Lulu.com.

BOUCHER J., *Présence italienne à Lyon à la Renaissance: du milieu du XVe à la fin du XVIe siècle*, Lyon, Lugd, 1994.

BOUHAÏK-GIRONÈS M., *Les clerics de la Basoche et le théâtre comique: Paris, 1420-1550*, Paris, France, H. Champion, 2007.

BOXLER A.B., *Dictionnaire apologétique de la foi catholique : contenant les preuves de la vérité de la religion et les réponses aux objections tirées des sciences humaines*, Paris, G. Beauchesne, 1922, vol.IV.

BRESC-BAUTIER G., A. DEQUIER, et M.-P. SALÉ, *Un musée révolutionnaire: le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir :*, Paris, Hazan : Musée du Louvre, DL 2016, 2016.

BRIÈRE G. et P. VITRY, *L'Abbaye de Saint-Denis*, Paris, Henri Laurens, éditeur, 1948.

BRIZZI G., *Il coro intarsiato dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1989.

BRULLIOT F., *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, nom abrégés... avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, Munich, Institut littéraire artistique de la librairie de J. G. Cotta, 1833, vol.seconde partie.

BRUNET P.-G., *La France littéraire au XVe siècle, ou Catalogue raisonné des ouvrages en tout genre imprimés en langue française jusqu'à l'an 1500, par Gustave Brunet*, Paris, A. Franck, 1865.

BRUZEN DE LA MARTINIÈRE A.-A., *Le grand dictionnaire géographique historique et critique*, Paris, Libraires associés, 1768, vol. 6/.

BUCHET E., « la sibylle de Tibur: la mémoire de la cité face à la romanisation ».

BUGINI M., *La marqueterie en France à la Renaissance*, Thèse de doctorat, University of Geneva, Genève, 2015.

BURON E., « Oracles humanistes et rumeurs de la cour: sibyllarum duodecim oracula, de Jean Rabel, Jean Dorat et Claude Binet (1586) », M. BOUQUET et F. MORZADÉC (dir.), *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 241- 254.

CAILLET J.-P., « L'héritage d'Augustin dans l'art médiéval d'occident », *Saint Augustin: africanité et universalité*, Fribourg, Editions Universitaires, 2003, p. 363- 384.

CAILLEUX P., « Pratiques et tarifications des actes de tabellions rouennais », *Tabellonnages au Moyen Âge en Normandie: un notariat à découvrir*, Mont-Saint-Aignan, Jean-Louis Roch, 2014, p. 25- 44.

CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie: le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène* :, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017.

CAMILLE M., *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*, traduit par Béatrice BONNE et traduit par Jean-Claude BONNE, Paris, Gallimard, 1997.

CAMPETTI P., *BARILI, Giovanni* in « *Enciclopedia Italiana* », [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-neri-barili_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-neri-barili_(Enciclopedia-Italiana)), consulté le 17 septembre 2019.

CANGUILHEM P., « Cardinaux musiciens, cardinaux mélomanes, entre France et Italie », F. LEMERLE, Y. PAUWELS et G. TOSCANO (dir.), *Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest*, Lille, UMR CNRS IRHiS, 2009, p. 277- 288.

CAPELLA M.M.F.A. du texte, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii.*, coll.« Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-Z-3 », 1499.

CARLI E., « Le tarsie di San Quirico d'Orcia », *Critica d'arte*, 1950, VIII, p. 473- 476.

CATHOLIQUE É., *Suffrages et oraisons des saints et saintes escripz au kalendrier de ces presentes heures procedans selon les moys et jours de l'an*, Paris, Vérard, 1488.

CATTANEO E., *Il coro ligneo di S. Maria della Scala in S. Fedele*, banca Lombarda.

CHALINE J.-P. (dir.), *Au seuil de la renaissance le cardinal Georges d'Amboise (1460 – 1510)*, Société de l'histoire de Normandie., société de l'histoire de Normandie, coll.« actes du colloque "Georges d'Amboise l'homme et son œuvre" Rouen 10/2010 », 2012.

CHAMPEAUX A. de, « Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien », *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 2 – 38 (11/ 1888), p. 409- 415.

CHAMPEAUX A. de et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry: avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, H. Champion, 1894.

CHAMPEAUX J., « Figures romaines de la sibylle. », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 43- 52.

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance (2e éd. très augm.) / par Champfleury*, Paris, E. Dentu, 1875.

CHARLES C., *Stalles sculptées du XVe siècle: Genève et le duché de Savoie.*, Paris, Picard, 1999.

CHARLES C., « Le trône de saint Antoine : précisions matérielles », C. HECK (dir.), *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, Colmar, 1989, p. 167- 173.

CHARPILLON et A. CARESME, *Dictionnaire historique de toutes les communes du département de l'Eure: histoire, géographie, statistique*, Delcroix, 1868.

CHARTIER R. et H.-J. MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard : Cercle de la Librairie, impr. 1989, 1989.

CHASTEL A., *L'art français temps modernes 1430 – 1620*, Paris, Flammarion, 1994.

CHASTEL A., « Marqueterie et perspective au XV », *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol.1, p. 317- 332.

CHASTEL A., *Le mythe de la Renaissance: 1420-1520*, Genève, A. Skira, coll.« Art, idées, histoire, ISSN 1422-402X », 1969.

CHATENET M., « La Gran Fabrica de monseigneur l'évêque de Bayeux. », *L'architecture de la Renaissance en Normandie: Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 233- 242.

CHATENET M. et A. MARCHANDISSE, « Les funérailles de Georges d'Amboise (Lyon et Rouen, 25 mai - 20 juin 1510) », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen 2010, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 159- 170.

CHELES L., *Lo Studiolo di Urbino: iconografia di un microcosmo principesco*, Ferrara, Panini, 1991.

CHEVALIER B., *Guillaume Briçonnet (v. 1445-1514): un cardinal-ministre au début de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

CHIROL É., « Un dessin de stalles inédit du début du 16e siècle : Projet pour le château de Gaillon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1958, p. 55- 59.

CHIROL É., « Nouvelles recherches sur un plan de château de la fin du Moyen Age [Projet pour le château de Gaillon] », *Bulletin Monumental*, 1958, vol. 116, n° 3, p. 185- 195.

CHIROL É., *Un premier foyer de la Renaissance en France: le château de Gaillon*, Rouen, M. Lecerf, 1952.

CICÉRON, *De la divination*, Paris, : Flammarion, 2004.

CLAUDIN et P. LACOMBE, *Histoire de l'imprimerie en France au XV et au XVI*, Imprimerie nationale, 1914, vol.T. 4.

CLERC G., *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Reprod. en fac-sim.) / avec une introd. sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen-âge considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne par C. Hippeau*, Genève, Slatkine reprints, 1852.

DE CLERCQ C., « Quelques séries de Sibylles hors d'Italie », *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 1981, vol. 51, p. 87- 116.

DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles II. », *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1980, p. 7- 35.

DE CLERCQ C., « Contribution à l'iconographie des sibylles I. », *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1979, p. 7- 65.

DE CLERCQ C., « Les Sibylles dans les livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France », *Gutenberg Jahrbuch*, 1979, p. 98- 119.

DE CLERCQ C., « Quelques séries italiennes de Sibylles », *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 1979 1978, vol. 48- 49, p. 105- 125.

CLOULAS I., *Charles VIII et le mirage italien*, Paris, Albin Michel, 1986.

CORNEILLE T., *Dictionnaire universel, géographique et historique.*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1708.

CORSARO F., « Le “mos maiorum” dans la vision éthique et politique du “de mortibus persecutorum” », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, Beauchesne, 1978, p. 25- 53.

COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896) II : Origines de la Renaissance.*, A. Picard et Fils., Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1901.

COURAJOD L., *Alexandre Lenoir: son journal et le Musée des monuments français*, Paris, H. Champion, 1878.

COUTIL L., *Les monuments des Andelys. Le Château Gaillard (4e édition). Le château de Gaillon*, Caen, A. Mouville, Ozanne et Cie, 1924.

CRÉPIN-LEBLOND T., « Le décor peint et sculpté de la chapelle du château de Gaillon », A. BOS et J. DUBOIS (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 99- 106.

CROZET R., « Un plan de château à la fin du Moyen Âge. », *Bulletin monumental*, 1952, vol. 110, p. 119- 124.

DE BEATIS A. et H. COCHIN, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie: (1517-1518)*, Paris, Perrin et Cie, 1913.

DEBRIE C., « Les monuments sculptés du choeur de l'église de Folleville, XVIe siècle », *Revue du Nord*, 1981, vol. 63, n° 249, p. 415- 438.

DEGEORGE L., *Les premières productions typographiques et les premiers imprimeurs : l'imprimerie en Europe aux XVe et XVIe siècles / Léon Degeorge*, Paris, E. Paul, L. Huard et Guillemin, 1892.

DELABORDE H. (1811-1899), *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505), par le Vte Henri Delaborde,...*, 1883.

DELANNOI G., *Éloge de la prudence*, Paris, Berg international, 1993.

DELAUNAY I., « Le manuscrit enluminé à Rouen au temps du cardinal Georges d'Amboise : l'œuvre de Robert Boyvin et de Jean Serpin », *Annales de Normandie*, 1995, vol. 45, n° 3, p. 211- 244.

DELDICQUE M., « Les livres de Louis Ier d'Amboise, évêque d'Albi », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourguff Gradenigo, 2017, p. 37- 43.

DELSALLE L.-R., « Georges Ier d'Amboise et son diocèse », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 41- 60.

DELUMEAU J., *Naissance et affirmation de la Réforme*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

DEMMLER T., *Die bildwerke des deutschen museums. Herausgegeben.*, Berlin, Druck und verlag von Walter de Gruyter, coll.« Auftrag des generaldirektors », 1930.

DEMOULINS F., *Traité des vertus cardinales.*, 1509.

DEVILLE A., *Tombeaux de la cathédrale de Rouen.*, Paris, Lévy, 1881.

DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon: atlas*, Paris, Impr. nationale, 1851.

DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Paris, Imprimerie nationale, coll.« Collection des documents inédits sur l'histoire de France. Troisième série. Archéologie », 1850, vol. 1/.

DUBOIS J., « Les travaux de Louis d'Amboise », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 58- 63.

DUCAREL A.C., *Anglo-Norman antiquities considered, in a tour through part of Normandy.*, London, 1767.

DUMONT J., « Georges Ier d'Amboise. L'image politique d'un mécène », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 25- 44.

DUMONT J., « La redéfinition du premier ordre au début de la Renaissance: l'exemple du cardinal d'Amboise », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 81- 93.

DUMONT J. et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510 : une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« actes du colloque colloque international université de Liège les 2 et 3 décembre 2010 », 2013.

DUPONT-SOMMER A. et M. PHILONENKO (dir.), *La Bible. Ecrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, 1987.

DÜRER A. (1471-1528) G., *Les quatre femmes nues : [estampe] / AD [A. Dürer] [monogr.]*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951274j>, consulté le 28 octobre 2015.

DUVAL D., « Georges d'Amboise l'homme et son œuvre. », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 61- 70.

DUVAL F., *La traduction du Romuleon par Sébastien Mamerot: étude sur la diffusion de l'histoire romaine en langue vernaculaire à la fin du Moyen Age*, Genève, Droz, 2001.

ELLIES DU PIN L., *Nouvelle Bibliotheque des auteurs ecclesiastiques*, Brodelet, 1731.

ENLART C., *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, A. Picard, 1916.

ÉRASME, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis.*, traduit par Jean-Claude MARGOLIN, Genève, Droz, 1966.

ESSLING V.M., *Bibliographie des livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe, 1469-1525 / par le duc de Rivoli*, Paris, Techener, 1892.

EVRRART DE CONTY. AUTEUR DU TEXTE, *Le livre des échecs amoureux moralisés* EdC Archiloge Sophie JM, 1401.

FABULETTES L. jeunesse P.&, *Les Métamorphoses d'Ovide (2e éd) (Éd.1866) - Ovide - Hachette Livre BNF.*

FAGNART L., « Georges Ier d'Amboise et l'aménagement intérieur du château de Gaillon », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 45- 62.

FAGNART L., « Les biens meubles du château de Gaillon », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 169- 187.

FAUCHEUX L.-E., *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre: précédé d'une notice sur sa vie.*, Paris, Renouard, 1857.

FEBVRE L., *Au coeur religieux du XVIe siècle*, Paris, : SEVPEN, 1957.

FEBVRE L., H.-J. MARTIN, et F. BARBIER, *L'apparition du livre*, Paris, le Grand livre du mois, 1999.

FÉLIBIEN M., *Histoire de l'abbaye royal de Saint-Denys en France: contenant la vie des abbez qui l'ont gouvernée depuis onze cens ans: les hommes illustres qu'elle a donnez à l'Eglise & à l'État: les privileges accordez par les souverains pontifes & par les evêques: les dons des rois, des princes & des autres bienfacteurs*, Paris, F. Leonard, 1706.

FERRETTI M., « Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento », *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 1- 30.

FERRETTI M., « I maestri della prospettiva », *Storia dell'arte italiana*, 1982, vol. 11, coll.« Storia dell'arte italiana », p. 459- 480.

FINANCE L. de et P. LIÉVAUX, *Ornement: vocabulaire typologique et technique*, Paris, Ed. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, DL 2014, 2014.

FIOT R., « Saint François de Paule et la réforme des réguliers », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1979, vol. 65, n° 174, p. 55- 74.

FONT-RÉAULT D., « Le moulage du Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix au musée de sculpture comparée. », *Michel Colombe et son temps*, Nantes, CTHS, 2001, p. 105- 126.

FOULON A., « Sibylles élégiaques », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 69- 74.

FRANCE S. des amis de la B. nationale et des grandes bibliothèques de, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, Librairie Giraud-Badin, 1889.

GADEBLED L.L., *Dictionnaire topographique, statistique et historique du département de l'Eure*, Canu, 1840.

GALLEY M., *La Sibylle: de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Geuthner, 2010.

GAY-CANTON R., « La Rencontre à la Porte dorée. Image, texte et contexte », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, 5 avril 2012, n° 10.

GEBELIN F., *Les Châteaux de la Renaissance: deux cent vingt et une héliogravures, quarante-cinq figures dans le texte*, Paris, Les Beaux-arts, édition d'études et de documents, 1927.

GELIOT L. et P. PALLIOT, *La vraie et parfaite science des armoiries, ou indice armorial.*, Frederic Leonard, 1664.

GÉRARD A. et S. PITIOT, « Les stalles de Gaillon à la basilique Saint-Denis. Etude critique et restauration », *Bulletin des Monuments Nationaux: Monumental*, me semestre 2008.

GILBERT Y., « Basilique Saint Denis - Seine Saint Denis Stalles de Gaillon 16ème. Restauration d'une travée témoin. Mémoire Technique et critique d'authenticité », 2006.

GILLET I., « Eglise, humanisme et droit. L'influence des élites lettrées sur la politique de Georges d'Amboise », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Histoire (Rennes), ISSN 1255-2364 », 2013, p. 113 – 127.

GIRARD-PIPAU F., « Le mécénat de Charles d'Amboise (1500 – 1511) », *L'information d'histoire de l'art*, 1972.

GIRAULT P.-G., « Les premières images de saint François de Paule en France », *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2010, p. 181- 198.

GNARRA I., « Sibyls in Anjou », P. BARBIER et F. BILLIET (dir.), *Bible de bois du Moyen Age: Bible et liturgie dans les stalles médiévales*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 214- 238.

GODARD V., « Etat actuel de l'église royale de Saint-Denis », 1840, 1e série tome 9, coll.« L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts », p. 244- 250.

GODEFROY F. (1826-1897), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle : composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe.....*, Paris, F. Vieweg, 1881.

GORIA F.A., « Le traité sur les fiefs de Claude de Seyssel : quelques considérations préliminaires », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 117- 182.

GOULON A., « Les citations des poètes latins dans l'oeuvre de Lactance », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, Beauchesne, 1978, p. 107- 156.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Les Béatitudes*, traduit par Jean-Yves GUILLAUMIN et traduit par Gabrielle PARENT, Paris, Desclée De Brouwer, 1979.

GRINGORE P., *Sotise à huit personnaiges, c'est à savoir le monde, abuz, sot dissolu, sot glorieux sot corrompu, sot trompeur, sot ignorant et sotte folle*, Paris, s.n., 1514.

GROS G., *Le poète, la Vierge et le prince du Puy: étude sur les puys marials de la France du Nord du XIVe siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.

GUÉRY C.A., *Palinods, ou, Puys de poésie en Normandie*, Evreux, Impr. de l'Eure, 1916.

GUËX F., *Romont, la collégiale et l'ancienne église des Capucins*, Société d'histoire de l'art en Suisse, 2014.

GUILHERMY F. de, « Musée de l'hôtel de Cluny », *Annales archéologiques*, 1844, I, p. 22- 38.

GUILLAUME J., « Le candélabre en Normandie. Les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540 », *L'architecture de la renaissance en Normandie: t1 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 83- 98.

GUILLAUME J., « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française. », *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'Antique » au début de la Renaissance.*, Tours, Picard, 2003, p. 143- 176.

GUILLAUMIN M.-L., « L'exploitation des "oracles sibyllins" par Lactance et par le "Discours à l'assemblée des saints" », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Chantilly, 1978, p. 185- 202.

GUILLOT DE SUDUIRAUT S. et MUSÉE DU LOUVRE . SERVICE CULTUREL (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles: actes du*, Paris, la documentation Française, 2002.

GUIOT J.A., *Les Trois siècles palinodiques, ou Histoire générale des palinods de Rouen, Dieppe, etc.*, Rouen, A. Lestringant, 1898.

GÜNTHER H., « Vision de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance. », *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'Antique » au début de la Renaissance.*, Tours, Picard, 2003, p. 9- 26.

HABLOT L., « L'emblématique de Georges d'Amboise expression plurielle du pouvoir. », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510 une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 31- 48.

HAFFEN J., *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale: étude et édition du ms. B.N., Fr. 25407, Fol. 160-172, le Livre de Sibille*, Paris, les Belles lettres, coll.« Annales littéraires de l'Université de Besançon, ISSN 0523-0535 », n° 296, 1984.

HAMON É., *Une capitale flamboyante: la création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, Picard, 2011.

HAMON É., *Un chantier flamboyant et son rayonnement: Gisors et les églises du Vexin français*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.

HAMON É., « Le cardinal Georges d'Amboise et ses architectes », F. JOUBERT (dir.), *L'artiste et le clerc: commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge, XVe - XVIe siècles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 329- 348.

HARSGOR M., *Recherches sur le personnel du Conseil du roi sous Charles VIII et Louis XII*, Lille, : Atelier reproduction des thèses, Université de Lille III : diffusion H. Champion, 1980.

HECK E., « “iustitia civilis - iustitia naturalis” à propos du jugement de Lactance concernant les discours sur la justice dans le “De re publica” de Cicéron », *Lactance et son temps. Recherches actuelles.*, Paris, Beauchesne, 1978, p. 171- 184.

HÉLIN M., « Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1936, vol. 15, n° 2, p. 349- 366.

HERMANT M., « La bibliothèque française du cardinal d'Amboise », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourcuff Gradenigo, 2017, p.

HERMANT M., « Jean Ier d'Amboise, évêque de Langres », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène.*, Evreux, Gourcuff Gradenigo, 2017, p. 44, 45.

HÉROLD M., « Les vitraux des chapelles d'Amboise », *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 107- 113.

HILDESHEIMER F., *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004.

HOARAU G., *4 mai Fête du Saint Linceul*, <https://www.linceul.fr/4-mai-fete-du-saint-linceul/>, consulté le 12 juin 2019.

HOCHNER N., « Le portrait satirique du cardinal d'Amboise », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 95- 111.

HOCHNER N., *Louis XII: les dérèglements de l'image royale, 1498-1515*, Champ Vallon, 2006.

HUARD G., « Auguste et l'oracle sibyllin : O felix illa mater », *Bulletin des Antiquaires*, 1939, p. 102- 131.

HUARD G., « La chapelle haute du château de Gaillon », *bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1926, p. 11- 31.

HÛE D., *La poésie palinodique à Rouen: 1486-1550*, Paris, France, H. Champion, 2002.

JACKSON F.H., *Intarsia and marquetry*, London, Sands & company, 1903.

JACOB M., *Dans l'atelier des Colombes (Bourges 1470-1500) La représentation de l'Antiquité en France à la fin du XVe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll.« Art et Société », 2012.

JACQUEMET G., *Catholicisme. Hier aujourd'hui demain*, Paris, Letouzey et Ané, 1948, vol. 7/.

JEAN-PAUL II et ÉGLISE CATHOLIQUE, *Catéchisme de l'Église catholique*, Paris, Centurion : Cerf : Fleurus-Mame, 1998.

JOUBERT F., *Histoire de la tapisserie*, Paris, Flammarion, 1995.

JOUBERT F., *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987.

JOUEN L.-A., *Georges Ier d'Amboise, Archevêque de Rouen, Ministre de Louis XII.: Discours de réception.*, Rouen, impr. Albert Lainé., 1914.

JOUEN L.-A. et F. FUZET, *Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen*, Paris, A. Picard, 1908.

JOURDAIN, *Les Sibylles, peintures murales de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, Duval et Herment, 1846.

KAFTAL G., *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Le Lettere, 1986.

KAFTAL G., *Iconography of the saints in Central and south italian schools of painting*, Firenze, Le Lettere, 1986.

KAGAN J., *Le Château de Bussy-Rabutin*, Paris, Centre des monuments nationaux : Ed. du Patrimoine, 2003.

KIM E., *Urbino Studiolo and Federico da Montefeltro*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gul1NO-shk8>, consulté le 12 juin 2019.

KRISTELLER P.O., *Huit philosophes de la Renaissance italienne*, traduit par Anne DENIS, Genève, Droz, 1975.

LACTANCE, *Institutions divines*, traduit par Pierre MONAT, Paris, Cerf, coll.« Sources chrétiennes (Paris), ISSN 0750-1978 », n° 326, 1986.

LACTANCE, « Divinae Institutiones. Latin 1671 », manuscript, 1500.

LACTANTIUS, « Divinae Institutiones. Latin 1674 », manuscript, 1400.

LAFABRIE M., « L'histoire de l'art entre idéologie et muséologie: Paul Vitry et son Michel Colombes (1901) », Paris, CTHS, 2001.

LAFFILLÉE L.-H., *Relevé de peinture murale de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens ; la sibylle phrygienne, l'Erythréenne, la sibylle de Cume et la Tiburtine*,

<https://www.photo.rmn.fr/archive/14-585046-2C6NU0AWCH6MC.html>, consulté le 12 juin 2019.

LAFFITTE M.-P., « “la librairie de Monseigneur” : contenu et aménagements de la bibliothèque de Gaillon », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d’Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, société de l’histoire de Normandie, 2012, p. 139- 158.

LAFFITTE M.-P., « La librairie de Georges d’Amboise à Gaillon », *Léonard de Vinci entre France et Italie « miroir profond et sombre »*, Caen, Université de Caen, 1999, p. 261- 273.

LANGLOIS E.-H., *Stalles de la cathédrale de Rouen, ornée de treize planches gravées.*, Rouen, N. Periaux : E. Legrand, 1838.

LE GALL J.-M., « Le légat Georges d’Amboise et la réforme des réguliers: une appréciation difficile. », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d’Amboise (1460 - 1510)*, Caen, société de l’histoire de Normandie, 2012, p. 27- 40.

LE GALL J.-M., « Les moines au temps de Lefèvre d’Etaples et Guillaume Briçonnet à Saint-Germain-des-Prés », *Jacques Lefèvre d’Etaples (1450? - 1536)*, Etaples, H. Champion, 1992, p. 125- 140.

LE GALL J.-M. et N. LEMAÎTRE, *Les moines au temps des réformes: France (1480-1560)*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

LE LIEUR J., *Livre des fontaines de Rouen*, Rouen, 1525.

LE TELLIER, *Plan du Château, jardin et parc de Gaillon leve suivant les ordres de Monseigneur de Saulx Tavannes archevêque de Rouen.*, Paris, Le Rouge, 1748.

LEBLOND N., « Le chanoine pierre Odin, commanditaire de la peinture murale des arts libéraux pour la bibliothèque capitulaire de la cathédrale du Puy-en-Velay », *L’artiste et le clerc: commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen âge, XIVE - XVIe siècles*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 371- 389.

LEFÈVRE L.E., « La Sibylle de Tibur représentée sur une tapisserie du musée de Cluny », *Bulletin de la société nationale des antiquaires*, 1910, p. 198.

LEGENDRE L., *Vie du Cardinal d’Amboise, premier ministre de Louis XII. Avec un parallèle des cardinaux célèbres qui ont gouverné des Estats*, Rouen, Robert Machuel, 1724, vol. 2/.

LEMAITRE N., « Les livres et la formation du clergé au XVIe siècle », *Revue d’histoire de l’Église de France*, 1997, vol. 83, n° 210, p. 117- 131.

LEMÉ-HÉBUTERNE K., *Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d’Amiens: histoire, iconographie*, Paris, Picard, 2007.

LENOIR A., *Inventaire général des richesses d’art de la France. Archives du Musée des monuments français : Première partie : papiers de M. Albert Lenoir, membre de l’Institut*,

et documents tirés des archives de l'Administration des Beaux-arts, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1883.

LENOIR A., *Musée des monumens français, ou Description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de France et à celle de l'art [...]. Tome troisième*, Paris, Impr. Guillemimet ; Hacquart, 1802.

LEVENSON J.A., « Sculpture in Castile c. 1494 », *Circa 1492: art in the age of exploration*, New Haven, Yale university press, 1991, p. 51- 54.

LIU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance: a thesis in art history*, Thesis Ph. D., Pennsylvania State University, 1999.

LOUIS XI, *Lettres de Louis XI*, Paris, H. Loones (H. Laurens), 1883.

LOUIS XII, *Il ne serait pas décent et à honneur à un roi de France de [...]*, <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-13090.php>, consulté le 5 août 2019.

LOUIS XII et G. d'AMBOISE, *Lettres du roy Louis XII, et du cardinal George d'Amboise. Avec plusieurs autres lettres, mémoires & instructions écrites depuis 1504, jusques & compris 1514*, François Foppens, 1712.

LOWRY M., *Le monde d'Alde Manuce: imprimeurs, hommes d'affaires et intellectuels dans la Venise de la Renaissance*, traduit par Sheila MOONEY et traduit par François DUPUIGRENET DESROUSSILLES, Paris, Promodis : Éd. du Cercle de la librairie, 1989.

MACCHIONI N., « L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio. », *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 31- 44.

MALAY J.L., *Prophecy and sibylline imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls*, New York, 2010.

MÂLE É., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1908.

MANDOSIO J.-M., « Les sources antiques de la classification des sciences et des arts à la Renaissance », *Les voies de la science grecque. études sur la transmission des textes de l'Antiquité au dix-neuvième siècle*, Genève, Droz, 1997, p. 331- 390.

MARCHI A. de, « Fra Carnevale, Urbino, and the Marches: an alternative view of the Renaissance », K. CHRISTIANSEN (dir.), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca : Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, New York, The Metropolitan of Art, 2005, p. 85.

MARGOLIN J.-C., *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

MARLE R.V., *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance, et la décoration des demeures*, La Haye, M. Nijhoff, 1931, vol.1. La vie quotidienne. v. 2. Allégories et symboles.

MARQUET DE VASSELLOT J.-J., *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1927.

MATEO GÓMEZ I., *La Sillería del Coro de la Catedral de Burgos*, Burgos, Asociacon de amigos de la catedral de Burgos, 1997.

MAUPOIX M. (dir.), *Stalles et miséricordes : spiritualité et truculence*, Vendôme, Rencontre avec le patrimoine religieux, coll.« Cahiers de Rencontre avec le patrimoine religieux », 2000, vol.12.

MERRER M.L., « Des sibylles à la Sapience dans la tradition médiévale », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1986, vol. 98, n° 1, p. 13- 33.

MICHON C., « Georges d'Amboise, incarnation du prélat d'Etat », J.-P. CHALINE (dir.), *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Caen, société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 11- 26.

MICHON C., « Georges d'Amboise, principal conseiller de Louis XII. », *Georges Ier d'Amboise 1460-1510 Une figure pluriel de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 17- 30.

MONTANÉ R., *La Cathédrale d'Auch: ses stalles et ses vitraux*, Auch, R. Montané, 1982.

MONTENAT B., « *Traicté de la conformité, concorde et consonance dez prophetes et sibylles aux douze articles de la foy* », 1505.

MOUREAU A., *Inventaire de la collection de dessins sur les départements de la France formée par M. H. Destailleur.*, Paris, Impr. nationale, 1897.

MOUSNY A., *L'iconographie des stalles de Gaillon*, Paris, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, 1997.

MOZZATI T., « Le collège apostolique d'Antoine Juste », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 145- 170.

NASO P.O., R. REGIUS, et G. MUSEO, *Metamorphosis Accipe Studiose Lector P. Ouidij Metamorphosin cu m luculentissimis Raphaelis Regij enarrationibus: quibus plurima ascripta sunt: que in exemplaribus antea impressis non iueniuntur ... Cum Gratia et Priuilegio*, Venise, Georgius de Rusconibus, 1509.

NATALE V., « Un hommage aux Amboise à Gaglianico (Biella) les fresques de la chapelle du château et autres commandes de Sebastiano Ferrero », J. DUMONT et L. FAGNART (dir.), *Georges Ier d'Amboise: 1460-1510*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p.

NÉDONCELLE (dir.), *Courants religieux et humanisme à la fin du XVe et au début du XVIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« actes colloque de Strasbourg 9-11 mai 1957 », 1959.

NICOLINI S., « Il coro », *La chiesa di Santa Maria Nuova a Fano: dalle origini agli ultimi restauri*, Carifano, 2009, p.

OVIDE, *Metamorphoseos vulgare deuxième édition*, traduit par Giovanni BONSIGNORI, Venetia, C. de Pensa, 1501.

OVIDE, *Metamorphoseos vulgare*, Venise, Z. Rossop, 1497.

OVIDE, *Héroïdes ou Epîtres.*, traduit par Octavien de SAINT-GELAIS, 1497.

OVIDE, « Les XXI Epistres des Dames illustres traducctes d'Ovide par le Reverend Pere en Dieu Monseigneur l'Evesque de Angoulesme », traduit par OCTAVIEN DE SAINT GELAIS, France, XV/XVI.

OVIDE, *XXI Epistres des Dames illustres. Digital Scriptorium*, http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/dsheh/heh_brf?CallNumber=HM+60, consulté le 12 juin 2019.

PAGAZANI X., « La réception de Louis XII et des ambassadeurs étrangers par Georges d'Amboise au château de Gaillon à l'automne 1508. Architecture et discours politique. », *Georges Ier d'Amboise. 1460 - 1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 147, 168.

PAGAZANI X., « La chapelle de Gaillon : architecture », A. BOS et J. DUBOIS (dir.), *L'Art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 69, 82.

PANOFSKY E. et M. DALAI EMILIANI, *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*, traduit par Guy BALLANGÉ, Paris, France, Les Éditions de Minuit, 1975.

PAPOUNAUD B.-H., *Le monastère royal de Brou*, Paris, Ed. du patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2012.

PÉLISSIER L., *Ambassadeurs de Ferrare à la cour de Charles VIII et de Louis XII.*, Paris, Bouillon, 1898.

PÉROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Architecture: description et vocabulaire méthodiques*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, DL 2011, 2011.

PETIT N., *Les Incunables : livres imprimés au XVe siècle.*, <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/imprimerie/02.htm>, consulté le 12 juin 2019.

PÉTRARQUE, *Des Remedes de fortune*, 1503.

PÉTRARQUE, *Les Triomphes*, traduit par Symon BOURGOUYN, 1501.

PFULG G., *Stalles de Saint-Nicolas de Fribourg*, Fribourg, Meandre, 1994.

PIRETTA S., « Intagli e tarsie in un'area di frontiera: il caso del coro della chiesa abbaziale de Staffarda », *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pise, Scuola Normale Superiore Pisa, 2013, p. 233- 260.

POMEL F., « La sibylle guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres "le chemin de longue étude" de Christine de Pisan. », *La Sibylle: parole et représentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 227- 239.

POMMERAYE F.F., *Histoire des archevêques de Rouen*, 1667.

POMMERAYE J.F., *Histoire de l'église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie, divisée en cinq livres*, par les imprimeurs ordinaires de l'archevêché, 1686.

POMMIER E., « Notes sur la représentation des sibylles dans l'art italien », la Garenne Lemot, Institut universitaire de France, 2005.

PRADEL P., *Michel Colombe: le dernier imagier gothique*, Paris, Plon, 1953.

PROVINI S., X. BONNIER, et G. MILHE POUTINGON, *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019.

RAGGIO O., *The Gubbio studiolo and its conservation I. Frederico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1999.

RAMOND P., *La marqueterie*, Dourdan, H. Vial, 1978.

RAZY E., *Saint Jean-Baptiste : sa vie, son culte et sa légende artistique.*, Paris, G. Téqui, 1880.

RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.

REISCH G., *Margarita philosophica*. Numérisé google, <https://books.google.ca/books?id=yh5NAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=#v=onepage&q&f=false>.

REISCH G., *Margarita philosophica*, Heydelberga, K. P. Janu, 1496.

REISCH G. (1470?-1525) A. du texte, *Margarita philosophica nova*, Argentoraco, Grüningerus, 1508.

REISCH G. et U. GRAF, *Margarita Philosophica (1504.04.17) - Digitised Book from the copyright-free holdings of the Bavarian State Library Munich [Germany] 2007-2019 Image-based Similarity Search*, https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00013401&pimage=668&v=100&n_av=&l=en, consulté le 12 juin 2019.

RENAUDET A., *Erasme et l'Italie*, Genève, E. Droz, 1954.

RENAUDET A., *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, Paris, : Libr. Champion, 1916.

REYNAUD N., « Contrats d'engagement d'artistes de cours à la fin du XV. », X. BARRAL I ALTET (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1986, vol.1, p. 557- 559.

RIALL N., « The diffusion of early franco-italian all'antica ornament : the renaissance frieze in the chapel of the hospital of st cross, Winchester, and the Gaillon stalls, now at st Denis, Paris. », *The Antiquaries Journal*, 2008, n° 88, p. 258- 307.

RICHARD C.-L. et J.J. GIRAUD, *Bibliothèque sacrée, ou Dictionnaire universel, historique, dogmatique, canonique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques ; contenant l'histoire de la religion, de son établissement et de ses dogmes ; celle de l'Eglise considérée dans sa discipline, ses rits, cérémonies et sacrements ; la Théologie dogmatique et morale, la décision des cas de conscience et l'ancien Droit canon ; les personnages saints et autres de l'ancienne et de la nouvelle loi ; les papes, les Conciles, les sièges épiscopaux de toute la chrétienté, et l'ordre chronologique de leurs prélats ; enfin l'histoire des ordres militaires et religieux, des schismes et des hérésies*, Paris, Méquignon, 1822.

RICO F., *Le rêve de l'humanisme: de Pétrarque à Érasme*, traduit par Jean TELLEZ et traduit par Alain Philippe SEGONDS, Paris, les Belles Lettres, 2002.

RIPA C., *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi.*, 1593.

RITZ-GUILBERT A., « Aspects de l'iconographie du Credo des apôtres dans l'enluminure médiévale », P. LACROIX et A. RENON (dir.), *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Saint-Claude, Association pour la promotion et le développement de l'Inventaire comtois, 1993, p. 101- 110.

ROBILLARD DE BEAUREPAIRE C. de (dir.), *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790: Seine-inférieure*, Paris, Dupont, 1868.

ROESSLI J.-M., « Vie et métamorphose de la Sibylle, notes critiques », *revue de l'histoire des religions*, 2007, vol. 2, p. 253- 271.

ROESSLI J.-M., « Catalogues de sibylles, recueil(s) de Libri Sibyllini et corpus des Oracula Sibyllina. », E. NORELLI (dir.), *Perspectives nouvelles sur la formation des canons juif et chrétien dans leur contexte culturel*, Lausanne, Editions du Zèbre, 2004, p. 11- 24.

ROESSLI J.-M. et S.J. VOICU, *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, Gallimard, 2005.

ROETTGEN S. et A. QUATTRONE, *Fresques italiennes de la Renaissance*, traduit par Denis-Armand CANAL, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.

ROQUEFORT-FLAMÉRICOURT J.-B.-B. de, J.L. VAUZELLE, J.B. RÉVILLE, et J. LAVALLÉE, *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français: et*

des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre qu'elles renferment; gravées au burin, en vingt estampes, Paris, Impr. de P. Didot L'aîné, 1816.

ROSCI M., « Un portrait de Gaillon à Gaglianico. », A. CHASTEL (dir.), *Fables, formes et figures*, Paris, Flammarion, 1978, vol.1, p. 504- 516.

ROUBO A.J. (1739-1791) A. du texte, *L'art du menuisier... par M. Roubo le fils,.... Partie 2*, 1769.

ROY N., « Autour de Georges d'Amboise, les collections Renaissance du musée des Antiquités de Rouen », *Au seuil de la Renaissance: le cardinal Georges d'Amboise (1460 - 1510)*, Rouen, Société de l'histoire de Normandie, 2012, p. 113- 120.

SABY F., « L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512) : la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 2000, vol. 158, n° 1, p. 11- 26.

SANTELLI M., *La Sainte-Chapelle du château des ducs de Savoie à Chambéry*, Chambéry, Société savoisiennne d'histoire et d'archéologie, 2003.

SANTI B., *Le Pavement de la cathédrale de sienne*, Firenze, Scala, 1991.

SAUVAGEOT C., *Catalogue du Musée Sauvageot*, Musée du Louvre., Paris, C. De Mourgues Frères, 1861.

SAUZAY A., *Collection Sauvageot.*, Paris, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, 1863, vol. 2/.

SAUZET R., « Les Minimes et les réformes en France, de François de Paule aux premières guerres de religion », *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll.« Perspectives historiques », 2010, p. 61- 65.

SÈNÈQUE et MAÎTRE DE SIR JOHN FASTOLF ENLUMINEUR, « Livre des vertus cardinaux », 1450.

SERCK-DEWAIDE M., « Retables non polychromés ou retables décapés? », S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 37- 80.

SERCK-DEWAIDE M., « Support and Polychromy of Alterpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp. Study, comparison , ans restauration », *Painted Wood: History and Conservation*, Los Angeles, Paul Getty Trust, 1998, p. 82- 99.

SÈRE B., « Les Remèdes à 'une et l'autre fortunes en français et la réception d'une éthique stoïcienne de l'amitié. », 2010, p. 149- 164.

SMITH M.H., « Rouen - Gaillon : témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise », *L'architecture de la Renaissance en Normandie 1 : Regards sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 41- 58.

SOUCHAL G., « Le mécénat de la famille d'Amboise », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 3e trimestre 1976, p. 485- 526, 567- 612.

STRUBEL A., *Allégorie et littérature au Moyen âge*, Paris, : H. Champion, 2002.

SUGER, *Oeuvres complètes de Suger / recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits pour la Société de l'Histoire de France par A. Lecoy de La Marche*, 1867.

TABBAGH V. (dir.), *Fasti ecclesiae gallicanae: répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines de France de 1200 à 1500*, Turnhout, Brepols, , n° 2, 1998, vol.2.

TALLON A., « Naissance du catholicisme moderne », *La Renaissance des années 1470 aux années 1560*, Sedes, coll.« Regards sur l'histoire », 2002, p. 71- 113.

TEMS H.D., *Le clergé de France, ou tableau historique et chronologique des archevêques, évêques, abbés, abbesses et chefs des chapitres principaux du royaume, depuis la fondation des églises jusqu'à nos jours, par M. l'abbé Hugues Du Tems*, Brunet, 1775, vol.tome 3.

TENENTI A., « Ars moriendi [Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XVe siècle] », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1951, vol. 6, n° 4, p. 433- 446.

TERVARENT G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane: 1450-1600. II, Supplément et index*, Genève, Suisse, Droz, 1958.

TESNIÈRE M.-H. (dir.), *Le livre d'heures de Jeanne de France*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

THOMAS É., *Vocabulaire illustré de l'ornement: par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012.

THOMAS É., « Gaillon, chronologie de la construction », *L'architecture de la renaissance en Normandie: t1 Regard sur les chantiers de la Renaissance*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll.« Centre culturel international (Cerisy-la-Salle, Manche). Colloque (1998-09-30/1998-10-04) », 2003, p. 153- 161.

THOMAS-BOURGEOIS C.A., « Le personnage de la Sibylle et la légende de l'Ara Coeli dans une nativité wallonne », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1939, vol. 18, n° 4, p. 883- 912.

THORNTON P., *L'époque et son style, la Renaissance italienne 1400 – 1600.*, traduit par Jean-François ALLAIN, Paris, Flammarion, 1991.

TILLEY A.A., *The dawn of the French renaissance*, Cambridge, University Press, 1918.

TITE-LIVE, *Deche di Tito Livio vulgare historiata ([Reprod.]*), Venise, Zouane Vercellese, 1493.

TORRENS P., « Claude de Seyssel traducteur des historiens antiques », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). Écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 183- 200.

TOSCANO G., « Le cardinal Georges d'Amboise (1460-1510), collectionneur et bibliophile », F. LEMERLE (dir.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve-d'Ascq, IRHIS, Institut de recherches historiques du Septentrion : CEGES, Centre de gestion de l'édition scientifique, 2009, p. 51- 88.

TOSCANO G., « La librairie du château de Gaillon. Les manuscrits enluminés d'origine italienne acquis par le cardinal Georges d'Amboise », *Léonard de Vinci entre France et Italie, « miroir profond et sombre »*, Presses universitaires de Caen., Caen, 1999, p. 275- 300.

TRACY C. et H. HARRISON, *The choir-stalls of Amiens Cathedral*, Reading, Spire Books, 2004.

TREVISAN L., « Pier Antonio degli Abati. Le charme de la ville dans les inventions de perspective "métaphysique" de Pier Antonio degli Abati à Vicence. », *Chefs-d'oeuvres de la marqueterie sous la Renaissance italienne.*, Hazan, 2011, p. 81- 101.

TREVISAN L. et L. SASSI, *Chefs-d'oeuvre de la marqueterie sous la Renaissance italienne*, traduit par Jacques BONNET, Paris, Hazan, 2011.

VANAUTGAERDEN A. et J.-F. GILMONT, *Érasme typographe: humanisme et imprimerie au début du XVIe siècle*, Genève, Suisse, Droz, 2012, 2012.

VASARI G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, France, Berger-Levrault, coll.« Bibliothèque Berger-Levrault. Arts, ISSN 0751-2376 », 1981.

VEISSIÈRE M., « Lefèvre d'Étaples et Guillaume Briçonnet », *Jacques Lefèvre d'Étaples (1450? - 1536)*, Paris, Classiques Garnier, coll.« Rencontres », n° 180, 1995, p. 119- 123.

VEISSIÈRE M., « Guillaume Briçonnet, abbé rénovateur de Saint-Germain-des-Prés (1507-1534) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1974, vol. 60, n° 164, p. 65- 84.

VENARD M., « Les livres chez les chanoines de Rouen (1500-1650) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1997, vol. 83, n° 210, p. 133- 143.

VENARD M., « Obsession sacramentelle ou éducation de la foi ? Le Speculum curatorum d'Artus Fillon », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1991, vol. 77, n° 198, p. 61- 69.

VERDIER P., « La politique financière de Suger dans la reconstitution de Saint-Denis et l'enrichissement du trésor. », X. BARRAL I ALTET (dir.), , Paris, Picard, 1986, p. 167- 182.

VERDIER P., « La naissance à Rome de la Vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 1982, vol. 94, n° 1, p. 85- 119.

VIGUERIE J. de, « La réforme de Fontevraud, de la fin du XVe siècle à la fin des guerres de Religion », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1979, vol. 65, n° 174, p. 107- 117.

VILLATA E., « Andrea Solario en Normandie », *La Renaissance à Rouen. L'essor artistique et culturel dans la Normandie des décennies 1480-1530*, Mont-Saint-Aignan, Presse universitaire de Rouen et du Havre, 2019, p. 201- 222.

VIOLLET-LE-DUC E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Morel & Cie, 1875.

VISSIÈRE L., « Au service discret de sa Majesté. Claude de Seyssel, Agent de Louis XII », *Claude de Seyssel (c. 1450 - 1520). écrire l'histoire, penser la politique à l'aube des temps modernes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 201- 215.

VISY R., *Le Maître de Saint-Chamant*, Nonette, France, Créer, 2005.

VITRY P., *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Thèse de doctorat, Université de Paris. Faculté des lettres, France, 1901.

VITRY P., « Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France. Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 1900, vol. 7, n° 2, p. 187- 204.

VITRY P. et G. BRIÈRE, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux: notice historique et archéologique*, Paris, France, D.-A. Longuet, 1908.

VORAGINE J. de, *La légende dorée / le bienheureux Jacques de Voragine ; traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits.*, traduit par Théodore de WYZEWA, Paris, Perrin, 1910.

WANEGFFELEN T., *Ni Rome, ni Genève: des fidèles entre deux chaires en France au XVIe siècle*, Paris, H. Champion, 1997.

WARD W.H., *The architecture of the renaissance in France, a history of the evolution of the arts of building, decoration and garden design under classical influence from 1495 to 1830.*, London, B. T. Batsford, 1911.

WEISS R., « The castel of Gaillon in 1509-10 », *Journal of the warburg and Courtauld institute*, 1953, vol. 16, 1/2, p. 1- 12.

WILMERING A.M., *The Gubbio studiolo and its conservation. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York (N.Y.), Etats-Unis, Metropolitan Museum of Art, 1999, vol. 2/2.

WIRTH J., *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris, France, Ed. du Cerf, 2011.

WOLF E., « Lactance et les oracles sibyllins », J. PIGEAUD (dir.), *Les Sibylles*, Paris, Institut universitaire de France, 2005, p. 99- 106.

WRIGHT T., *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art (2e éd.) / par Thomas Wright,...* ; traduction d'Octave Sachot ; notice par Amédée Pichot, A. Delahays (Paris), 1875.

ZAMPERINI A., *Les Grotesques*, traduit par Odile MÉNÉGAUX, Paris, France, Citadelles & Mazenod, impr. 2007, 2007.

« Conclave de 1492 », *Wikipédia*, 2019, p.

« Cardinal electors for the 1503 papal conclaves », *Wikipedia*, 2018, p.

« Liste des cardinaux créés par Alexandre VI », *Wikipédia*, 2018, p.

Dessins du Nationalmuseum de Stockholm : collections Tessin et Cronstedt, 1950.

Les Arts; revue mensuelle des musées, collections, expositions, Paris, Goupil [etc.], 1903.

Dictionnaire des abréviations latines et françaises, usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques, les manuscrits et les chartes du moyen âge, précédé d'une explication de la méthode brachygraphique employée par les graveurs en lettres, les scribes et les copistes du ve au xvie siècle, Cornemillot, 1846.

Les principaux edifices de la ville de Rouen en 1525: dessinés à cette époque sur les plans d'un livre manuscrit conservé aux archives de la ville, appelé le livre des fontaines, A. Péron, 1845.

Catalogue des antiquités et objets d'art, qui composent le cabinet de M. le Chevalier Alexandre Lenoir,..., Ecole des mines, 1837.

Plan de l'Eglise de l'Abbaye Royale de S.t Denis en France, avec les Tombeaux des Rois et Princes qui y sont Inhumez [sic] et la datte [sic] de Leur Mort. Plan du Caveau qui est la Sepulture des Princes et Princesses de la Branche Royale de Bourbon, Inhuméz [sic] depuis Henry 4, avec la datte [sic] de leur Mort : [dessin], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7740380r>, consulté le 12 juin 2019.

Grandes Heures d'Anne de Bretagne., Tours, 1505, vol.BNF La. 9474.

Ces présentes Heures à l'usaige de Romme., Paris, Simon Vostre, 1501.

« *Dicts sybillins en personnages* », espèce de mystère précédé d'une dédicace « *A tres... haulte princesse d'Angoulame, mere du roy François* ». , 1501.

Calendrier et compost des bergers . - « Cy est enseigné et démontré le kalendrier // et compost des bergiers, au quel sont // adjoustez plusieurs nouvelles augmentations et correcti//ons, tout autrement qu'il n'estoit par avant //... On les vent à Rouen... chiez Raulin Gaultier demou//rant en la rue de Grant Pont, près l'enseigne du Fardeau »//, [atelier du Bandeau au lion couronné = successeurs de Richard Auzoult] pour Raulin Gaultier (Rouen), 1497.

Compost et calendrier des bergiers..., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1112582>, consulté le 12 juin 2019.

Compost et calendrier, Guiot Marchant (Paris), 1496.

Le Kalendrier des bergers, Paris, Guy Marchant, 1493.

Le livre de bien vivre et de bien mourir. L'Eguillon de crainte divine pour bien mourir ou traité des peines d'Enfer et de Purgatoire. - L'advenement de l'Ante-christ et des 15 signes qui précèdent le jugement général et des joies du Paradis, Anthoine Vérard (Parisiiis), 1492.

Heures de Rome, Paris, Morand, 1492.

Horae ad usum romanum. Heures à l'usage de Louis de Laval., 1470, vol.BNF La. 920.

Romuleon, traduit par Sébastien MAMEROT, 1401.

Histoire romaine, SÉNÈQUE et CICÉRON., 1401.

Vue du château Gaillon, 18..

Princeton University, <https://www.princeton.edu/node/141>, consulté le 14 juin 2019.

[Recueil. Portraits de Georges Ier d'Amboise (1460-1510)], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85307135>, consulté le 3 juillet 2019.

San Sisto (Cardinal Titular Church) [Catholic-Hierarchy], <http://www.catholic-hierarchy.org/diocese/d1s10.html>, consulté le 12 juin 2019.

Chapelle | Musée de Cluny, <https://www.musee-moyenage.fr/lieu/hotel-de-cluny/chapelle-hotel-de-cluny.html>, consulté le 12 juin 2019.

Conversion des monnaies d'avant la Révolution en valeur (...) - Histoire Passion - Saintonge Aunis Angoumois, <http://www.histoirepassion.eu/?Conversion-des-monnaies-d-avant-la-Revolution-en-valeur-actuelle>, consulté le 12 juin 2019.

Atlas Archéologique de Touraine, <http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=203&menu=Cartes>, consulté le 12 juin 2019.

Château d'Amboise, <http://monumentshistoriques.free.fr/chateaux/amboise/amboise.html>, consulté le 12 juin 2019.

Eglise Saint-Aubin à Ponts-de-Cé (Les) - PA00109237 - Monumentum, <https://monumentum.fr/eglise-saint-aubin-pa00109237.html>, consulté le 12 juin 2019.

Histoire du monument, Abbaye de Saint-Denis., <http://www.saint-denis-basilique.fr/Explorer/Histoire-du-monument>, consulté le 12 juin 2019.

Le tombeau de François II, <http://nantescathedrale.free.fr/tombeau.htm>, consulté le 12 juin 2019.

Chaumont, BM, 0032 (016), </codex/1578>, consulté le 12 juin 2019.

Chaumont, BM, 0033 (016), </codex/1579>, consulté le 12 juin 2019.

Book of Hours, MS M.358 fol. 13r - Images from Medieval and Renaissance Manuscripts - The Morgan Library & Museum, <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/25/77128>, consulté le 12 juin 2019.

Gaillon, Historique et Mystique - Index, <http://lemercuredegaillon.free.fr/gaillon27/index.htm>, consulté le 12 juin 2019.

EDIT 16 - ICCU, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/eimain.htm, consulté le 12 juin 2019.

La tenture de la Vie Seigneuriale : La Lecture, http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/la-tenture-de-la-vie-seigneuriale-la-lecture_tapisserie-technique_laine-textile_soie-textile, consulté le 7 novembre 2016.

Tenture de David et Bethsabée | Musée Renaissance, <http://musee-rennaissance.fr/objet/tenture-de-david-et-bethsabee>, consulté le 28 octobre 2015.

El Museo del Prado recibe Virgen de la leche de Berruguete - Noticia, <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-recibe-virgen-de-la-leche-de/dd2ac00e-7c41-4bf6-a866-4d86b5abe016>, consulté le 7 novembre 2016.

Lexique - Les éléments des stalles - Musicastallis - Iconographie Musicale dans les stalles médiévales, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/lexique/lexiquerollover.php>, consulté le 12 juin 2019.

Base de données des stalles européennes :
www.ru.nl/stalla/

Citations des stalles de Gaillon

Sur le moteur de recherche du ministère de la Culture « collections » en 2019.

[http://www.culture.fr/collections/resultats/\(page_count\)/62?action_type=search&lang=fr&keywords=stalle+gaillon&display_mode=list](http://www.culture.fr/collections/resultats/(page_count)/62?action_type=search&lang=fr&keywords=stalle+gaillon&display_mode=list)

62 résultats sont obtenus. Ils proviennent des sites suivants : Cat'zArts (Beaux-arts de Paris), Regards (Centre des monuments nationaux), Médiathek, Cité de l'architecture et du patrimoine, RMN-Grand Palais, Mémoire, Palissy.

Les 35 clichés enregistrés sur la base « regards » sont dus à Patrick Cadet, Jean-Luc Paillé et à Pascal Lemaitre, la nomenclature est celle d'Achille Deville.

Les 16 clichés de la base Mémoire sont dus à Armand Guérinet, Sanoner, René-Jacques pour les éléments montés dans la basilique Saint-Denis, Félix Martin-Sabon et le Comte Henri de Lestrang, pour les moulages, ils renvoient à la base Palissy,

Les 4 clichés de la base RMN-Grand Palais présentent les panneaux conservés au musée d'Écouen, ils sont dus à René-Gabriel Ojéda, Mathieu Rabeau.

Cat'zArts (Beaux-arts de Paris) et Cité de l'architecture et du patrimoine font état d'une carte postale.

Les 2 clichés de la base Palissy sont dus à René-Jacques.

Description Palissy :

Monuments historiques

technique	menuiserie
désignation	stalles
localisation	Ile-de-France ; Seine-Saint-Denis ; Saint-Denis
édifice	basilique, puis cathédrale Saint-Denis
dénomination	stalles
matériaux	bois : taillé, marqueterie
description	Stalles.
dimensions	Dimensions non prises.
état	oeuvre restaurée
précision état	Oeuvre restaurée : stalles restaurées en mai 2008.
siècle	1er quart 16e siècle
historique	Les deux rangées de stalles à hauts dossiers ainsi que la grande chaire isolée au côté droit, viennent de la chapelle du château de Gaillon, construite de 1504 à 1509.
protection MH	1906/06/19 : classé au titre objet
propriété	propriété de l'Etat
type d'étude	liste objets classés MH
copyright	© Monuments historiques, 1994
date versement	1994/02/02
date mise à jour	2014/01/14
référence	PM93000197
crédits photo	René-Jacques - Ministère de la culture (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Diffusion RMN-GP

Index

Cet index ne cite que les personnes en relation directe avec la réalisation des stalles, leur contexte et leur iconographie, ou ayant pu contribuer à l'humanisme du cardinal.

Amboise, château : 34, 57, 87, 89, 97, 103, 184.

Amboise, fratrie : 34, 41, 53 – 59, 62, 64, 250.

Amboise, Charles Chaumont d' (Charles II) : 54, 78, 83, 103, 161, 163, 238.

Andrelini, Fausto : 52, 406, 409, 410, 417.

Barili, Antonio di Neri : 101, 117, 119, 123, 125, 126, 128, 217, 219, 356, 357, 361.

Barili, Giovanni : 124 -126, 128, 322, 357, 361.

Briçonnet, Guillaume : père : 61, 72 ; fils : 41, 408.

Bohier, Thomas : 60, 65, 69 - 72, 129.

Carpe, Richard : 23, 137, 138, 349 - 352, 361.

Castille, Nicolas : 14, 22, 23, 27, 69, 77, 133, 135, 138, 141, 142, 185, 186, 192, 200, 205, 206, 221, 229, 233, 302, 349, 351, 352, 361, 511, 512.

Colombe, Jean : 155, 223, 284, 310, 334, 335.

Colombe, Michel : 69, 153, 167, 168, 221, 222, 223, 224, 225, 231,

Delorme, Pierre : 71, 76, 77, 96 - 98, 103.

Érasme de Rotterdam : 42, 45, 405 - 407, 409, 410, 412, 416, 417.

Fillon, Artus : 23, 63, 399.

Fra Giovanni, da Verona : 116, 117, 121 - 126, 128, 130, 239, 247, 322, 331, 354, 356 , 357, 360.

Gaguin, Robert : 406, 408, 409, 417.

Gil, de Siloé : 302, 329, 355, 358, 360

Guesnon, Michelet : 22, 78, 139, 336, 349, 351.

Juste, Antoine : 77, 100, 137, 221, 225, 226.

Lactance : 29, 49, 51, 152, 292, 295 -297, 377, 378, 382, 383 – 387, 393, 395, 402, 410 – 417.

Lefèvre d'Étaple, Jacques : 281, 407, 417.

Legendre, Pierre : 71, 72, 129.

Pacherot, Jérôme : 100, 101, 102, 130, 137, 223 - 225, 231, 353, 354, 358, 360 – 362.

Paule, saint François de : 40 - 42.

Pichore, Jean : 48, 49, 329.

Robertet, Florimond : 37, 60, 409.

Roze, Thibault : 22, 134.

Seysse, Claude de : 40, 47, 58, 60, 367, 408, 417.

Sibylles : Hors chapitres qui sont consacrés au collège des sibylles. Delphique : 139, 341 ; Érythrée : 154, 346 ; Agrippa : 152, 346 ; Tiburtine : 356.

Solario, Andrea : 50, 98, 99, 100, 103, 137, 221, 227, 234.

Standonck, Jean : 36, 42, 409.

Tournielle, Jérôme : 84, 99, 129, 137, 360.

Vertus : Hors chapitres qui sont consacrés au collège des vertus. Charité : 346 ; Foi : 341, 347 ; Justice : 139, 334, 356 ; Prudence : 339, 346, 347.

Tableaux

T.1 Tableaux récapitulatifs de l'iconographie des stalles selon auteurs

Synthèse des identifications des éléments qui composent les stalles de Gaillon proposées par les auteurs suivants : A. Deville, A. Mousny, E. Liou, E. Block, C. d'Anterroches, I. Gnara, F. Billiet.

Les tableaux ci-dessous sont établis en listant les stalles de la manière suivante :

Lecture de la nef vers l'autel pour les stalles côté nord de même que pour les stalles côté sud.

T.1-1 Identification de scènes des bas-reliefs des dorsaux

Deville ¹¹⁷⁹ 1850	Mousny ¹¹⁸⁰ 1995	Liou ¹¹⁸¹ 1999	Block ¹¹⁸² 2003	Anterroches ¹¹⁸³ 2014
Relevailles de la Vierge	Anne et Joachim rejetés du temple	Anne et Joachim rejetés du temple		Anne et Joachim rejetés du temple
La Vierge et st Joseph	Anne et Joachim à la porte dorée	Anne et Joachim à la porte dorée		Anne et Joachim à la porte dorée
Naissance de saint Jean-Baptiste	Naissance de saint Jean-Baptiste	Naissance de saint Jean-Baptiste		Naissance de saint Jean-Baptiste

¹¹⁷⁹ DEVILLE A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, op. cit.

¹¹⁸⁰ MOUSNY A., *L'iconographie des stalles de Gaillon*, op. cit.

¹¹⁸¹ LIOU E.Y.-L., *Cardinal Georges d'Amboise and the Château de Gaillon at the dawn of the French Renaissance*, op. cit.

¹¹⁸² BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France*, op. cit.

¹¹⁸³ d'Anterroches Cécile, conférence donnée au monastère de Brou le 4/12/2014 « Les stalles et leurs ornements, une nouvelle perspective ; du Moyen Âge à la Renaissance ».

Baptême du Christ	Baptême du Christ	Baptême du Christ		Baptême du Christ
N'existait pas en 1850	Décollation de saint Jean-Baptiste	Décollation de saint Jean-Baptiste		Décollation de saint Jean-Baptiste
Âme du mauvais riche menée aux enfers	Tentation de st Antoine	Tentation de st Antoine	Personnification des vices	Âme de Dacien emmenée aux enfers
Décollation de st Jean	Décollation de st Georges	Martyre de st Paul	Martyre d'un saint	Décollation de st Georges
Martyre de st André	St Georges supplice du chevalet	Martyre de st André	Martyre de st André	St Georges supplice du chevalet
Saint Jean mené en prison	Saint Georges mené en prison	Saint Georges mené en prison		Saint Georges mené en prison
Le miracle de l'idole	Destruction des idoles selon l'invocation de st Georges	St Georges refusant d'adorer des idoles		Destruction des idoles selon l'invocation de st Georges
N'existait pas en 1850	Lapidation de st Etienne	Martyre de st Georges		Lapidation de st Etienne

T.1-2 Identification de scènes des marqueteries des dorsaux

Deville 1850	Mousny 1995	Liou 1999	Block 2003	Gnarra¹¹⁸⁴ 2004	Anterroches¹¹⁸⁵ 2014
Foi	Foi	Foi	Foi		Foi
Hellespontique	Hellespontique	Hellespontique	Hellespontique		Hellespontique
Sibylle	Agrippa	sibylle?	L'auteure n'identifie que les vertus	Cumaine	Agrippa
Justice	Justice	Justice	Justice		Justice
Vertu/Sibylle	Virginité	Espérance	Espérance		Érythrée
Prudence	Prudence	Prudence	Prudence		Prudence
Persique	Persique	Persique	Persique		Persique
Force	Force	Force	Force		Force
Tiburtine	Tiburtine	Tiburtine	Tiburtine		Tiburtine
Tempérance	Tempérance	Tempérance	Tempérance		Tempérance
Charité	Charité	Charité	Charité		Charité
Delphique	Delphique	Delphique	Delphique		Delphique

¹¹⁸⁴ GNARRA I., « Bible de bois du Moyen Age », *op. cit.*

¹¹⁸⁵ D'ANTERROCHES C., *Douze panneaux de marqueterie des stalles du château de Gaillon conservées en la basilique cathédrale de Saint-Denis.*, Grenoble, 2014.

T.1-3 Identification des métiers illustrés sur les appuis-main

Mousny 1995	Liou 1999	Block 2003	Anterroches 2014
Bouffon triste	Clown		Bouffon
Sculpteur	Sculpteur		Sculpteur
?	Forgeron de bouclier	carpenter	Parcheminier
Architecte	Miniaturiste ou graveur	scribe	Lecteur
Parcheminier	Scribe		Calligraphe
Tonnelier	Tonnelier		Tonnelier
Vannier	Tonnelier	woodcarver	Vannier
Menuisier ou charpentier	Tonnelier de foudre		Menuisier
?	Soldat		Noble
Fauconnier	Fauconnier		Fauconnier
Barattage	Potier		Laitier Barattage
Luthier ou musicien	Souffleur de verre	Musicien plays verze	Musicien
Tailleur de vigne	Menuisier		Vigneron
Bouffon joyeux	Clown		Bouffon

Armurier	Soldat	Armorer	Forgeron d'armure
?	Armurier		Noble

T.1-4 Identification des statuettes

Mousny 1995	Liou 1999	Anterroches 2014
Saint	Saint Jacques le Majeur (rouleau)	Saint
Apôtre	Saint Jean	Saint Jean
Apôtre	Saint	Saint Jude Thadée
Saint André	Saint André	Saint Philippe
Saint Paul	Saint Paul	Saint Paul
Saint Pierre	Saint Pierre	Saint Pierre
Saint Thomas	Saint Thomas	A disparu
Saint	Saint Luc	Saint
Saint	Saint Matthieu	Saint
Saint Simon le zélote	Saint Jude	Saint Simon le zélote
Saint Jean	Saint	Saint

T.1-5 Identification des scènes illustrées sur les miséricordes

Mousny 1995	Liou 1999	Block 1999	Billiet¹¹⁸⁶ 2012	Anterroches¹¹⁸⁷ 2014 - 2017
Légende de saint Hubert	<i>Dear hunting of saint Eustache</i>	<i>Saint Eustache</i>		Saint Hubert: vision du cerf
	<i>Hunting scene, two hunters in the forest and a dog at the feet of a woman</i>	<i>Lady awaits knight</i>		Circé et Picus
	<i>Circle of love (four acrobats)</i>	<i>acrobats</i>		Acrobates et danseurs
Danseurs	<i>Circle of love with winged angels holding garlands</i>	<i>Cherubes dance a roudel</i>		Ronde d'angelots
Concert	<i>Genre scene with figures in different activities: playing organ, playing harp, holding balance, man and woman...</i>	<i>Concert in the park</i>	Allégorie de la Musique	Allégorie de la Musique
	<i>Circle of four putti</i>	<i>Round of winged women</i>		Ronde de putti
	<i>An emblem with two sphinxes</i>	<i>Female sphynx</i>		Deux sphinges
	<i>Two centaurs and other figures</i>	<i>Satyr concert</i>		Concours d'Apollon et Pan devant Midas
	<i>Scene sacrifice, figures dressed in Roman togas</i>	<i>Ordeal by fire</i>		Mucius Scaevola devant Porsena
	<i>Genre scene(?), a hair-dresser, female writer and a squatting man</i>	<i>Women at work</i>		Allégorie de la Géométrie
Sirène et triton s'affrontant	<i>A winged man and a winged woman with their half bodies in the form of plants, each holds an arrow and a shield</i>	<i>Mermaid battles merman</i>		Sirène et triton ailés affrontés tenant un bouclier

¹¹⁸⁶ BILLIET F., « Choir-Stall Carvings: A Major Source for the Study of Medieval Musical Iconography », *op. cit.*

¹¹⁸⁷ D'ANTERROCHES C., « Ovide et Reisch sur les miséricordes des stalles de Georges Ier d'Amboise », *op. cit.*

	<i>Scene?, (an animal holds a castel at left side)</i>	<i>Pig shepherd</i>		Deux parties, gauche une partie de l'allégorie de la Logique, droite sanglier pasteur. Satire du clerc.
--	--------------------------------------------------------	---------------------	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

T.2 Liste des cardinaux entre 1498 et 1510 hormis Georges I^{er} d'Amboise

Le conclave de 1492 fait suite au décès du pape Innocent VIII le 25 juillet 1492 et conduit à la désignation comme pape de Rodrigo Borja, qui choisit comme nom Alexandre VI, le 11 août 1492¹¹⁸⁸. Les membres de ce conclave sont notés en italique dans le tableau.

Le pape Alexandre VI (1492-1503) a créé 43 cardinaux dans 10 consistoires. Dont 22 *in pectore*¹¹⁸⁹. Dont plus de la moitié ont été révélés.

Participants aux conclaves de 1503¹¹⁹⁰. 09/1503 élection de Francesco Todeschini Piccolomini, 10/1503 élection de Giuliano della Rovere. O et N : a participé aux deux conclaves ou non.

Nom	Origine	Conclaves 09 et 10 / 1503	Vie
<i>Antonio Pallavicini Gentili</i>	<i>Frascati Italie</i>	<i>o</i>	<i>1441 - 1507</i>
<i>Oliviero Carafa</i>	<i>Naples Italie. Militaire, diplomate</i>	<i>o</i>	<i>1430 - 1511</i>
<i>Giovanni Battista Zeno</i>	<i>Vicence Italie</i>		<i>1439 - 1501</i>
<i>Giovanni Michiel</i>	<i>Vérone Italie</i>		<i>1446 - 04/1503</i>
<i>Giuliano della Rovere. Jules II 10/1503</i>	<i>Savone Italie</i>	<i>o</i>	<i>1443 - 1513</i>
<i>Jorge da Costa</i>	<i>Lisbonne Portugal</i>	<i>o</i>	<i>1406 - 1508</i>
<i>Girolamo Basso della Rovere</i>	<i>Savone Italie. Bâtitseur</i>	<i>o</i>	<i>1434 - 1507</i>
<i>Domenico della Rovere</i>	<i>Piémont, Savoie</i>		<i>1442 - 1501</i>

¹¹⁸⁸ « Conclave de 1492 », *Wikipédia*, 2019, p.

¹¹⁸⁹ « Liste des cardinaux créés par Alexandre VI », *Wikipédia*, 2018, p.

¹¹⁹⁰ « Cardinal electors for the 1503 papal conclaves », *Wikipedia*, 2018, p.

<i>Lorenzo Cibo de' Mari</i>	<i>Gênes Italie</i>	<i>o</i>	<i>1450 - 1503</i>
<i>Antoniotto Pallavicini</i>	<i>Gênes Italie légat a latere auprès de Charles VIII et Louis XII</i>	<i>o</i>	<i>1441 - 1507</i>
<i>Francesco Piccolomini Pie III 09/1503</i>	<i>Naples Italie</i>	<i>09/1503</i>	<i>1439 - 1503</i>
<i>Raffaele Riario</i>	<i>Savone Italie mécène</i>	<i>o</i>	<i>1461 - 1521</i>
<i>Giovanni Colonna</i>	<i>Rome Italie</i>	<i>o</i>	<i>1456 - 1508</i>
<i>Giovanni Battista Orsini</i>	<i>Rome Italie</i>		<i>1450 - 1502</i>
<i>Ascanio Sforza</i>	<i>Milan Italie diplomate</i>	<i>o</i>	<i>1455 - 1505</i>
<i>Giovanni de' Medici Léon X 1513</i>	<i>Florence Italie</i>	<i>o</i>	<i>1475 - 1521</i>
<i>Federico Sanseverino</i>	<i>Naples Italie</i>	<i>o</i>	<i>1475 - 1516</i>
<i>Giovanni Antonio Sangiorgio</i>	<i>Alexandrie Italie. Professeur, ambassadeur du duc de Milan auprès du roi de Hongrie</i>	<i>o</i>	<i>1439(42) - 1509</i>
<i>Bernardino López de Carvajal</i>	<i>Cartagène Espagne soutient Louis XII contre Jules II</i>	<i>o</i>	<i>1456 - 1523</i>
<i>Giuliano Cesarini iuniore</i>	<i>Rome Italie</i>	<i>O</i>	<i>1466 - 1510</i>

Domenico Grimani	Rome, Venise Italie. Humaniste collectionneur. 15000 volumes dans sa bibliothèque	O	1461 - 1523
Alessandro Farnese, seniore Paul III 1534	Rome Italie	O	1468 - 1534
Raymond Péruault	Poitou France. Membre augustins	N	1435 - 1505
John Morton	Canterbury Angleterre		1420 - 1500
Fryderyk Jagiellończyk	Cracovie Pologne		1468 - 03/1503
Ippolito I d'Este	Milan Ferrare Italie. Lettre écrivain humaniste	10/1503	1479 - 1520
Louis d'Aragon	Naples Italie passionné de chasse et musique	O	1475 - 1519
Guillaume Briçonnet	Reims France. Créé cardinal en 1495. Politique et mécène	N	1445 - 1514
Philippe de Luxembourg	Thérouanne France. Créé cardinal en 1495. Succède à Amboise en 1516 comme légat du pape.	N	1445 - 1519
Juan López	Capoue Italie		1455 - 1501
Bartolomé Martí	Rome Italie, espagnol		1430 - 1500

Juan de Castro	Agrigente Italie, espagnol	O	1431 - 1506
Juan de Borja Llançol de Romaní	Pérouse Italie, espagnol		1470 - 1500
Diego Hurtado de Mendoza	Madrid Espagne		1444 - 1502
Amanieu d'Albret	Casteljaloux, France	O	1478 - 1520
Pedro Luis de Borja Llançol de Romaní	Rome Italie, espagnol	O	1470 - 1511
Gianstefano Ferrero	Rome Italie	O	1474 - 1510
Jaime Serra i Cau	Valence espagnol	O	1427 – 1517
Pietro Isvalies	Messine italien	10/1503	1450 – 1511
Francisco de Borja	Cosenza espagnol	O	1441 – 1511
Juan de Vera	Salerne espagnol	O	1453 – 1507
Ludovico Podocathor	Nicosie italien lettré médecin du pape	O	1429 – 1504
Antonio Trivulzio, seniore	Milan italien	O	1457 – 1508
Marco Cornaro	Venise italien	O	1482 – 1524
Juan Castellar y de Borja	Valence espagnol	O	1441 – 1505
Francisco de Remolins	Sorrente espagnol inquisiteur	O	1462 – 1518

Francesco Soderini	Volterra italien professeur diplomate	O	1453 – 1524
Nicolas Fieschi	Adge italien	O	1456 – 1524
Francisco Desprats	Léon espagnol	O	1454 – 1504
Adriano di Castello	Corneto italien humaniste	O	1453 – 1522
Jaime de Casanova	Xàtiva espagnol	O	1435 – 1504
Francisco Lloris y de Borja	Elne espagnol	O	1470 – 1506
Melchior von Meckau	Brixen germanique	10/1503	1440 – 1509
Luis Julian de Milà y de Borja	Lérida espagnol	N	1432 – 1510
Tamás Bakócz	Esztergom hongrois	N	1442 - 1521

T.3 Quelques attributs des vertus et des sibylles au début du xvi^e siècle

T.3-1 Attributs des vertus au début du xvi^e siècle

vertu	Tombeau duc de Bretagne c. 1502	Stalles Gaillon 1509	Tombeau cardinal d'Amboise c. 1520	Porte des vertus Urbino
Foi		Cierge, Bible, église	Bible, calice surmonté hostie	Calice, croix
Espérance			encre du navire	Mains jointes
Charité		Un cœur dans une main, un anagramme dans l'autre	Crucifie, cœur	Enfants, anagramme du Christ
Temperance	Horloge	mors sur la bouche	Horloge, mors dans la main	Verse un vase dans un autre
Prudence	2 visages une coupe	Miroir	Miroir, compas	Sceptre
Force	Sort dragon d'une tour	Sort dragon d'une tour	Sort dragon d'une tour	Serpent
justice	Epée Balance dessinée sur un livre	Balance et épée	Epée Balance dessinée sur un livre	Glaive et emblème du Christ

T.3-2 Quelques attributs des sibylles au début du XVI^e siècle

Sibylle	Italie ¹¹⁹¹	France ¹¹⁹²
Cimmerienne		rhyton
Delphique	corne	Berceau ou couronne épines
Érythrée	Épée à la main	Épée, rameau fleuri
Hellespontique		Croix en tau
Persique		Lanterne
Phrygienne		Croix avec bannière
Samienne	coupe	Berceau
Tiburtine		S'appuie sur canne, en main gant de chair
Cumaine		Livre ou bassin
Agrippa		Fouet
Europa		Glaive



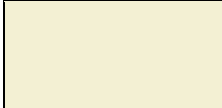

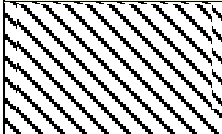
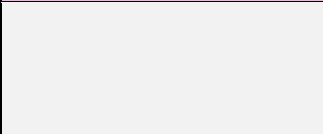
¹¹⁹¹ DE CLERCQ C., « Quelques séries italiennes de Sibylles », *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 1979 1978, vol. 48-49, p. 124- 125 figures.

¹¹⁹² DE CLERCQ C., « Quelques séries de Sibylles hors d'Italie », *Bulletin de l'institut historique belge de Rome*, 1981, vol. 51, p. 116 figures.

T.4 Organisation des panneaux des dorsaux des stalles du château de Gaillon

Code couleur des tableaux

La sibylle Phrygienne est à part, elle annonce la Résurrection

	Vertus cardinales		Vertus théologiques
	Sibylles de la Passion		Sibylles de l'annonce
	Panneaux disparus ou non réalisés		Panneaux conservés dans des musées

T.4-1 Organisation des dorsaux sous Debret en 1850

Chapelle d'hiver de la basilique Saint-Denis

Prédication de Jean-Baptiste	Foi		Persique	Destruction des idoles à la prière de saint Georges
Anne et Joachim chassés du temple	Hellespontique		Force	Saint Georges mené en prison
Anne et Joachim à la porte dorée	Agrippa		Tiburtine	Le supplice du chevalet de saint Georges
Naissance de Jean-Baptiste	Justice		Tempérance	Décollation de saint Georges
Baptême du Christ	Érythrée		Charité	L'âme de Dacien emmenée aux enfers
<i>Saint Georges mené en prison. (Reproduction sans respect des dimensions)</i>	Prudence		Delphique	<i>Anne et Joachim chassés du temple. (Reproduction sans respect des dimensions)</i>

T.4-2 Organisation des dorsaux sous Viollet le Duc en 1880

Nef				
Sud			Nord	
L'âme de Dacien emmenée aux enfers	Charité 57 cm		Hellespontique 57 cm	Anne et Joachim chassés du temple
Décollation de saint Georges	Tempérance 57 cm		Agrippa 57 cm	Anne et Joachim à la porte dorée
Le supplice du chevalet de saint Georges	Tiburtine 54 cm		Justice 54 cm	Naissance de Jean-Baptiste
Saint Georges mené en prison	Force 61 cm		Érythrée 61.5 cm	Baptême du Christ
Destruction des idoles à la prière de saint Georges	Persique 66.5 cm		Prudence 66.5 cm	Prédication de Jean-Baptiste
<i>Martyre de Saint Etienne</i>	Foi 66 cm		Delphique 65 cm	<i>Décollation de Jean-Baptiste</i>

Autel

Dimensions des bas-reliefs d'Écouen et de Berlin. Auxquelles il faut ajouter la moulure d'encadrement placée lors du montage des stalles, soit environ 2.5 à 3 cm de chaque côté.

Écouen: Saint Georges combattant le dragon: 62 cm (67 à 68 cm). Plan

Décollation de saint Jean-Baptiste: 57 cm (62 à 63 cm). Très déformé.

Saint Georges donnant l'or du roi: 57 cm (62 à 63 cm). Très déformé.

Berlin: Le festin d'Hérode: 59.5 cm (65 à 66 cm)

T.4-3 Organisation des dorsaux selon Viollet-le-Duc

Avec adjonction des panneaux conservés dans les musées.

L'âme de Dacien emmenée aux enfers	Charité 57 cm		Hellespontique 57 cm	Anne et Joachim chassés du temple
Décollation de saint Georges	Tempérance 57 cm		Agrippa 57 cm	Anne et Joachim à la porte dorée
Le supplice du chevalet de saint Georges	Tiburtine 54 cm		Justice 54 cm	Naissance de Jean-Baptiste
Saint Georges mené en prison	Force 61 cm		Érythrée 61.5 cm	Baptême du Christ
Destruction des idoles à la prière de saint Georges	Persique 66.5 cm		Prudence 66.5 cm	Prédication de Jean-Baptiste
Saint Georges donnant l'or du roi 62 à 63 cm				Décollation de saint Jean-Baptiste 62 à 63 cm
Saint Georges combattant le dragon 67 à 68 cm	Foi 66 cm		Delphique 65 cm	Le festin d'Hérode 65 à 66 cm

T.4-4 Organisation des dorsaux selon deux critères

Selon l'ordre chronologique des épisodes de la vie du Christ annoncés par les sibylles, selon la concordance des sibylles et des vertus et selon le programme de quatorze stalles.

Nef, ouest

Baptême du Christ 61.5 cm	Érythrée 61.5 cm		Force 61 cm	Saint Georges mené en prison 61 cm
Prédication de Jean-Baptiste 66.5 cm	Persique 66.5 cm		Prudence 66.5 cm	Destruction des idoles à la prière de saint Georges 66.5 cm
Anne et Joachim à la porte dorée 57 cm	Agrippa 57 cm		Tempérance 57 cm	Décollation de saint Georges 57 cm
Naissance de Jean-Baptiste 54 cm	Tiburtine 54 cm.		Justice 54 cm.	Le supplice du chevalet de saint Georges 54 cm
Le festin d'Hérode 65 à 66 cm	Delphique 65 cm		Foi 66 cm	Saint Georges combattant le dragon 67 à 68 cm
Anne et Joachim chassés du temple 57 cm	Hellespontique 57 cm		Charité 57 cm	L'âme de Dacien emmenée aux enfers 57 cm
Décollation de saint Jean-Baptiste 62 à 63 cm	Phrygienne		Espérance	Saint Georges donnant l'or du roi 62 à 63 cm

Autel, est.

T.4-5 Organisation des dorsaux selon trois critères

Selon l'ordre chronologique des vies des saints, les sibylles et les vertus en concordance, et compte tenu des dimensions. Dans le programme de quatorze stalles.

Anne et Joachim chassés du temple 57 cm	Hellespontique 57 cm		Charité 57 cm	L'âme de Dacien emmenée aux enfers
Anne et Joachim à la porte dorée 57 cm	Agrippa 57 cm		Tempérance 57 cm	Décollation de saint Georges
Naissance de Jean-Baptiste 54 cm	Tiburtine 54 cm		Justice 54 cm	Le supplice du chevalet de saint Georges
Baptême du Christ 61.5 cm	Érythrée 61.5 cm		Force 61 cm	Saint Georges mené en prison
Prédication de Jean-Baptiste 66.5 cm	Persique 66.5 cm		Prudence 66.5 cm	Destruction des idoles à la prière de saint Georges
Décollation de saint Jean-Baptiste 62 à 63 cm	Phrygienne		Espérance	Saint Georges donnant l'or du roi 62 à 63 cm
Le festin d'Hérode 65 à 66 cm	Delphique 65 cm		Foi 66 cm	Saint Georges combattant le dragon 67 à 68 cm

T.4-6 Organisation des thèmes illustrés dans les stalles

Nord

Dorsal registre	2 ^{ème}	Dorsal registre	1 ^{er}	Quadrants parclores	Miséricordes
Saint Georges		Vertus		Péchés capitiaux	Scènes moralisantes

Sud

Miséricordes	Quadrants parclores	Dorsal registre	1 ^{er}	Dorsal registre	2 ^{ème}
Arts libéraux	Planètes et leurs influences	Sibylles		Saint Jean- Baptiste et Anne et Joachim	

T.5 Vitraux de la chapelle haute du château de Gaillon

-----Transept -----

----- Nord ----- -----Est-----

Chapelle

Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète
l'arche de Noé	l'apparition du prophète Samuel	la naissance de la Vierge	les Saintes Femmes qui vont au tombeau	la descente de Jésus- Christ de la croix	la mort de Notre Seigneur Jésus- Christ

Chœur

	Grand Prophète	Grand Prophète	Grand Prophète	Grand Prophète	

-----Transept----- ----- Sacristie-----
 -----Est ----- -----Sud ----- -----Sud-----

Chapelle de la Vierge

Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète	Petit Prophète		
le patriarche Jacob avec Rebecca	la reine Esther	la Magdeleine aux pieds de Jésus-Christ chez le pharisien	l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem	le roi et le prophète Samuel	Jésus-Christ chasse les vendeurs du Temple	Jésus-Christ fait descendre la manne	Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ

Annexes

A.1 Vocabulaire des stalles

La définition des stalles donnée par Viollet-le-Duc ne fournit pas tout le vocabulaire attribué à ce mobilier¹¹⁹³.

Dans ce texte le vocabulaire employé pour décrire les stalles est celui d'André Jacob Roubo, menuisier du XVIII^e siècle. Ce menuisier a écrit un ouvrage dans lequel il décrit de manière détaillée toutes les techniques de fabrication. Dans le chapitre quatrième consacré aux menuiseries des églises, cet auteur consacre plusieurs sections au chœur des églises, c'est-à-dire aux stalles et aux lambris auxquels elles s'adossent¹¹⁹⁴. Le vocabulaire employé est précisé sur la planche 74, je l'ai complété et mis à jour à l'aide du vocabulaire de Frédéric Billiet édité en 2009¹¹⁹⁵. Le lecteur peut également consulter avec profit le lexique de l'ouvrage consacré aux stalles de la cathédrale de Rouen¹¹⁹⁶. Enfin, pour s'accorder à la spécificité des stalles de Gaillon, sur lesquelles tous les éléments ont été ornés, j'ai complété ces vocabulaires comme présenté en figure 3.

Sur ces stalles huit parties sont distinguées :

- Le dorsal qui est composé d'un panneau de marqueterie Ae, d'un panneau de bas-relief Ab encadré d'une moulure Ac, ces deux panneaux sont articulés à l'aide d'une frise Ad, l'ensemble est surmonté d'un entablement Aa (figure 3 A).

- La jouée haute qui est composée d'un groupe en ronde-bosse Bc, posé sur un appui Bd et surmonté d'un remplage Bb, l'ensemble est maintenu par un pied Ba (figure 3 B).

- La jouée basse qui se termine par le museau Ga (figure 3 G).

- La parclose qui s'étend de l'accoudoir Ca, ou du museau Ga, au sol ; elle est composée du quadrant marqueté Ce qui est surmonté d'un écoinçon Cd en bas-relief et qui repose sur le soubassement latéral Cg. L'ensemble est maintenu par un chant constitué du pied et dont la

¹¹⁹³ VIOLLET-LE-DUC E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, *op. cit.* Entrée : stalle.

¹¹⁹⁴ ROUBO A.J. (1739-1791) A. du texte, *L'art du menuisier... par M. Roubo le fils,.... Partie 2*, 1769. p. 213 – 227.

¹¹⁹⁵ *Lexique - Les éléments des stalles - Musicastallis - Iconographie Musicale dans les stalles médiévales*, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/musicastallis/lexique/lexiquerollover.php>, consulté le 12 juin 2019.

¹¹⁹⁶ BLOCK E.C. et F. BILLIET, *Les stalles de la cathédrale de Rouen. Histoire et iconographie*, *op. cit.*, p. 232.

partie médiane Cf se termine par un appui-main en ronde-bosse entre deux stalles Cb et en bas-relief sur une jouée Cc. L'accoudeoir Ca et l'accotoir Fb surmontent l'écoinçon (figure 3 C).

- Le dais qui couvre les stalles est constitué d'un entablement à corniche Da et à frise Db et d'une voussure Dc. Pour la stalle isolée ceci est complété par un panneau haut Dd et des pendentifs De (figure 3 D).

- L'interdorsal qui laisse place à une niche Ea qui accueille une statuette Eb (figure 3 E).

- Le siège qui permet une assise grâce à l'abattant dont le dessus Fd est marqueté et le dessous sculpté en bas-relief pour les miséricordes Ff, (dont la sellette Fg est marquetée), et en faible relief pour le reste Fe. Cette assise est surmontée du dossier Fc et repose sur le soubassement Fh. L'ensemble est encadré par l'appui en haut Fa et la plinthe en bas I (figure 3 F).

- Le sommier H qui, situé entre le soubassement et l'abattant, assure la cohésion du meuble (figure 3 H).

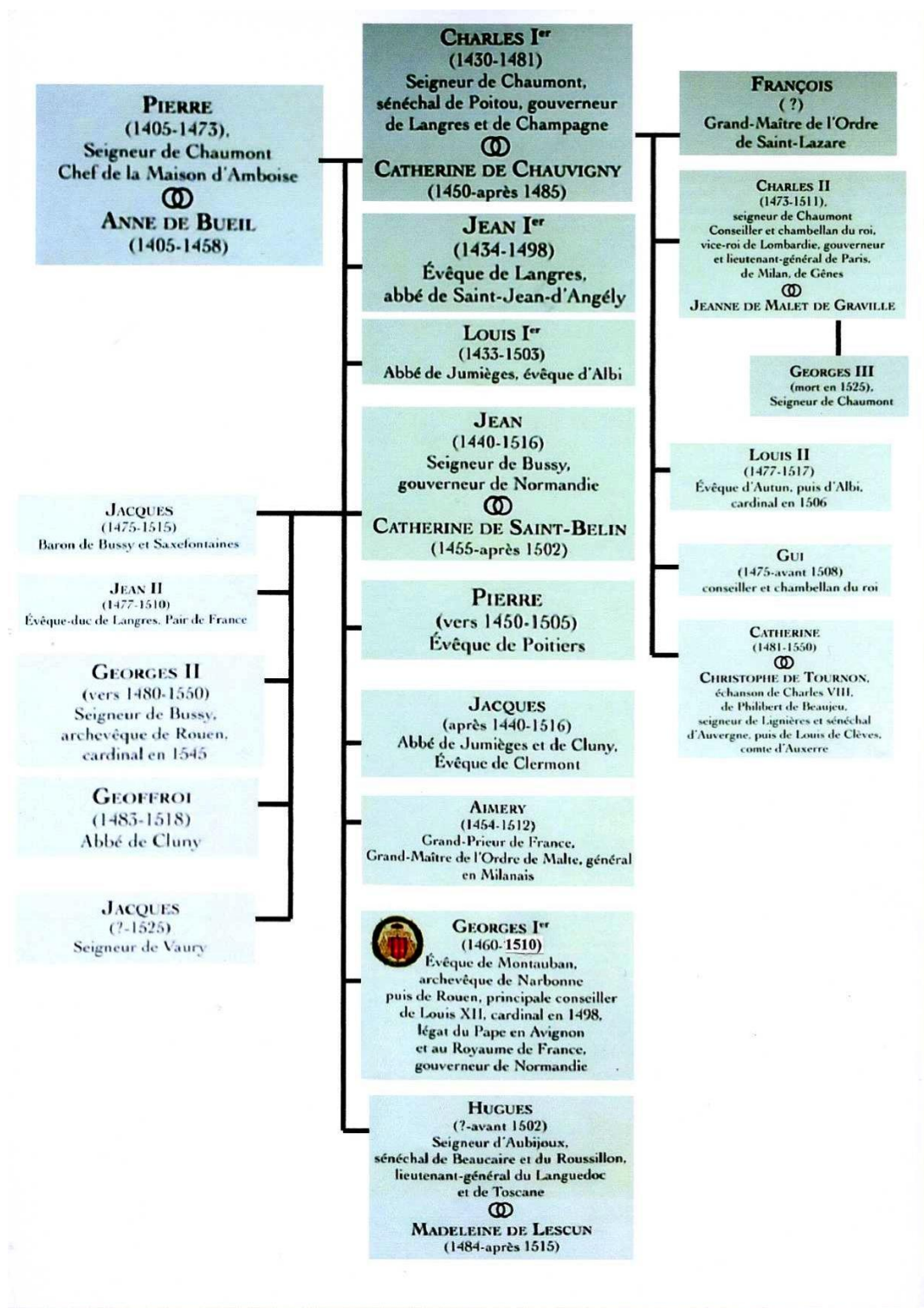
Nomenclature des stalles

Elaine Block avait proposé pour les stalles décrites dans son ouvrage un principe de nomenclature¹¹⁹⁷. Il précise que celles-ci sont désignées par l'orientation cardinale et leur place dans la rangée en commençant par l'ouest et finissant par l'est.

Afin d'identifier les chaires de ce meuble, ce principe n'a pas été suivi, l'ordre des stalles a été trop perturbé pour que cela ait un sens. Nous ne savons pas comment elles étaient positionnées dans la chapelle de Gaillon. Les stalles sont donc nommées par la figure qui est représentée sur le panneau de marqueterie de chaque dorsal au lieu de leur position au sein de l'ensemble.

¹¹⁹⁷ BLOCK E.C., *Corpus of medieval misericords in France*, op. cit. p. 6

A.2 Généalogie masculine de la descendance de Pierre d'Amboise¹¹⁹⁸



¹¹⁹⁸ CALAME-LEVERT F., M. HERMANT, et G. TOSCANO (dir.), *Une Renaissance en Normandie*, op. cit., p. 22. . Notez que dans la publication il y a une erreur sur la date de décès du cardinal, rectifiée ici. Geroges Ier d'Amboise est décédé le 25 mai 1510. CHATENET M. et A. MARCHANDISSE, « Les funérailles de Georges d'Amboise (Lyon et Rouen, 25 mai - 20 juin 1510) », op. cit., p. 226.

A.3 Comptes du château de Gaillon

Archives de la Seine-Maritime G631 folio 182

Premier folio de la partie concernant la chapelle haute.

182

Lois et menues
po' lachappelle
p' acquit 1577
De l'ep'.

Maistre Richart cuoper menues
La s'one de quinvente cinq solz l'ours
po' l'ep' que l'ars' de Gaillon a' l'ours
po' l'ars' du bois po' l'ars' appelle
quintan du m' d'embre b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

Menues menues La s'one de dix huit
p' l' m' de po' l'ep' p' l' m' de d'oy p' l' m' de
m' p' l' m' de l'ars' appelle p' l' m' de
m' d'embre b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

Quintan
p' l' m' de l'ars' appelle La s'one de dix huit
L'ours d'oy p' l' m' de p' l' m' de d'oy p' l' m' de
signe de castro au l'ars' appelle m' p' l' m' de
m' d'embre b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

Quintan
L'ours de co' d'oy La s'one de vingt solz l'ours
p' l' m' de p' l' m' de d'oy p' l' m' de d'oy p' l' m' de
L'ars' appelle p' l' m' de m' d'oy b' h'm' p' d'oy
m' b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

Quintan
L'ours de co' p' l' m' de La s'one de quinze
L'ours p' l' m' de p' l' m' de d'oy p' l' m' de d'oy
m' d'oy p' l' m' de d'oy et d'oy du bois po' l' m' de
L'ars' appelle p' l' m' de m' d'oy b' h'm' p' d'oy
m' b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

Quintan
L'ours de l'ars' p' l' m' de et d'oy p' l' m' de
L'ars' appelle et d'oy du bois d'oy m' d'oy
p' l' m' de p' l' m' de m' d'oy p' l' m' de d'oy
m' b' h'm' p' d'oy p' l' b' s' 7

L'ars' appelle

A.4 Stalles avec dorsaux des fins xv^e à début xvi^e siècles classées monument

historique

Les photos proviennent de la base Palissy.



A



B



C



Stalles sans dais simples :

A Cormery église Notre-Dame-de-Fourgeray 15e siècle PM37001235

B Nozeroy église paroissiale collégiale Saint-Antoine 15e siècle ; 17e siècle PM39000907

C Castelnau-Magnoac collégiale Sainte-Marie 16e siècle PM65000605

Stalles sans dais avec frise, et panneaux sculptés au registre supérieur :

D Jargeau église Saint-Étienne 15e siècle PM45000910

Planche I



A



B



C



D

Stalles sans dais avec panneaux sculptés en registre supérieur :

- A Mortain abbaye Blanche 15e siècle PM50000741
- B Mozac Abbatiale Saint-Pierre 15e siècle PM63000599
- C Fréjus cathédrale Saint-Léonce 15e siècle PM83000307
- D Yenne église Notre Dame de l'Assomption 4e quart 15e siècle PM73000988

Planche II



A



B



C



D

Stalles sans dais avec panneaux sculptés en registre supérieur :

A Aureil église paroissiale Saint-Jean-l'Évangéliste 2e moitié 15e siècle, PM87000762 IM87001581

B Mortemart église paroissiale Saint-Hilaire 15e siècle PM87000235

C Solignac église paroissiale Saint-Pierre Saint-Paul 2e moitié 15e siècle PM87000444

D Sarrancolin prieuré de bénédictins ; église paroissiale Saint-Pierre, Saint-Ebons 1ère moitié 16e siècle IM6-5000848



A



B



C



Stalles sans dais avec frise, et panneaux sculptés au registre supérieur :

- A René Église Saint-Pierre 16e siècle PM 72000756
- B Saint-Cernin église Saint-Saturnin 4e quart 15e siècle PM15000343
- C Essômes-sur-Marne Saint-Ferréol 1540 PM02000422
- D Sillé-le-Guillaume 16e siècle PM72000943

Planche IV



A



B



C



D

Stalles sans dais avec panneaux sculptés :

- A Embrun église Notre-Dame du Réal (ancienne cathédrale) 14e siècle ; 4e quart 15e siècle PM05000090
- B Champagne Ardèche église Saint-Pierre 15e siècle PM07000129
- C Boulieu-lès-Annonay église Saint Christophe les Annonay 15e siècle PM07000068
- D Montmin église 4e quart 15e siècle PM74000270

Planche V



A



B



C



D

Stalles sans dais avec figures sculptées ou peintes :

A Bourg-en-Bresse église Notre-Dame 1er quart 16e siècle 1512 PM01000063

B Charlieu église paroissiale Saint-Philibert 15e siècle PM42000110

C Léhon église du prieuré Saint-Magloire 16e siècle PM22000513

Stalles sans dais avec frise, et panneaux sculptés :

D Camon église , Ancienne abbatale de la Nativité de la Vierge ,1515 PM09000150

Planche VI



A



B



C



D

Stalles adossées à panneaux ajourés :

- A Vendôme église de la Trinité 4e quart 15e siècle PM41000642
- B Carentan église paroissiale Notre-Dame 16e siècle PM50000158
- C Flavigny-sur-Ozerain église paroissiale Saint-Genest 15e siècle PM21001098
- D Saint-Marcel église limite 15e siècle 16e siècle PM36000266

Planche VII



B



C



D

Stalles avec dais simple :

- A Vence église paroissiale, Cathédrale de la Nativité-de-Marie 1455 - 1459 PM06001211
- B La Rochette église des Carmes 4e quart 15e siècle 1497 PM73000635
- C Villefranche-de-Rouergue église Notre-Dame PM12000623
- D Prudhomat collégiale Saint-Jean puis Saint-Louis 1e quart 16e siècle IM46105631

Planche VIII



A



B



C



D

Stalles avec dais simple :

A Laizé église Saint-Antoine 15e siècle IM71002937

B Troo église Saint-Martin 4e quart 15e siècle PM41000536

C Walbourg abbaye de bénédictins Sainte-Walburge, actuellement église paroissiale 4e quart 15e siècle PM67000432 IM67012581

D Bourg-Achard église paroissiale Saint-Lô 16e siècle PM27000339

Planche IX



A



B



C

Stalles avec dais simple :

- A Villefranche-de-Rouergue chapelle des Pénitents Noirs 1490. PM12000632
- B Pay-Notre-Dame (Le) église Notre-Dame 16e siècle PM49000893
- C Lonlay-Tabbaye église abbatiale Notre-Dame 16e siècle PM61000429

Planche X



A



B



C



D

Stalles avec dais ouvragé :

- A Montbenoit ancienne abbatiale, Eglise de l'Annonciation 1525 et 1527 IM25000577
- B Saint-Martin-aux-Bois église Saint-Martin 15e siècle stalles PM60001468
- C Guerche-de-Bretagne (La) église Notre-Dame 1ère moitié 16e siècle 1520-1525 PM35000246
- D Champeaux église Sainte-Marie-Madeleine , ancienne collégiale, 16e siècle 1530 IM35001804

Planche XI



A



B

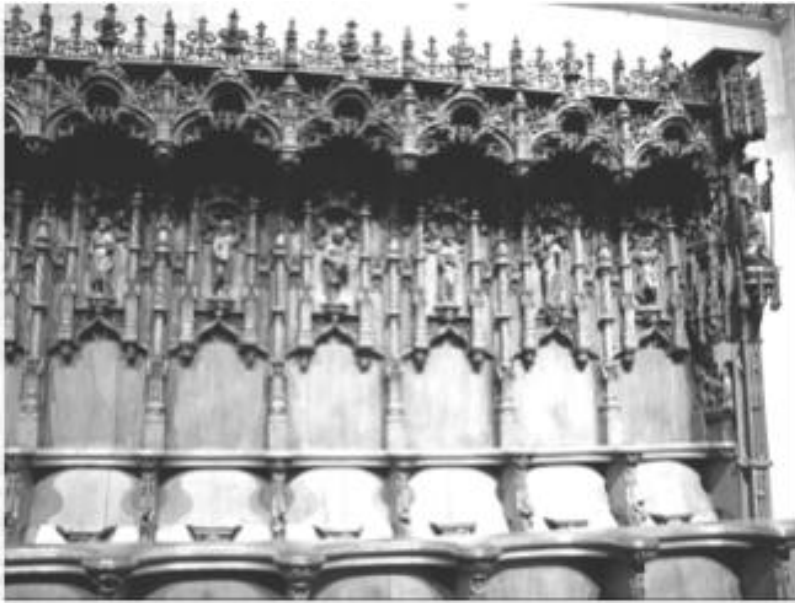


C

Stalles avec dais ouvragé :

- A Lautenbach église paroissiale Saint-Jean-Baptiste milieu 15e siècle PM68000212
- B Thann église paroissiale Collégiale Saint-Thiébaud 2e moitié 15e siècle IM68000756
- C Amiens Cathédrale Notre-Dame 1508 - 1522 PM80001416

Planche XII



A



B



C



D

Stalles avec dais ouvragé :

A Brou Saint-Nicolas-de-Tolentin monastère royal c.1530-32 , PM01000420

B Saint-Chamant ancienne collégiale 4e quart 15e siècle PM15000347

C Saint-Jean-de-Maurienne cathédrale Saint-Jean 15e siècle PM73000687

D Saint-Claude cathédrale Saint-Pierre, Saint-Paul et Saint-André 3e quart 15e siècle PM39001283 IM39001533

Planche XIII



A



B



C



D

Stalles avec dais ouvragé :

- A Cuiseaux église Saint-Thomas de Cantorbéry 16e siècle IM71002935
- B Saint-Bertrand-de-Comminges église 16e siècle PM31000593
- C Auch Cathédrale Sainte-Marie 1515 1518 PM32000008

Stalles adossées à panneaux sculptés non ajourés :

- D Albi cathédrale Sainte-Cécile 15e siècle PM81000004

Planche XIV

A.5 Cinq figures du rapport d'expertise du cabinet Yves Gilbert

2006. Analyse des bois de marqueterie utilisés par les artisans de Gaillon.

A.5-1 Sibylle Agrippa

Basilique Saint-Denis (Seine Saint-Denis) - Stalles provenant du château de Gaillon
Définition et localisation des essences de bois présentes sur les scènes marquetées des dorsaux



Bureau d'études Yves Gilbert

A.5-2 Sibylle Hellespontique

Basilique Saint-Denis (Seine Saint-Denis) - Stalles provenant du château de Gaillon
Définition et localisation des essences de bois présentées sur les scènes marquées des dorsaux



A.5-3 Vertu Prudence

Basilique Saint-Denis (Seine Saint-Denis) - Stalles provenant du château de Gaillon
 Définition et localisation des essences de bois présentes sur les scènes marquées des dorsaux



A.5-4 Sibylle Delphique

Basilique Saint-Denis (Seine Saint-Denis) - Stalles provenant du château de Gaillon
Définition et localisation des essences de bois présentes sur les scènes marquetées des dorsaux



Barreau d'études Yves Gilbert

A.5-5 Vertu Justice

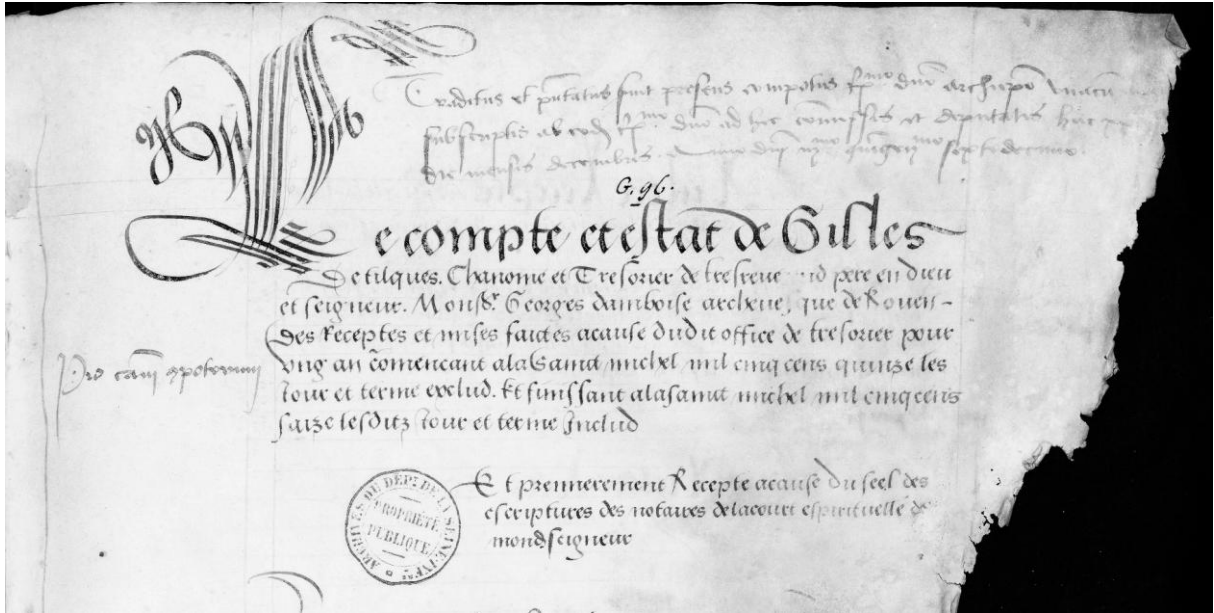
Basilique Saint-Denis (Seine Saint-Denis) - Stalles provenant du château de Gaillon
Définition et localisation des essences de bois présentes sur les scènes marquées des dorsaux



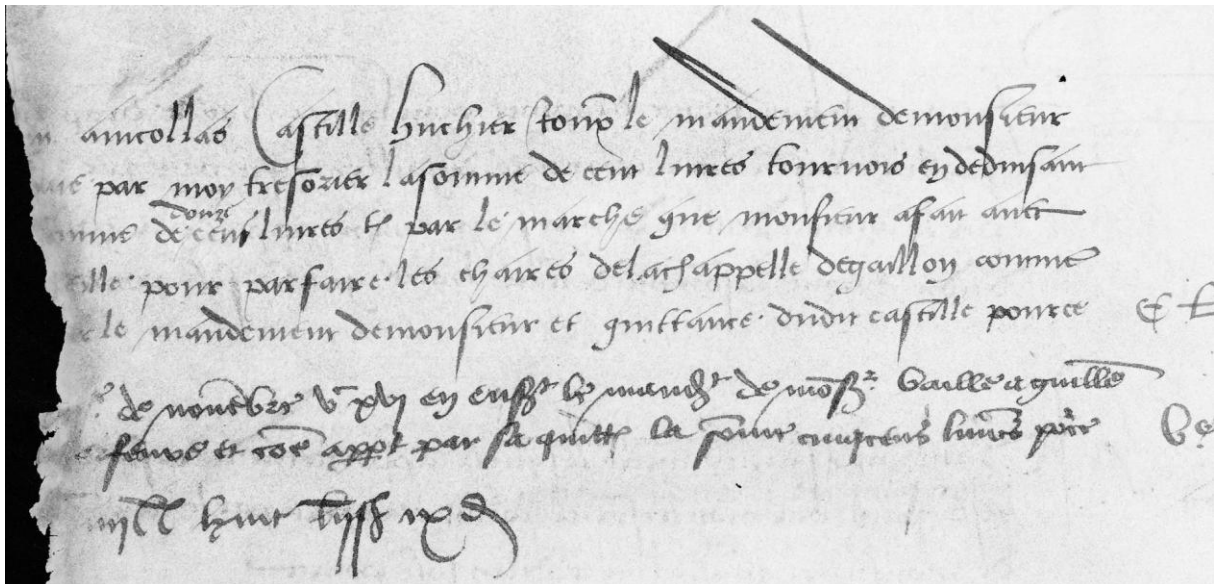
A.6 Archives de la Seine-Maritime

A.6-1 Extrait de l'archive G96 concernant Nicolas Castille

Archives de la Seine-Maritime G96 (12/1515 – 12/1516).



G96 extrait du folio 1.



G96 extrait du folio 36v°.

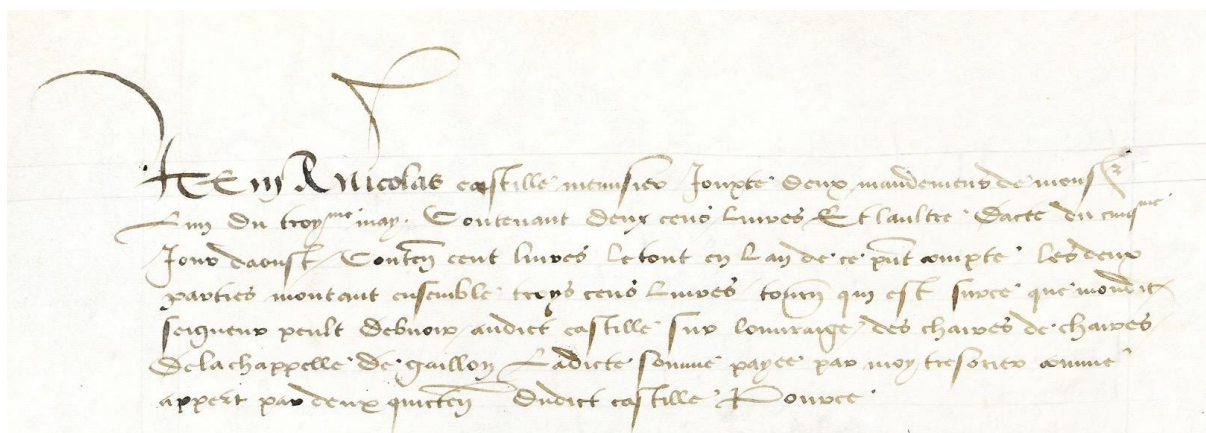
A.6-2 Extrait de l'archive G97 concernant Nicolas Castille

Archives de la Seine-Maritime G97 (12/1516 – 12/1517).



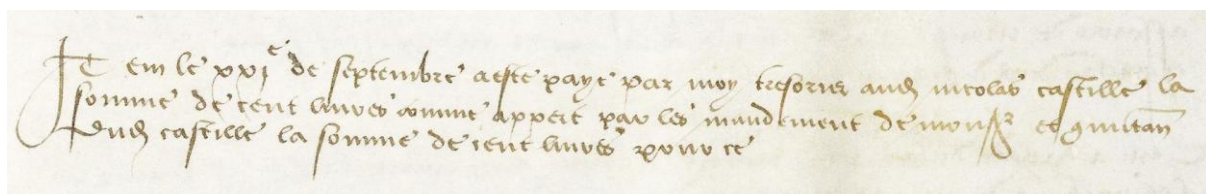
Lultre mise extraord^{re} faicte a
plusieurs personnes devant Lay dite fut
compte cy euss^t les mandemens de mon^s
Com^e appert p^r treuz et p^r les quintenes

G97 extrait du folio 33.



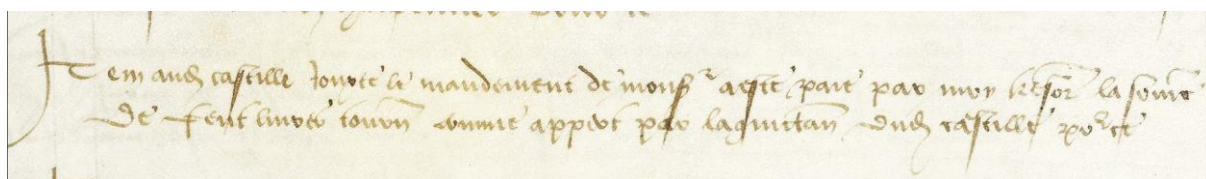
Item Nicolas castille men^sre Joute. Deux mandemens de mon^s
Lay du troys^{me} may. Contenant deux cens livres Et l'autre Carte du may
Jours daoust Contey cent livres le tout cy Lay de re^{put} compte les deux
parties montent ensemble trois cens livres toutz qui est sume que mon^s
seigneur peult debvoir audict castille sur l'ouvrage des charres de charres
de la chappelle de gailloy ladite somme payee par moy tresorer^e comme
appert par deux quintes Ondict castille Pource.

G97 premier extrait du folio 34.



Et en le xxj de septembre aeste paye par moy tresorer^e aus nicolas castille la
somme de cent livres comme appert par les mandemens de mon^s et gmitan
aus castille la somme de cent livres pour ce.

G97 deuxième extrait du folio 34.

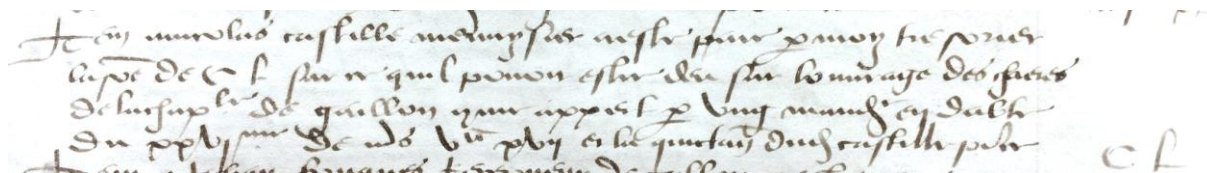


Et en aus castille Joute le mandement de mon^s aeste paye par moy tresorer^e la somme
de cent livres toutz comme appert par la gmitan. Ondict castille Pour ce.

G97 extrait du folio 34v°.

A.6-3 Extrait de l'archive G98 concernant Nicolas Castille

Archives de la Seine-Maritime G98 (12/1517 – 12/1518).



G98 extrait du folio 32v°.

A.7 Extraits de documents du musée du Louvre

Concernant les objets susceptibles d'être des bas-reliefs des stalles de Gaillon.

Actes de ventes et transferts de biens entre les privés et le musée. Extraits de catalogues du musée ou de propriétaires privés.

A.7-1 Extrait du catalogue de la collection d'Alexandre Lenoir

Extrait page 19. Collection vendue le 11/12/1837. Description de l'article 163. Annotation des conservateurs du musée du Louvre.

SCULPTURES EN BOIS.

162. ³⁷ Bas-relief et sculptures en bois de diverses époques. P. 4 ¹²³ Rel. en bois 11,50
 voir au des
163. ²⁷⁵ Bas-relief d'un beau travail, représentant la Gargouille de Rouen, ouvrage du commencement du XVI^e siècle. ¹²³ rue Pontmaître 201
164. ²⁴⁴ Portes d'un grand meuble du XVI^e siècle, enrichies d'arabesques précieux et d'ornements exécutés avec la plus grande finesse.
165. ²⁴⁴ Deux statues assises chacune sur un trône : St.-Pierre, le père des apôtres, tenant les clés du Paradis ; le chef des nations, St.-Paul, tenant l'épée de la main droite ; travail de la fin du XV^e siècle. ¹⁰⁰ Vivanel
166. ¹¹¹ Le Christ visitant la Magdeleine. Bas-relief peint et doré avec encadrement d'architecture, exécuté dans le XVI^e siècle. ⁷⁰ Caran

Catalogue des Antiquités et Objets
 d'art qui composent le cabinet de
 M. le Chevalier de Mantes Louis

Vente n. d'Enfer

11 décembre 1837 et s.

Collection cédée au musée du Louvre. Catalogue établi et publié par Sauzey en 1861.

22

BOIS SCULPTÉ.

94. — Saint Michel.

Sa tête est surmontée d'une tour crénelée.

Bas-relief d'applique. Costume de l'époque de Louis XII.—H.0.27.—L.0.06.

95. — Bas-relief, chêne cintré du haut, arcade surbaissée à pilastre aux armes du cardinal Georges d'Amboise; pallé d'or et de gueules.

La plinthe est surmontée d'un bucrane, de deux oiseaux et de deux vases. Au milieu du bas-relief, *Saint Georges* (en costume de chevalier de la fin du xv^e siècle) terrasse le dragon.

H. 0.65.—L. 0.70.

Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, fils de Pierre d'Amboise, seigneur de Chaumont, et d'Anne de Beuil, naquit, en 1460, au château de Chaumont-sur-Loire. Aumônier du roi Louis XI, puis cardinal du titre de Saint-Sixte sous le pontificat du pape Alexandre VI, il devint premier ministre de Louis XII en 1498, et mourut le 25 mai 1510.

96. — Triptyque, bois peint et doré, représentant, au milieu. l'intérieur de l'étable dans laquelle

A.7-3 Extraits du procès verbal de vente, collection d'Alexandre Lenoir

Extraits du procès verbal de vente de la collection d'Alexandre Lenoir, 11 décembre 1837. Le 270^{ème} article vendu correspond à l'article 163 du catalogue de la collection de Lenoir.

		Livre 1		1817-20
Amoult	268	68	La d'œuvre d'œuvre adjuge à l'usage franc de l'œuvre	30
Caran	266	72	un Baubus adjuge la d'œuvre franc de l'œuvre	38
Cher	267	71	plus anise adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	13
Cher	268	224	une Coupe adjuge (en jade) à l'œuvre franc de l'œuvre	367
Cher	269	167	une Coupe en l'œuvre adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	108
Cher	270	163	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge sur l'œuvre franc de l'œuvre	201
Cher	271	184	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge quatre cents francs de l'œuvre	405
Cher	272	193	une Coupe en l'œuvre adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	1602
Cher	273	183	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	1030
Cher	274	182	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge l'œuvre franc de l'œuvre	36
Cher	275	199	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	1890
Cher	276	276	un Bas adjuge en l'œuvre adjuge à l'œuvre franc de l'œuvre	220

A.7-4 Extrait du livre d'achats de Charles Sauvageot

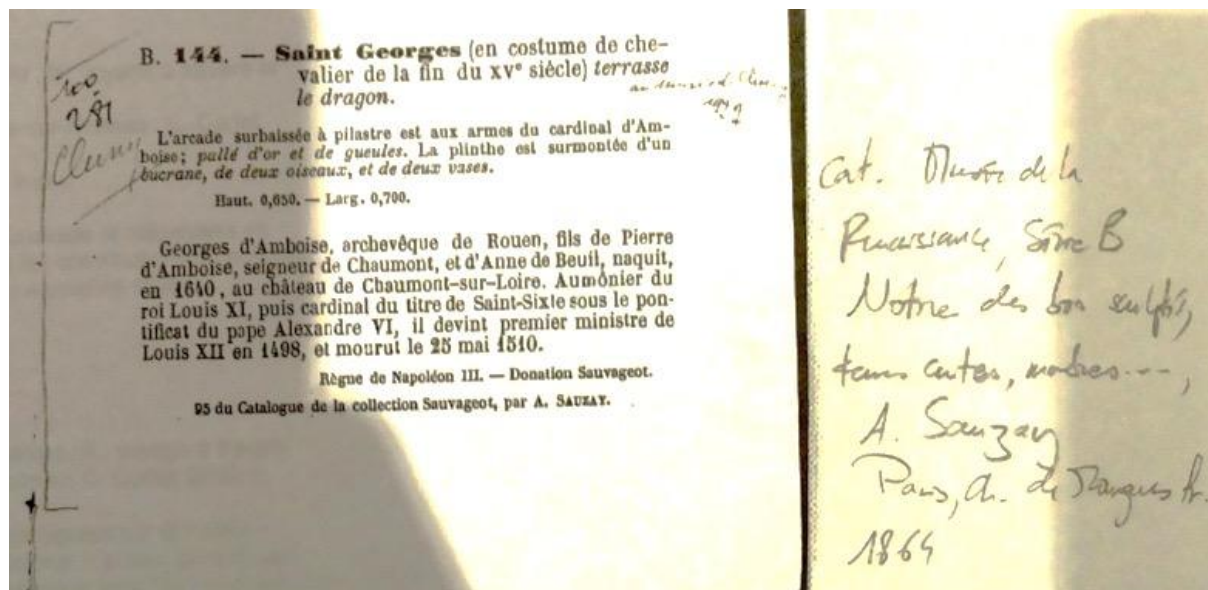
Extrait du livre d'achats de l'année 1837 de Charles Sauvageot. Documentation musée du Louvre. Annotations des conservateurs du musée du Louvre. Le numéro 1630 pour Sauvageot est devenu 107 pour le Louvre.

Livre d'achat de Sauvageot
Documentation du département des Objets d'art

1837		à l'achat
1508 ⁺	plat creux et rond en Majolica de 119 de M ^o Giorgio, = Gubbio, fa ^o de rouge et blanc et or	100 ^f ..
1509	medillon portrait de femme en creux en terre blanche	90 ..
1510 ⁺	ceinture en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune	100 ..
1511 ⁺	basin en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune	90 ..
1512	g. petits vases gothiques en bronze	18 ..
1520		
1521	faucille d'escabelle gothique en fer	90 ..
1522	petite tasse de chimie en porcelaine blanche et verte	3 ..
1523	1 vase en terre blanche et rouge et bleu et blanc	15 ..
1524	1 vase en terre blanche et rouge et bleu et blanc	90 ..
1525	petit plat creux en faïence métallique blanche et rouge (carré)	10 ..
1526	petit plat en faïence blanche et rouge (carré)	1 ..
1527 ⁺	g ^o plat Majolica en faïence orientale de Madonna Bella	70 ..
1528 ⁺	g ^o plat. faïence en faïence métallique rouge et blanc et noir	60 ..
1529 ⁺	plat creux et rond en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune (carré)	10 ..
1530	basin en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune (carré) ^{210 et 60}	270 ..
1531 ⁺	groupe de colonnettes en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune (carré) ^(carré 100)	102 ..
1532 ⁺	medillon en terre blanche et rouge et bleu et blanc et jaune	100 ..

A.7-5 Extrait du catalogue des œuvres provenant de la collection Sauvageot

Extrait du catalogue des œuvres provenant de la collection Sauvageot qui ont été transférées au musée de la Renaissance d'Écouen. Annotations des conservateurs de ce musée, le saint Georges B144 est le numéro 100 - 281 du musée de Cluny et sans doute 100 du Musée du Louvre.



A.7-6 Extrait du catalogue des objets d'art du Louvre

Le saint Georges est le numéro 281.

N ^o	Désignation des objets	Matière	Dimension		Provenance	Estimation	Observations
			Hauteur	Largeur			
	<p>Partie gauche d'une médaille de femme supportée sur son carré du dessus, des arabesques composées de feuillages et de deux têtes de bouc.</p> <p>fin du XV^e siècle.</p>						
278	<p>Panonceau (yveté), en hauteur bois sculpté en chêne, feuillages et deux effraies. Le comte de Dauphin de France cette petite agneau, installée sur 17 & 67 de France; d'agne à trois fleures de lys d'or sur 2 et 3. De la Dauphin d'agne pour le Dauphin de France. XV^e siècle. (N^o 1419. la notice)</p>		2250	2115	C. Sauvageot B. 147	S. 87	<p>Vendu à l'Institut 25 janvier 1872. H. de la notice au musée de la notice au musée de la notice de la notice au musée de la notice de la notice au musée de la notice</p>
279	<p>Panonceau, composé de six bass-reliefs. Médaille en or à tête de bouc relief dans les composées de feuillages arabesques haut et bas. Cuvant allemand du XV^e siècle</p>	Bois sculpté	2450	2710	C. Sauvageot B. 142	S. 88	<p>magasin</p>
280	<p>Saint Michel. La tête est surmontée d'une tour merveilleuse. Bas-relief d'apôtre. Costume de l'époque de Louis XII.</p>	Bois sculpté	2270	200	C. Sauvageot B. 143	S. 94	<p>magasin</p>
281	<p>Saint Georges (en costume de chevalier de la fin du XV^e siècle) tenant le dragon. L'arcade surbaissée à pilastre est surmontée du cardinal d'Albano pallé et de queue. La pluie est surmontée d'un duc de deux mesures et deux mètres</p>	Bois sculpté	2350	2700	C. Sauvageot B. 144	S. 95	<p>Déposé au Musée de Clugny 22 avril 1925</p>
282	<p>Maximilien I^{er} empereur d'Autriche. La tête ceinte de la couronne il tient le globe et l'épée. L'effigie est surmontée d'un duc de deux mesures et deux mètres</p>	Bois sculpté	2330	2310	C. Sauvageot B. 145	S. 116	<p>magasin</p>

Inventaire de l'ajoutement des Objets d'art

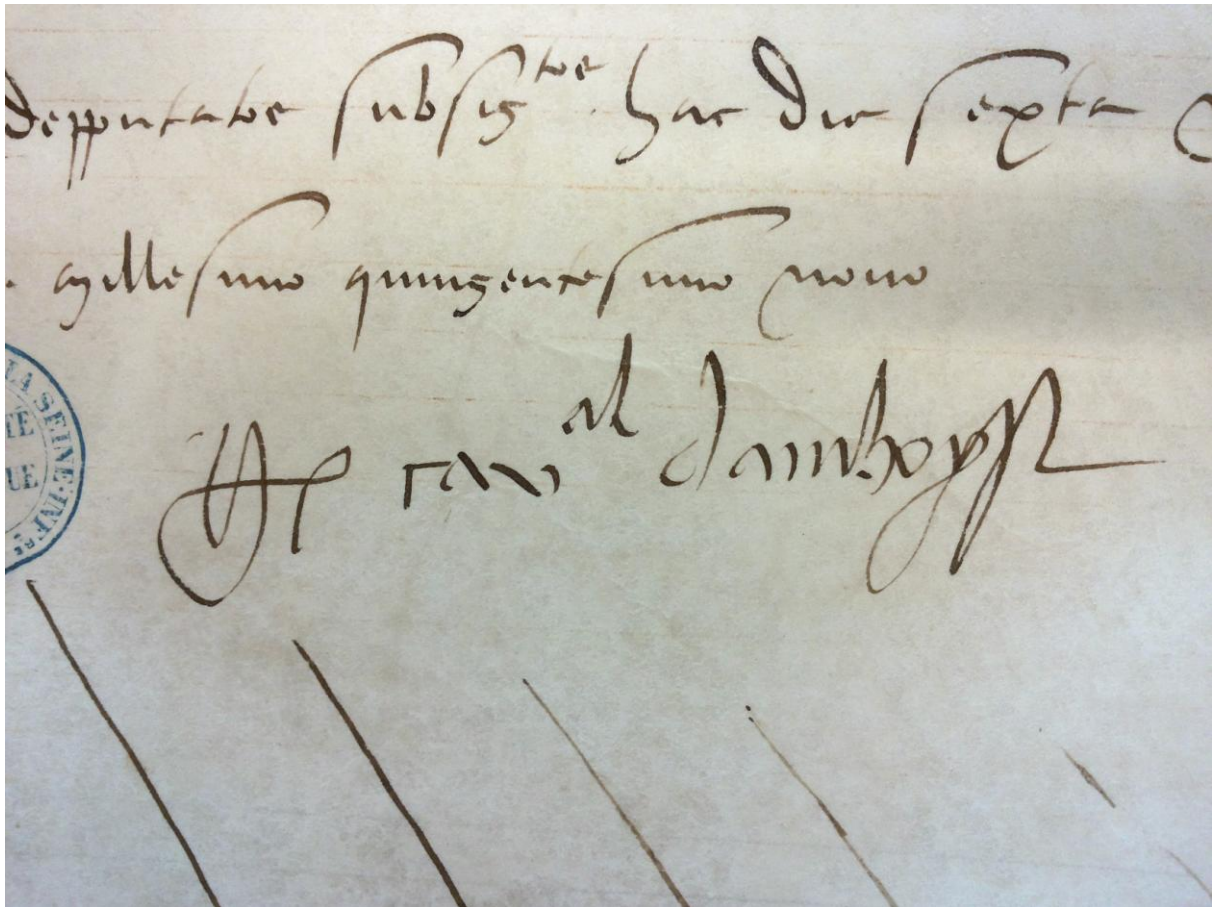
A.7-7 Extrait de la liste des acquisitions d'Alexandre Lenoir

Extrait de la liste des acquisitions faites au cours des années I à X de la République au marchand d'art Sellier par Alexandre Lenoir. Liste dressée par Alexandre Lenoir.

No 169
A. Lenoir L
Etat des objets d'art que j'ai achetés dans le courant des années 5, 6, 7, 8, 9 et 10 de l'ère républicaine, à M. Sellier marchand de curiosités au coin de la rue de Seine, pour la collection de mon cabinet - savoir -
1/ 2 tableaux aux murs en ogive, exécutés par

A. Lenoir
9/ un bon relief gothique sculpté en bois représentant Jésus au tombeau
10/ plusieurs idem et autres ornements, dont le principal sujet représente l'annonciation.
11/ un autre idem aussi en bois représentant S. Georges combattant un monstre, idem plusieurs panneaux avec arabesques et plusieurs autres dans le style gothique portés à jour.

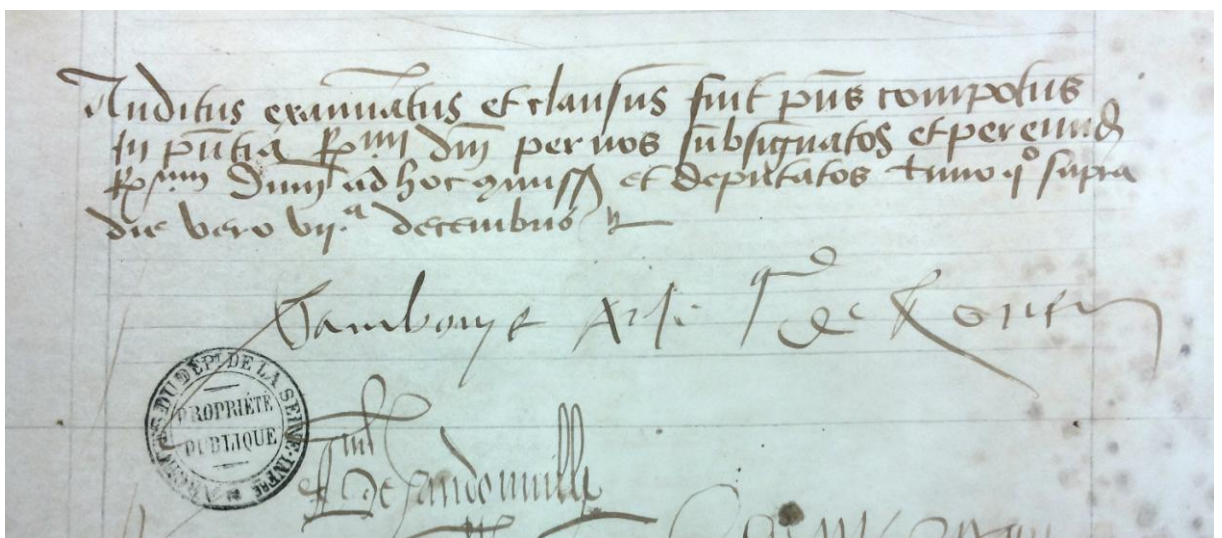
A.8 Signatures des Georges I^{er} et II d'Amboise



Deputatus sub sig^{to} hanc die sig^{ta} e
gelle suo quingentesimo nono
Hanc die d'Amboise

A circular blue stamp is visible on the left side of the document, partially overlapping the signature. The stamp contains the text "LA SEINE-MARITIME" and "PROPRIÉTÉ PARTICULIÈRE".

Georges Ier d'Amboise. Extrait de l'archive G94 de Seine-Maritime.



Auditus examinatus et clausus fuit p^{ro}visus composus
in p^{re}s^{en}cia s^{er}moⁿis d^{omi}ni per nos subsignatos et per eund^{em}
s^{er}moⁿis d^{omi}ni ad hoc miss^{us} et deputatos tunc q^{ui} supra
die vero vij^a decembris

D'Amboise Art. T^{er}ce
De Landouille

A circular blue stamp is visible on the left side of the document, partially overlapping the signature. The stamp contains the text "LA SEINE-MARITIME" and "PROPRIÉTÉ PARTICULIÈRE".

Georges II d'Amboise. Extrait de l'archive G98 de Seine-Maritime.

Liste des figures

Figure 1 : Stalles de Gaillon rangée nord de la basilique Saint-Denis.

Figure 2 : Stalles de Gaillon rangée sud de la basilique Saint-Denis.

Figure 3 : Vocabulaire des stalles.

Figure 4 : Stalles remontées par Debret dans la basilique Saint-Denis. Dessins de Lemaitre, publiés par A. Deville. Atlas 1851. Planche XII.

Figure 5 : Stalles remontées par Debret dans la basilique Saint-Denis. Dessins de Lemaitre, publiés par A. Deville. Atlas 1851. Planche XIII.

Figure 6 : Dessin de stalles des archives de la Vienne publié par Élisabeth Chirol en 1958.

Figure 7 : Trois plans envisagés pour la chapelle haute, niveau deux, superposés au niveau un (chapelle basse et *grant maison*).

Figure 8 : Trois dessins en élévation des chapelles haute et basse du château de Gaillon : Stockholm, auteur inconnu, environ 1550, J. J. Androuet du Cerceau 1575, Israël Silvestre 1675.

Figure 9 : Deux portraits du cardinal Georges I^{er} d'Amboise conservés à la BNF. Détail de son monument funéraire, cathédrale de Rouen.

Figure 10 : Plan du sous-sol du château de Gaillon relevé par É. Chirol 1952.

Figure 11 : Plan dit de Poitiers publié par É. Chirol 1958.

Figure 12 : Plan du château de Gaillon (palais, cours, parcs et Lydieu). J. J. Androuet du Cerceau 1576.

Figure 13 : Élévation du palais de Gaillon. J. J. Androuet du Cerceau 1576.

Figure 14 : Élévation du palais de Gaillon. Fresque du mur extérieur de la chapelle du château Gaglianico commune Biella 1510.

Figure 15 : Élévation du palais de Gaillon. Auteur inconnu. Stockholm, environ 1550.

Figure 16 : Vues aériennes et sud du palais de Gaillon, 2014.

Figure 17 : Reconstitution de la porte de Gênes du palais de Gaillon. École des Beaux-Arts. Photo 1927.

Figure 18 : Porte de Gênes, Bonaventure de Roquefort. Vue d'artiste du Musée des Monuments français, avant 1817.

Figure 19 : Photo de la porte de Gênes et de la galerie reconstitués sur le site de Gaillon au XX^e siècle. 2014.

Figure 20 : Plan du palais de Gaillon, dû à J. J. Androuet du Cerceau, simplifié et annoté par l'auteur.

Figure 21 : Élévation face sud du palais de Gaillon, Israël Silvestre 1658. Musée Carnavalet, numéro d'inventaire G. 334.

Figure 22 : Élévation orientation sud-est, Israël Silvestre 1658.

Figure 23 : Château de Gaillon, décor de la salle des devises du château de Bussy Rabutin. Début XVIII^e siècle.

Figure 24 : Vue est du palais de Gaillon. Hubert Robert. Huile sur toile 1775. Palais des archevêques de Rouen.

Figure 25 : Plan du château de Gaillon, *grant vis* et pavillon Delorme. Dessins et aquarelles du XIX^e siècle. Collection Destailleur. Province t.3 598.

Figure 26 : Quelques vues du château de Meillant. 2014.

Figure 27 : Façade Charles VIII du château d'Amboise. 2014.

Figure 28 : Vues de la chapelle basse du château de Gaillon et de la galerie qui l'entoure. 2013.

Figure 29 : Vues de la galerie des cerfs reconstituée au XX^e siècle et d'une clé de voute de la chapelle basse du château de Gaillon. 2013.

Figure 30 : Carte des sites où sont conservées les stalles ayant des dorsaux, datées de la fin du XV^e au début XVI^e siècle. Ensembles de stalles classées répertoriés dans la base Palissy.

Figure 31 : Stalles de Santa Maria Staffarda conservées au *Museo Civico d'Arte Antica* de Turin.

Figure 32 : *Mazzocchio* peints ou marquetés au XV^e siècle en Italie.

Figure 33 : Marqueteries italiennes, *studioli* du XV^e siècle.

Figure 34 : Stalles marquetées de la péninsule italienne, quelques exemples datés entre 1460 et 1505.

Figure 35 : Panneaux marquetés d'Antonio di Neri Barili et de fra Giovanni da Verona.

Figure 36 : Stalles de la cathédrale de Burgos. 1510 environ. Felipe de Bigarny.

Figure 37 : Soubassements latéraux des stalles de Gaillon.

Figure 38 : Jouées basses des stalles de Gaillon.

Figure 39 : Vue détaillée de la robe de la Justice des stalles de Gaillon.

Figure 40 : Plan de la basilique Saint-Denis en 1706.

Figure 41 : Plan de la basilique Saint-Denis en 1752.

Figure 42 : Plan de la basilique Saint-Denis en 2014.

Figure 43 : Comparaison des sibylles du manuscrit de Laval et des panneaux marquetés des stalles de Gaillon.

Figure 44 : Panneau marqueté des stalles de Gaillon. Sibylle Agrippa.

Figure 45 : Panneau marqueté des stalles de Gaillon. Sibylle Érythrée.

Figure 46 : Comparaison des vertus du manuscrit des Échevins de Rouen et des panneaux marquetés des stalles de Gaillon.

Figure 47 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon, l'âme de Dacien emportée en enfer.

Figure 48 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon, martyr de saint Georges, supplice du chevalet.

Figure 49 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon, martyr de saint Georges, décollation.

Figure 50 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant l'allégorie de la Géométrie.

Figure 51 : Gravure illustrant l'allégorie de la Géométrie dans l'édition de 1496 de la *Margarita Philosophica* de Gregory Reisch.

Figure 52 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant Mucius Scaevola devant Porsenna.

Figure 53 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant le concours d'Apollon et de Pan arbitré par Midas.

Figure 54 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant le mythe de Circé et Picus.

Figure 55 : Gravures illustrant les scènes du concours de Pan et Apollon et de Circé et Picus d'un incunable des *Métamorphoses* d'Ovide publié en 1501.

Figure 56 : Miséricorde des stalles de Gaillon présentant une caricature du clerc.

Figure 57 : Gravure illustrant l'allégorie de la Logique dans l'édition de 1496 de la *Margarita Philosophica* de Gregory Reisch.

Figure 58 : Appuis-main de 1509 des stalles de Gaillon.

Figure 59 : Cinq statuettes des interdorsaux des stalles de Gaillon.

Figure 60 : Cinq statuettes des interdorsaux des stalles de Gaillon.

Figure 61 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon conservé au musée de la Renaissance d'Écouen. Saint Georges combattant le dragon.

Figure 62 : Quatre bas-reliefs du château de Gaillon représentant saint Georges combattant le dragon.

Figure 63 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon. 1875. Décollation de saint Jean-Baptiste.

Figure 64 : Bas-relief des dorsaux des stalles de Gaillon. 1875. Martyre de saint Étienne.

Figure 65 : Les quatre groupes des jouées hautes des stalles de Gaillon.

Figure 66 : Trois écoinçons des stalles de Gaillon exécutés en 1875 par Villeminot.

Figure 67 : Trois écoinçons des stalles de Gaillon exécutés en 1875 par Villeminot.

Figure 68 : Sept appuis-main des stalles de Gaillon exécutés en 1875 par Villeminot.

Figure 69 : Miséricorde des stalles de Gaillon exécutée en 1875 par Villeminot. Sphinges hybrides affrontées.

Figure 70 : Vue de la rangée nord des stalles installées dans la basilique Saint-Denis en 1883, après leur restauration.

Figure 71 : Vue de la rangée sud des stalles installées dans la basilique Saint-Denis en 1883, après leur restauration.

Figure 72 : Dossiers des stalles de Gaillon.

Figure 73 : Dossier, panneau en ogive d'un dorsal et quelques moulures des stalles de Gaillon créés en 1875.

Figure 74 : Sept soubassements centraux des stalles de Gaillon exécutés en 1875.

Figure 75 : Mise en évidence des restaurations par les différences de couleur de bois.

Figure 76 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant la vision de saint Hubert.

Figure 77 : Trois écoinçons des stalles de Gaillon datés 1875 par le cabinet Gilbert mais exécutés XVI^e siècle.

Figure 78 : Trois écoinçons des stalles de Gaillon daté 1875 par le cabinet Gilbert mais exécutés au XVI^e siècle.

Figure 79 : Comparaison planche de Lemaitre et marqueterie de Tiburtine des stalles de Gaillon.

Figure 80 : Comparaison planche de Lemaitre et marqueterie de Persique des stalles de Gaillon.

Figure 81 : Comparaison planche de Lemaitre et marqueterie d'Agrippa des stalles de Gaillon.

Figure 82 : Dessus d'abattant, datés 1875, de la stalle de la Charité, des stalles de Gaillon. Comparaison avec celui de la stalle de la Prudence.

Figure 83 : Dessus d'abattant des stalles de Gaillon après 1509. Sans doute dus à Nicolas Castille entre 1516 et 1518.

Figure 84 : Visualisation des restaurations de l'ensemble des stalles, rangée nord, de Gaillon.

Figure 85 : Visualisation des restaurations de l'ensemble des stalles, rangée sud, de Gaillon.

Figure 86 : Bas-relief des stalles de Gaillon, festin d'Hérode conservé au Staatliche Museum de Berlin.

Figure 87 : Bas-relief des stalles de Gaillon, festin d'Hérode détails.

Figure 88 : Bas-relief des stalles de Gaillon, saint Georges distribue aux pauvres l'or du roi, conservé au musée de la Renaissance d'Écouen.

Figure 89 : Bas-relief des stalles de Gaillon, Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste, conservé au musée de la Renaissance d'Écouen.

Figure 90 : Portes conservées au musée Metropolitan Museum of Art de New-York composées de panneaux de boiserie et de deux dossiers redressés des stalles de Gaillon.

Figure 91 : Éléments de boiseries des stalles de Gaillon conservés au musée Vivenel de Compiègne.

Figure 92 : Élévation du château de Gaillon publiée par Ward en 1911.

Figure 93 : Plan et élévation du château de Gaillon publiés par Le Tellier en 1748.

Figure 94 : Élévation du château de Gaillon publiée par Le Tellier, détail de la chapelle haute.

Figure 95 : Sanguine du château de Gaillon due à Hubert Robert. Environ 1773.

Figure 96 : Détail du dessin du château de Gaillon, manuscrit de Stockholm, environ 1550.

Figure 97 : Détail de la vue sud-est du château de Gaillon due à Israël Silvestre.

Figure 98 : Vues sud et sud-est détaillées du château de Gaillon dues à Israël Silvestre.

Figure 99 : Plan de la chapelle haute due à l'auteure.

Figure 100 : Panneaux marquetés galbés, conservés dans la collégiale de San Quirico d'Orcia. Antonio di Neri Barili, livrés en 1502.

Figure 101 : Plan de la chapelle haute, due à l'auteure, incluant les aménagements.

Figure 102 : Décors de l'autel et du retable de la chapelle haute. Dus à J. Pacherot.

Figure 103 : *Saint Georges et le dragon*. Donatello environ 1415.

Figure 104 : *Saint Georges et le dragon*. Uccello environ 1430 et 1470, Schongauer fin XVe.

Figure 105 : Quatre dessus d'abattant des stalles de Gaillon personnalisés. 1509.

Figure 106 : Cinq dessus d'abattant des stalles de Gaillon non personnalisés. 1509.

Figure 107 : Trois dessus d'abattant non personnalisés, des stalles de Gaillon. Deux datés 1516, un daté 1875.

Figure 108 : Une sellette des stalles de Gaillon datée 1875 et cinq autres datées 1509.

Figure 109 : Six sellettes des stalles de Gaillon datées 1509.

Figure 110 : Quatre écoinçons des stalles de Gaillon datés 1509.

Figure 111 : Quatre écoinçons des stalles de Gaillon datés 1509.

Figure 112 : Quatre écoinçons des stalles de Gaillon datés 1509.

Figure 113 : Livre d'heures à l'usage de Paris dit *Le livre d'heures de Jeanne de France* BNF NAL 3244. Quelques décors de marges.

Figure 114 : Miséricorde décorative des stalles de Gaillon, acrobates. 1509.

Figure 115 : Miséricorde décorative des stalles de Gaillon, *putti*. 1509.

Figure 116 : Miséricorde décorative des stalles de Gaillon, angelots. 1509.

Figure 117 : Miséricorde décorative des stalles de Gaillon, triton et sirène. 1509.

Figure 118 : Cinq soubassements des stalles de Gaillon. 1509.

Figure 119 : Trois exemples de dessous d'abattants des stalles de Gaillon.

Figure 120 : Quatre exemples de dessous d'abattants des stalles de Gaillon.

Figure 121 : Les deux types de motifs des voussures des dais des stalles de Gaillon.

Figure 122 : Entablement et corniche des dais, panneau haut des dorsaux en ogive des stalles de Gaillon.

Figure 123 : Quelques éléments des moulures et frises encadrant les bas-reliefs des dorsaux des stalles de Gaillon.

Figure 124 : Interdorsaux et chants des parcloses des stalles de Gaillon.

Figure 125 : Éléments des décors architecturaux encadrants les scènes historiées des bas-reliefs des dorsaux des stalles de Gaillon.

Figure 126 : Autres éléments des décors architecturaux encadrants les scènes historiées des bas-reliefs des dorsaux des stalles de Gaillon, entablements.

Figure 127 : Exemples de caricatures dans les marges des manuscrits.

Figure 128 : Six quadrants de parcloses des stalles de Gaillon représentant des planètes et leurs influences.

Figure 129 : Gravures du *Calendrier des bergers*, quatre planètes et leurs influences.

Figure 130 : Trois quadrants de parcloses des stalles de Gaillon représentant des enfers.

Figure 131 : Quatre quadrants de parcloses des stalles de Gaillon représentant des enfers.

Figure 132 : Gravures du *Calendrier des bergers* représentant trois enfers.

Figure 133 : Gravures du *Calendrier des bergers* représentant deux enfers.

Figure 134 : Fresque illustrant l'enfer des orgueilleux et des avaricieux, Asnières-sur-Vègre, environ 1200.

Figure 135 : Gravures des enfers des *Calendriers des bergers* de Vérard, Marchant et Gaultier.

Figure 136 : Gravures des planètes et leurs influences du *Calendrier des bergers* publié par Gaultier.

Figure 137 : Marque de l'imprimeur Rusconi, saint Georges combattant le dragon.

Figure 138 : Bas-relief des stalles de Gaillon, saint Georges conduit en prison, 1509.

Figure 139 : Bas-relief des stalles de Gaillon, un miracle de saint Georges, la destruction des idoles, 1509.

Figure 140 : Bas-relief des stalles de Gaillon, naissance de Jean-Baptiste, 1509.

Figure 141 : Bas-relief des stalles de Gaillon, prêche de Jean-Baptiste, 1509.

Figure 142 : Bas-relief des stalles de Gaillon, baptême du Christ par Jean-Baptiste, 1509.

Figure 143 : Huiles et dessin de l'école flamande, remise de la tête de Jean-Baptiste à Salomé.

Figure 144 : Bas-relief des stalles de Gaillon, Anne et Joachim chassés du temple, 1509.

Figure 145 : Bas-relief des stalles de Gaillon, Anne et Joachim à la Porte Dorée, 1509.

Figure 146 : Linteau de la chapelle Saint-Hubert du château d'Amboise.

Figure 147 : Miséricorde des stalles de Gaillon illustrant l'allégorie de la Musique, 1509.

Figure 148 : Gravure illustrant l'allégorie de la Musique de la *Margarita Philosophica* de G. Reisch.

Figure 149 : Deux illustrations des arts libéraux. Miniature de l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg, fresque de la cathédrale du Puy-en-Velay.

Figure 150 : Tapisserie l'*Arithmétique*, musée de Cluny.

Figure 151 : Deux gravures illustrant l'allégorie de la Musique datées 1496 et 1508.

Figure 152 : Gravures des *Métamorphoses* d'Ovide, éditions Rosso et Morin.

Figure 153 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Justice.

Figure 154 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Prudence.

Figure 155 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Foi.

Figure 156 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Force.

Figure 157 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Tempérance.

Figure 158 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la Charité.

Figure 159 : Les vertus théologiques et cardinales. Sépulcre d'Isabelle de Portugal.

Figure 160 : Les vertus théologiques et cardinales. Porte marquetée du palais du duc Montefeltro. Urbino.

Figure 161 : Gravures des vertus théologiques et cardinales. Livre d'*heures* imprimé, Pigouchet et Vostre 1501.

Figure 162 : Trois vertus cardinales. Livre d'*heures*, manuscrit ms 570, Bodleian library.

Figure 163 : Les vertus théologiques et cardinales. Livre d'*heures*, manuscrit ms359, Pierpont Morgan library.

Figure 164 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la sibylle Hellespontique.

Figure 165 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la sibylle Tiburtine.

Figure 166 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la sibylle Delphique.

Figure 167 : Panneau de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon, la sibylle Persique.

Figure 168 : Gravures de six sibylles. Livre d'*heures* imprimé Pigouchet et Vostre 1501.

Figure 169 : *La lecture*. Tenture de *La vie seigneuriale*, musée de Cluny.

Figure 170 : Quelques exemples de coiffes dans les arts graphiques et plastiques.

Figure 171 : *Vashti et Assuérus*, l'histoire d'Esther, tapisserie, musée du Louvre.

Figure 172 : Série de six panneaux de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon : les sibylles. Mise en évidence de la perspective centrale.

Figure 173 : Série de six panneaux de marqueterie des dorsaux des stalles de Gaillon : les vertus. Mise en évidence de la perspective centrale.

Figure 174 : *Vierge allaitant* de Pedro Berruguete. Musée du Prado, Madrid.

Figure 175 : Chœur, Santa Maria presso San Satiro, Milan.

Figure 176 : Frises comparées. Santa Maria presso San Satiro de Milan et architecture de la Prudence des stalles de Gaillon.

Figure 177 : Chœur, dorsaux marquetés. Santa Maria in Organo de Vérone dû à fra Giovanni da Verona.

Figure 178 : Pilastres de marqueteries de dorsaux comparés. Santa Maria in Organo de Vérone dus à fra Giovanni da Verona, stalle de la Prudence des stalles de Gaillon.

Figure 179 : Trois miséricordes des stalles de Gaillon, trois sculpteurs différents.

Figure 180 : Manuscrit des *heures de Louis de Laval*, la sibylle Persique. BNF Lat. 920.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	7
<i>Présentation des stalles du château de Gaillon</i>	9
<i>Historiographie</i>	12
Date d'exécution des stalles	14
Authentification du mobilier remonté mal définie	14
Dispersion des stalles et des boiseries de la chapelle haute de Gaillon	15
Nombre de chaires questionné	16
Iconographie controversée	16
Éléments d'analyse ou de synthèse	21
Artistes créateurs des stalles non clairement identifiés	22
Identité de l'auteur du programme non établie	23
Chapelle haute	24
Georges I ^{er} d'Amboise	25
<i>Conclusion</i>	27
Partie I	31
Contexte de réalisation des stalles de Gaillon : Georges I^{er} d'Amboise, construction du château de Gaillon, les stalles en 1500	31
<i>Chapitre I.1 Georges I^{er} d'Amboise</i>	33
I.1 - 1 Grandes étapes	34
I.1 - 1.1 Prélat	35
I.1 - 1.2 Conseiller du roi aux multiples pouvoirs	36
I.1 - 2 Réformateur	39
I.1 - 2.1 Réforme de l'Église	39
I.1 - 2.2 Réformateur des réguliers	41
I.1 - 3 Bâtitteur	43
I.1 - 4 Bibliophile	45
I.1 - 4.1 Début du livre imprimé	45
I.1 - 4.2 Bibliothèque de Georges d'Amboise	46
I.1 - 5 Commanditaire d'œuvres d'art	48
I.1 - 5.1 Manuscrits enluminés	48
I.1 - 5.2 Œuvres peintes	50
<i>Conclusion</i>	51
<i>Chapitre I.2 Proches de Georges I^{er} d'Amboise</i>	53
I.2 - 1 Fratrie	53
I.2 - 1.1 Biographie des frères	54
I.2 - 1.2 Frères bâtisseurs d'églises ou de chapelles	56
I.2 - 2 Membres du Conseil du roi Louis XII	58
I.2 - 2.2 Conseil du roi	58
I.2 - 2.2 Les Amboise conseillers du roi	59
I.2 - 2.3 Principaux membres du Conseil	59
I.2 - 3 Cardinaux de l'entourage de Georges I ^{er} d'Amboise	60
I.2 - 4 Georges I ^{er} d'Amboise et les Bénédictins	62

I.2 - 5 Membres du chapitre de Rouen	63
I.2 - 6 Clercs de la Basoche	64
Conclusion	65
<i>Chapitre I.3 Suivi du chantier de Gaillon</i>	67
I.3 - 1 Séjours de Georges I ^{er} d'Amboise à Gaillon	67
I.3 - 2 Suivi du chantier par des intermédiaires	68
I.3 - 3 Direction et suivi des comptes du chantier	69
<i>Chapitre I.4 Histoire et construction du château de Gaillon</i>	73
I.4 - 1 Histoire du château de Gaillon avant Georges I ^{er} d'Amboise	73
I.4 - 2 Début du chantier de Georges I ^{er} d'Amboise (1498 - 1508)	74
I.4 - 2.1 Plan du château	75
I.4 - 2.2 Construction du château	76
I.4 - 3 Chantier du château en 1509	76
I.4 - 3.1 Gros œuvre	76
I.4 - 3.2 Finitions	77
I.4 - 4 Histoire du château de Gaillon de 1510 à nos jours	78
Conclusion	80
<i>Chapitre I.5 Description du château de Gaillon au XVI^e siècle</i>	81
I.5 - 1 Organisation du château de Georges I ^{er} d'Amboise	81
I.5 - 2 Témoignages sur l'ornementation du château de Gaillon au XVI ^e siècle	82
I.5 - 2.1 Témoignages textuels	82
I.5 - 2.2 Témoignages graphiques	83
I.5 - 2.3 Innovations de Georges I ^{er} d'Amboise	85
Conclusion	87
<i>Chapitre I.6 Chapelles du château</i>	89
I.6 - 1 Construction des chapelles	89
I.6 - 2 Description des chapelles	90
I.6 - 2.1 Chapelle basse	91
I.6 - 2.2 Chapelle haute	91
I.6 - 3 Aménagement de la chapelle haute	92
Conclusion	94
<i>Chapitre I.7 Artisans sur le chantier de Gaillon en 1500</i>	95
I.7 - 1 Architectes	95
I.7 - 1.1 Organisation du chantier	96
I.7 - 1.2 Maîtres maçons architectes	96
I.7 - 2 Sculpteurs	97
I.7 - 3 Artisans italiens	98
I.7 - 3.1 Peintres : Andrea Solario, Jérôme Tournielle	98
I.7 - 3.2 Sculpteurs : Antoine Juste, Jérôme Pacherot	100
I.7 - 3.3 Paysagiste : Pacello da Mercogliano	101
I.7 - 3.4 Travaux commandés à des italiens	102
Conclusion	102
<i>Chapitre I.8 Stalles dans le royaume et dans le duché de Savoie en 1500</i>	105
I.8 - 1 Stalles sans figurations	106
I.8 - 1.1 Stalles peu sculptées	106
I.8 - 1.2 Dorsaux à frises	107
I.8 - 1.3 Dais variés	107
I.8 - 1.4 Cathédrale d'Amiens	108
I.8 - 2 Stalles avec figures	109
I.8 - 2.1 Ensembles peu ouvragés	109
I.8 - 2.2 Cathédrale d'Auch	109
I.8 - 2.3 Monastère de Brou	110
I.8 - 2.4 Cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges	110
I.8 - 3 Stalles du duché de Savoie	110

I.8 - 3.1 Stalles savoisiennes	110
I.8 - 3.2 Saint-Jean-de-Maurienne	111
I.8 - 4 Iconographie des stalles en 1500	111
I.8 - 4.1 Miséricordes, appuis-main	111
I.8 - 4.2 Jouées, dorsaux	112
Conclusion	113
<i>Chapitre I.9 Marqueterie et stalles</i>	<i>115</i>
I.9 - 1 Techniques de marqueterie	115
I.9 - 1.1 Bois colorés	115
I.9 - 1.2 <i>Tarsia a toppo</i>	117
I.9 - 1.3 Marqueterie figurative	118
I.9 - 2 Histoire de la marqueterie en Italie	119
I.9 - 2.1 Principaux foyers	119
I.9 - 2.2 Marqueterie à perspective	120
I.9 - 3 Œuvres réalisées en Italie	121
I.9 - 3.1 <i>Studioli</i>	122
I.9 - 3.2 Stalles en Italie aux environs 1500	122
I.9 - 3.3 Iconographie des marqueteries italiennes	122
I.9 - 4 Maîtres marqueteurs	124
I.9 - 4.1 Artistes du nord de la péninsule	124
I.9 - 4.2 Antonio di Neri Barili	125
I.9 - 4.3 Fra Giovanni da Verona	126
I.9 - 5 Stalles de la cathédrale de Burgos en Espagne	127
Conclusion	128
<i>Conclusion de la partie I</i>	<i>130</i>
Partie II	133
Histoire et iconographie des stalles, critique d'authenticité, leur intégration dans la chapelle de Gaillon	133
<i>Chapitre II.1 Commande des stalles</i>	<i>135</i>
II.1 - 1 Sources documentaires	135
II.1 - 2 Dessin des stalles	136
<i>Chapitre II.2 Deux chantiers pour les stalles de la chapelle</i>	<i>139</i>
II.2 - 1 Chantier des stalles entre décembre 1508 et octobre 1509	139
II.2 - 1.1 Préparation du chantier	139
II.2 - 1.2 Première phase d'exécution des stalles, 1509	142
II.2 - 2 Deuxième phase d'exécution, 1516 à 1518	143
Conclusion	144
<i>Chapitre II.3 Histoire des stalles après le démantèlement du château de Gaillon</i>	<i>147</i>
II.3 - 1 Douze stalles placées dans l'église du bourg de Gaillon	147
II.3 - 2 Onze stalles conservées au musée des Monuments français	147
II.3 - 3 Entrée des stalles dans la basilique Saint-Denis	148
II.3 - 3.1 Histoire des stalles de la basilique Saint-Denis	149
II.3 - 3.2 Entrée des stalles du château de Gaillon dans la basilique Saint-Denis	150
Conclusion	151
<i>Chapitre II.4 Identification des scènes historiées</i>	<i>153</i>
II.4 - 1 Sibylle sans nom	153
II.4 - 1.1 Attributs des prophétesses	153
II.4 - 1.2 Sibylle <i>SIBILLA</i>	154
II.4 - 2 Figure sans phylactère	155
II.4 - 2.1 Attributs des vertus	155
II.4 - 2.2 Identification de la figure	156
II.4 - 3 Trois bas-reliefs	158
II.4 - 3.1 Bas-relief aux démons	158
II.4 - 3.2 Bas-relief du supplice de la croix	158

II.4 - 3.3 Bas-relief de la décollation	159
II.4 - 4 Cinq scènes des miséricordes	159
II.4 - 4.1 Allégorie de la Géométrie	159
II.4 - 4.2 Mucius Scaevola devant Porsenna	160
II.4 - 4.3 Concours d'Apollon et Pan	161
II.4 - 4.4 Mythe de Picus	161
II.4 - 4.5 Caricature du clerc	161
II.4 - 5 Des rondes-bosses et une marqueterie	162
II.4 - 5.1 Trois métiers des appuis-main	162
II.4 - 5.2 Trois statuettes	163
II.4 - 5.3 Une marqueterie des soubassements latéraux	163
II.4 - 6 Description des stalles de Viollet-le-Duc	163
Conclusion	165
<i>Chapitre II.5 Critique d'authenticité</i>	167
II.5 - 1 Panneau de bas-relief de saint Georges combattant le dragon	167
II.5 - 1.1 Argumentation de Marquet de Vasselot	168
II.5 - 1.2 Analyse du raisonnement de Marquet de Vasselot	169
II.5 - 1.3 Documents du département des œuvres d'art du musée du Louvre	172
II.5 - 1.4 Critique des données	173
II.5 - 1.5 Nouvelle histoire du bas-relief	174
II.5 - 2 Restaurations des stalles sous Viollet-le-Duc	176
II.5 - 2.1 Restauration des stalles selon les factures de 1876 à 1880	177
II.5 - 2.2 Identification des éléments restaurés	178
II.5 - 2.2 Restaurations selon l'analyse du cabinet d'étude Gilbert	180
II.5 - 3 Authenticité des éléments des stalles montés à Saint-Denis	183
II.5 - 3.1 Marqueteries des dorsaux	183
II.5 - 3.2 Marqueteries des dessus d'abattant	185
II.5 - 3.3 Sculptures des sièges	186
II.5 - 4 Deux chantiers au XVI ^e siècle, répartition des créations	187
II.5 - 4.1 Éléments exécutés en 1509	188
II.5 - 4.2 Éléments exécutés entre 1516 et 1518	188
II.5 - 5 Restaurations des stalles reconstruites à Saint-Denis en 1880	188
II.5 - 5.1 Rangée côté nord	189
II.5 - 5.2 Rangée côté sud	191
Conclusion	193
<i>Chapitre II.6 Composants des stalles conservés dans des musées et éléments disparus</i>	195
II.6 - 1 Panneaux conservés dans les musées	195
II.6 - 1.1 Staatliche Museum de Berlin	195
II.6 - 1.2 Musée de la Renaissance d'Écouen	196
II.6 - 1.3 New York Metropolitan Museum of Art	196
II.6 - 1.4 Musée Vivenel de Compiègne	197
II.6 - 2 Éléments des stalles non retrouvés	197
II.6 - 2.1 Panneaux arabesque	197
II.6 - 2.2 Statuettes	198
II.6 - 2.3 Un panneau des dorsaux et autres panneaux marquetés	198
II.6 - 2.4 Prie-Dieu	198
Conclusion	199
<i>Chapitre II.7 Composition des stalles de Gaillon au XVI^e siècle</i>	201
II.7 - 1 Nombre de stalles construites en 1509	201
II.7 - 1.1 Douze stalles installées au XVI ^e siècle	201
II.7 - 1.2 Quatorze stalles programmées par Georges I ^{er} d'Amboise	202
II.7 - 2 Agencement des panneaux des dorsaux des stalles	203
II.7 - 2.1 Organisation des panneaux en tenant compte des dimensions	204
II.7 - 2.3 Organisation des dorsaux en tenant compte de l'iconographie	206
II.7 - 2.4 Organisation de l'ensemble des parties historiées des stalles	207
Conclusion	208

<i>Chapitre II.8 Nouveau plan de la chapelle haute</i>	209
II.8 - 1 Caractéristiques d'une sainte chapelle	209
II.8 - 1.1 Structure de deux saintes chapelles	209
II.8 - 1.2 Critères d'appellation	210
II.8 - 2 Analyse des documents	211
II.8 - 2.1 Plan d'Androuet du Cerceau	211
II.8 - 2.2 Dimension des verrières	211
II.8 - 3 Analyse de deux témoignages graphiques du XVIII ^e siècle	211
II.8 - 3.1 Gravures et peintures du XVIII ^e siècle	211
II.8 - 3.2 Absides des chapelles haute et basse identiques	212
II.8 - 3 Organisation des espaces dans la chapelle haute	213
II.8 - 3.1 Oratoire de l'archevêque	213
II.8 - 3.2 Chapelles latérales et tribune	213
II.8 - 3.3 Sacristie	214
II.8 - 3.4 Nombre de verrières de la chapelle	215
II.8 - 3.5 Description des verrières de la chapelle	218
II.8 - 4 Nouveau plan de la chapelle haute	218
II.8 - 5 Positionnement des stalles dans la chapelle haute	219
Conclusion	221
<i>Chapitre II.9 Partie du décor de la chapelle haute élucidée</i>	223
II.9 - 1 Aménagement intérieur de la chapelle haute au XVI ^e siècle	224
II.9 - 1.1 Retable de saint Georges combattant le dragon	224
II.9 - 1.2 Statues des apôtres et des membres de la famille d'Amboise	227
II.9 - 2 Aménagement de la chapelle au XVIII ^e siècle	229
II.9 - 2.1 Fresques	229
II.9 - 2.2 Orgues	230
II.9 - 2.3 Boiseries	231
II.9 - 2.4 Nouveau plan d'aménagement de la chapelle	232
Conclusion	233
<i>Conclusion de la partie II</i>	235
Partie III	237
Iconographie des parties constitutives des stalles confrontée aux œuvres de l'époque	237
<i>Chapitre III.1 Panneaux d'ornement</i>	239
III.1 - 1 Ornaments marquetés	239
III.1 - 1.1 Dessus de quatre abattants personnalisés	239
III.1 - 1.2 Dessus de huit abattants sans armoiries	240
III.1 - 1.3 Sellettes	241
III.1 - 1.4 Soubassements des parclozes	242
III.1 - 2 Ornaments, arabesques et grotesques sculptés	242
III.1 - 2.1 Écoinçons	242
III.1 - 2.2 Miséricordes décoratives	243
III.1 - 2.3 Dossiers et soubassements	244
III.1 - 2.4 Ornaments de volutes des dessous d'abattant, dais, corniches et frises	247
III.1 - 2.5 Pieds, interdorsaux, chants des parclozes	248
III.1 - 2.6 Encadrement des scènes des bas-reliefs des dorsaux	248
Conclusion	249
<i>Chapitre III.2 Métiers illustrés sur les appuis-main et la caricature du clerc</i>	251
III.2 - 1 Appuis-main	251
III.2 - 1.1 Appuis-main du XVI ^e siècle	251
III.2 - 1.2 Appuis-main du XIX ^e siècle	251
III.2 - 2 Caricature du clerc sur une miséricorde	252
III.2 - 2.1 Miséricorde du clerc	252
III.2 - 2.2 Caricatures en 1500	252

<i>Chapitre III.3 Calendrier des bergers</i>	255
III.3 - 1 Composition du <i>Calendrier des bergers</i>	255
III.3 - 2 Scénographies des quadrants marquetés des parcloles	256
III.3 - 2.1 Planètes	256
III.3 - 2.2 Influences des planètes	257
III.3 - 2.3 Enfers des péchés capitaux	257
III.3 - 3 Art de vivre et de bien mourir selon le <i>Calendrier des bergers</i>	259
III.3 - 4 Éditions du <i>Calendrier des bergers</i> sources d'inspiration	260
<i>Chapitre III.4 Hagiographie</i>	265
III.4 - 1 Cycle de vie de saint Georges	266
III.4 - 1.1 Légende de saint Georges	266
III.4 - 1.2 Cycle de vie de saint Georges illustré sur les stalles de Gaillon	267
III.4 - 1.3 Iconographie de la légende de saint Georges aux environs de 1500	269
III.4 - 2 Cycle de vie de saint Jean-Baptiste	271
III.4 - 2.1 Cycle de vie de saint Jean-Baptiste illustré sur les stalles de Gaillon	272
III.4 - 2.2 Iconographie de saint Jean-Baptiste aux environs de 1500	273
III.4 - 3 Iconographie de la Vierge Marie et de sainte Anne et Joachim	275
III.4 - 3.1 Cycle de vie d'Anne et Joachim illustré sur les bas-reliefs	275
III.4 - 3.2 La Vierge Marie et sainte Anne sur les jouées hautes	275
III.4 - 3.3 Iconographie d'Anne et Joachim aux environs de 1500	276
III.4 - 4 Iconographie des quatre évangélistes	276
III.4 - 4.1 Les quatre évangélistes illustrés sur les stalles de Gaillon	276
III.4 - 4.2 Iconographie des quatre évangélistes aux environs de 1500	277
III.4 - 5 Saints et Pères de l'Église	277
III.4 - 6 Miséricorde de saint Hubert	278
III.4 - 6.1 Description	278
III.4 - 6.2 Iconographie de saint Hubert	278
Conclusion	279
<i>Chapitre III.5 Thèmes antiques</i>	281
III.5 - 1 Arts libéraux	281
III.5 - 1.1 Allégories de la Musique et de la Géométrie sur les miséricordes	281
III.5 - 1.2 Arts libéraux et Antiquité	282
III.5 - 1.3 Composition de la <i>Margarita Philosophica</i> de Gregorius Reisch	283
III.5 - 2 Morale civique	285
III.5 - 2.1 Miséricorde de Mucius Scaevola devant Porsenna	285
III.5 - 2.2 Histoire de Mucius devant Porsenna	285
III.5 - 3 Dieux et personnages mythiques de l'Antiquité	287
III.5 - 3.1 Mythes illustrés sur les miséricordes	287
III.5 - 3.2 Éditions des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide.	289
III.5 - 3.3 Circulation des bois des imprimeurs	289
III.5 - 3.4 Provenance des bois venus à Gaillon	291
Conclusion	292
<i>Chapitre III.6 Vertus et sibylles à l'honneur sur les dorsaux</i>	293
III.6 - 1 Vertus et sibylles dans l'histoire	293
III.6 - 1.1 Vertus dans l'histoire	293
III.6 - 1.2 Sibylles dans l'histoire	295
III.6 - 2 Vertus figurées	300
III.6 - 2.1 Costumes des vertus	300
III.6 - 2.3 Représentations des vertus dans les œuvres plastiques	302
III.6 - 2.2 Vertus des incunables et des manuscrits	305
III.6 - 2.3 Costumes des vertus figurées	306
III.6 - 3 Sibylles figurées	307
III.6 - 3.1 Sibylles des panneaux des dorsaux	307
III.6 - 3.2 Représentations des sibylles dans les œuvres plastiques	309
III.6 - 4 Postures et costumes confrontés aux œuvres de 1500	314

III.6 - 4.1 Postures des sibylles et des vertus	314
III.6 - 4.2 Coiffes des sibylles et des vertus	315
III.6 - 4.3 Costumes des sibylles	317
III.6 - 5 Architectures encadrant les figures	318
III.6 - 5.1 Six architectures encadrant les six vertus et les six sibylles	318
III.6 - 5.2 Architectures qui encadrent les figures en 1500	321
III.6 - 5.3 Perspective des architectures	322
III.6 - 6 Sources d'inspiration italiennes à Gaillon	322
III.6 - 6.1 Bramante, architecte maître de la perspective	323
III.6 - 6.2 fra Giovanni da Verona à Santa Maria in Organo	324
Conclusion	325
<i>Conclusion de la partie III</i>	327
Partie IV	329
Chef-d'œuvre à plusieurs mains, septentrionales et italiennes	329
<i>Chapitre IV.1 Styles et techniques révélateurs d'une équipe mixte, en 1509.</i>	331
IV.1 - 1 Plusieurs cultures manifestées sur les composants des stalles	331
IV.1 - 1.1 Culture du royaume	331
IV.1 - 1.2 Culture flamande	331
IV.1 - 1.3 Culture italienne	332
IV.1 - 2 Mixité des styles sur les œuvres du XV ^e siècle	334
IV.1 - 2.1 Artisans et courants artistiques	334
IV.1 - 2.2 Artisans et créativité	336
IV.1 - 3 Techniques flamandes et italiennes utilisées	337
IV.1 - 3.1 Technique flamande	337
IV.1 - 3.2 Marqueterie en France	338
IV.1 - 3.3 Marqueterie des panneaux	339
IV.1 - 3.4 Technique italienne adaptée à Gaillon	340
Conclusion	341
<i>Chapitre IV.2 Une œuvre conçue au fil de l'ouvrage</i>	343
IV.2 - 1 Auteurs des patrons des stalles	343
IV.2 - 1.1 Panneaux de marqueterie	343
IV.2 - 1.2 Panneaux de bas-relief	344
IV.2 - 2 Attribution des travaux réalisés en 1509	346
IV.2 - 2.1 Exécution des sculptures	346
IV.2 - 2.2 Exécution des marqueteries des stalles	347
Conclusion	349
<i>Chapitre IV.3 Auteurs des stalles</i>	351
IV.3 - 1 Nouveau regard sur les artisans nommés	351
IV.3 - 1.1 Richard Carpe	352
IV.3 - 1.2 Michellet Guesnon	353
IV.3 - 1.3 Nicolas Castille	353
IV.3 - 1.4 Jérôme Pacherot	355
IV.3 - 2 Équipes d'artisans en 1509	355
IV.3 - 2.1 Sculpteurs	355
IV.3 - 2.2 Marqueteurs	357
IV.3 - 3 Organisation du chantier en 1509	360
IV.3 - 3.1 Chantier sans chef, deux équipes	360
IV.3 - 3.2 Organisation du travail	361
IV.3 - 4 Rôle de Georges I ^{er} d'Amboise	361
IV.3 - 4 Rôle de Jérôme Pacherot	362
IV.3 - 6 Nicolas Castille en 1518	363
Conclusion	364
<i>Conclusion de la partie IV</i>	365

Partie V	367
Programme des stalles, marque de l'humanisme de Georges I^{er} d'Amboise	367
<i>Chapitre V.1 Tradition renouvelée et innovations</i>	369
V.1 - 1 Armoiries	369
V.1 - 2 Vierge Marie	370
V.1 - 3 Cycles de vie des saints	372
V.1 - 4 Arts libéraux	374
V.1 - 5 Ovide et Mucius Scaevola : la morale illustrée	374
Conclusion	375
<i>Chapitre V.2 Innovation majeure : Le dialogue des sibylles et des vertus</i>	377
V.2 - 1 Prophéties des sibylles	377
V.2 - 1.1 Livres sibyllins	378
V.2 - 1.2 Oracles sibyllins	379
V.2 - 1.3 Oracles des sibylles de la cathédrale de Sienne	380
V.2 - 1.4 Oracles des sibylles de Barbieri	381
V.2 - 1.5 Oracles des sibylles du manuscrit des <i>Heures de Louis de Laval</i>	384
V.2 - 2 Traditions de concordance avec des sibylles	389
V.2 - 2.1 Concordance des sibylles avec les sages	389
V.2 - 2.2 Concordance des sibylles avec les prophètes	389
V.2 - 2.3 Concordance des sibylles, des prophètes et des articles de la Foi	391
V.2 - 2.4 Sibylles et vertus plus tardives	392
V.2 - 3 Concept de vertu	393
V.2 - 3.1 Vertus théologiques	394
V.2 - 3.2 Vertus cardinales	395
V.2 - 4 Dialogue des sibylles et des vertus sur les dorsaux des stalles	397
Conclusion	399
<i>Chapitre V.3 Auteur du programme des stalles</i>	401
V.3 - 1 Artus Fillon	401
V.3 - 2 Georges I ^{er} d'Amboise auteur du programme des stalles	402
Conclusion	404
<i>Chapitre V.4 Georges I^{er} d'Amboise humaniste</i>	407
V.4 - 1 Au XV ^e siècle l'humanisme	407
V.4 - 2 <i>Institutions Divines</i> de Lactance	412
V.4 - 3 Georges I ^{er} d'Amboise humaniste	417
Conclusion	419
<i>Conclusion de la partie V</i>	421
Conclusion générale	423
Bibliographie, Index, Tableaux, Annexes, Liste des figures	429
<i>Bibliographie</i>	431
Auteurs cités	431
Citations des stalles de Gaillon	459
Description Palissy	459
<i>Index</i>	461
<i>Tableaux</i>	463
T.1 Tableaux récapitulatifs de l'iconographie des stalles selon sept auteurs	463
T.2 Liste des cardinaux entre 1498 et 1510 hormis Georges I ^{er} d'Amboise	470
T.3 Quelques attributs des vertus et des sibylles au début du XVI ^e siècle	475
T.4 Organisation des panneaux des dorsaux des stalles du château de Gaillon	477
T.5 Vitraux de la chapelle haute du château de Gaillon	484
<i>Annexes</i>	487
A.1 Vocabulaire des stalles	487
Nomenclature des stalles	488

A.2 Généalogie masculine de la descendance de Pierre d'Amboise	489
A.3 Comptes du château de Gaillon	490
A.4 Stalles avec dorsaux des fins XV ^e à début XVI ^e siècles classées monument	
historique	491
A.5 Cinq figures du rapport d'expertise du cabinet Yves Gilbert	506
A.6 Archives de la Seine-Maritime	511
A.7 Extraits de documents du musée du Louvre	513
A.8 Signatures des Georges I ^{er} et II d'Amboise	523
<i>Liste des figures</i>	524
Table des matières	533
Résumé	542

Résumé

Le cardinal Georges I^{er} d'Amboise est connu pour ses fonctions cléricales et politiques. Lorsqu'il eut atteint le faite de sa gloire, en réunissant les fonctions apostolique, de légat en France et en Avignon, et politique, de premier conseiller du roi Louis XII, il fit construire à Gaillon un splendide palais privé, au sein duquel il fit édifier plusieurs chapelles. Un ensemble de stalles a été construit, entre 1509 et 1518, pour la chapelle haute dont l'abside se superpose exactement à celle de la chapelle basse. Ces stalles sont conservées dans la basilique Saint-Denis, et sont la seule œuvre, parmi celles que le cardinal a commandées, qui nous soit parvenue dans une intégrité pratiquement totale. À l'image du château de Gaillon elles présentent une mixité de style propre à leur époque, alliant avec bonheur les vocabulaires gothiques et antiques. Des artisans italiens sont venus en 1509 sur le chantier, ils ont créé les panneaux de marqueterie. Parmi eux était Giovanni Barili qui a mené cette équipe. Tous les éléments innovants ont été réalisés cette année là. Le décès du cardinal, en 1510, a bloqué le chantier qui a été repris en 1516 par Nicolas Castille. Il a créé quelques éléments mais pas suffisamment pour réaliser les quatorze stalles prévues au programme, donc elles ne sont que douze. Les éléments qui ont été restaurés ou créés sous Viollet-le-Duc n'ont pas modifié l'aspect ni l'iconographie de l'ensemble. Les scènes sculptées sont choisies dans les vies de saints ou se sont inspirées de gravures de la *Margarita philosophica* de G. Reisch ou des *Métamorphoses* d'Ovide. Les scènes marquetées font appel au *Calendrier des bergers*, au livre d'*Heures de Louis de Laval* et le dialogue entre les sibylles et les vertus les relie au recueil des *Institutions Divines* de Lactance. L'esprit humaniste de Georges I^{er} d'Amboise a donc pu se révéler dans la valorisation de l'esprit antique et le soin qu'il a mis à dispenser cette culture.

Mots-clés : Georges I^{er} d'Amboise, humanisme, Gaillon, stalles, marqueterie, sibylle, vertu, Reisch, Ovide, Thomas Bohier, Antoine Juste, Andrea Solario, fra Giovanni da Verona, Antonio di Neri Barili, Giovanni Barili, Jérôme Tournielle, Jérôme Pacherot, Institutions divines, Lactance, Michel Colombe, Calendrier des bergers, Margarita philosophica, Métamorphoses, saint Georges, saint Jean-Baptiste.

Summary

Cardinal George I d'Amboise is known for his clerical and political functions. When he had reached the height of his glory, by combining the apostolic functions of legate in France and Avignon, and political functions of first counsellor to King Louis XII, he had a splendid private palace built in Gaillon, within which he had several chapels erected. A set of stalls was built, between 1509 and 1518, for the high chapel whose apse is exactly superimposed on that of the low chapel. These stalls are kept in the Basilica of St. Denis, and are the only work, among those commissioned by the cardinal, which has come down to us in almost complete integrity. Like the Château de Gaillon, they present a mix of styles specific to their time, happily combining Gothic and ancient vocabulary. Italian craftsmen came to the site in 1509 and created the marquetry panels. Among them was Giovanni Barili who led this team. All the innovative elements were realized that year. The death of the cardinal in 1510 blocked the work, which was taken over in 1516 by Nicolas Castille. He created a few elements but not enough to make the fourteen stalls planned, so there are only twelve. The elements that were restored or created under Viollet-le-Duc have not altered the appearance or iconography of the ensemble. The sculpted scenes are chosen from the lives of saints or have been inspired by engravings of G. Reisch's *Margarita philosophica* or *Ovid's Metamorphoses*. The inlaid scenes call upon the *Calendar of the Shepherds*, the *Book of Hours of Louis de Laval* and the dialogue between the sibyls and the virtues links them to the collection of the *Divine Institutions* of Lactance. The humanist spirit of George I d'Amboise was thus able to reveal itself in the valorization of the ancient spirit and the care he put into dispensing this culture.

Key-words : George I d'Amboise, humanism, Gaillon, stalls, marquetry, sibyl, virtue, Reisch, Ovide, Thomas Bohier, Antoine Juste, Andrea Solario, fra Giovanni da Verona, Antonio di Neri Barili, Giovanni Barili, Jérôme Tournielle, Jérôme Pacherot, Divine Institutions, Lactance, Michel Colombe, Calendar of shepherds, Margarita philosophica, Metamorphoses, saint George, saint Jean-Baptiste.



Normandie Université

THÈSE

Diplôme de doctorat

Spécialité HISTOIRE, HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE 4200032

Préparée au sein de l'Université de Rouen, Normandie Université

Georges I^{er} d'Amboise humaniste Les stalles du château de Gaillon, dialogue des sibylles et des vertus

Présentée et soutenue par
Cécile MENEAU d'ANTERROCHES

Soutenance le 4 Février 2020
devant le jury composé de

M. Jean-Claude ARNOULD	Professeur, Université de Rouen Normandie, Mont-Saint-Aignan	Directeur de thèse
M. Frédéric BILLIET	Professeur, Université Paris IV - Sorbonne, Paris	Président du jury
M. Gennaro TOSCANO	Professeur, Bibliothèque Nationale de France, Paris	Rapporteur
M ^{me} Flaminia BARDATI	Professeure, Université La Sapienza, Rome, Italie	Examinatrice
M ^{me} Corinne CHARLES	Docteure, Abecedart, Presinge, Suisse	Examinatrice
M ^{me} Christel THEUNISSEN	Docteure, Radboud University, Nijmegen, Pays-Bas	Examinatrice

Thèse dirigée par Jean-Claude ARNOULD et Gérard MILHE POUTINGON (co-directeur), CÉRÉdI.

Volume II figures





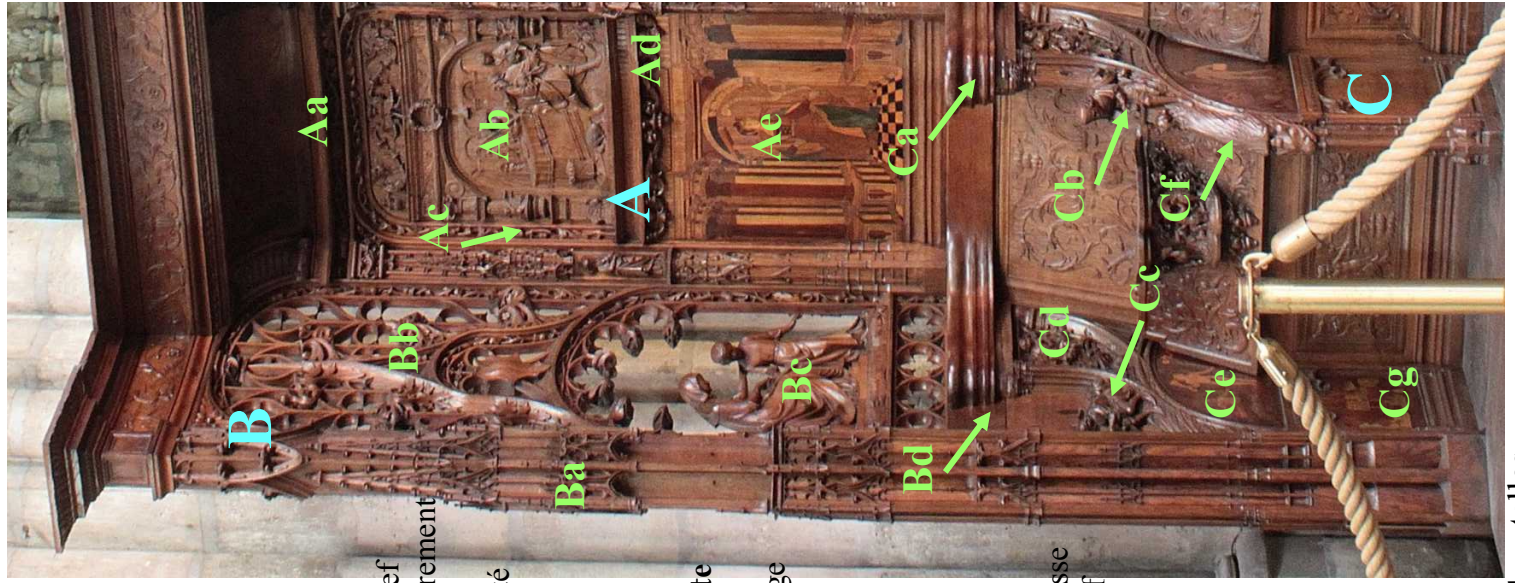
Stalles Nord, Basilique Saint-Denis, PM93000197 classé aux monuments historiques en 1906

Figure 1



Stalles Sud, Basilique de Saint-Denis, PM93000197 classé aux monuments historiques en 1906

Figure 2



A Dorsal

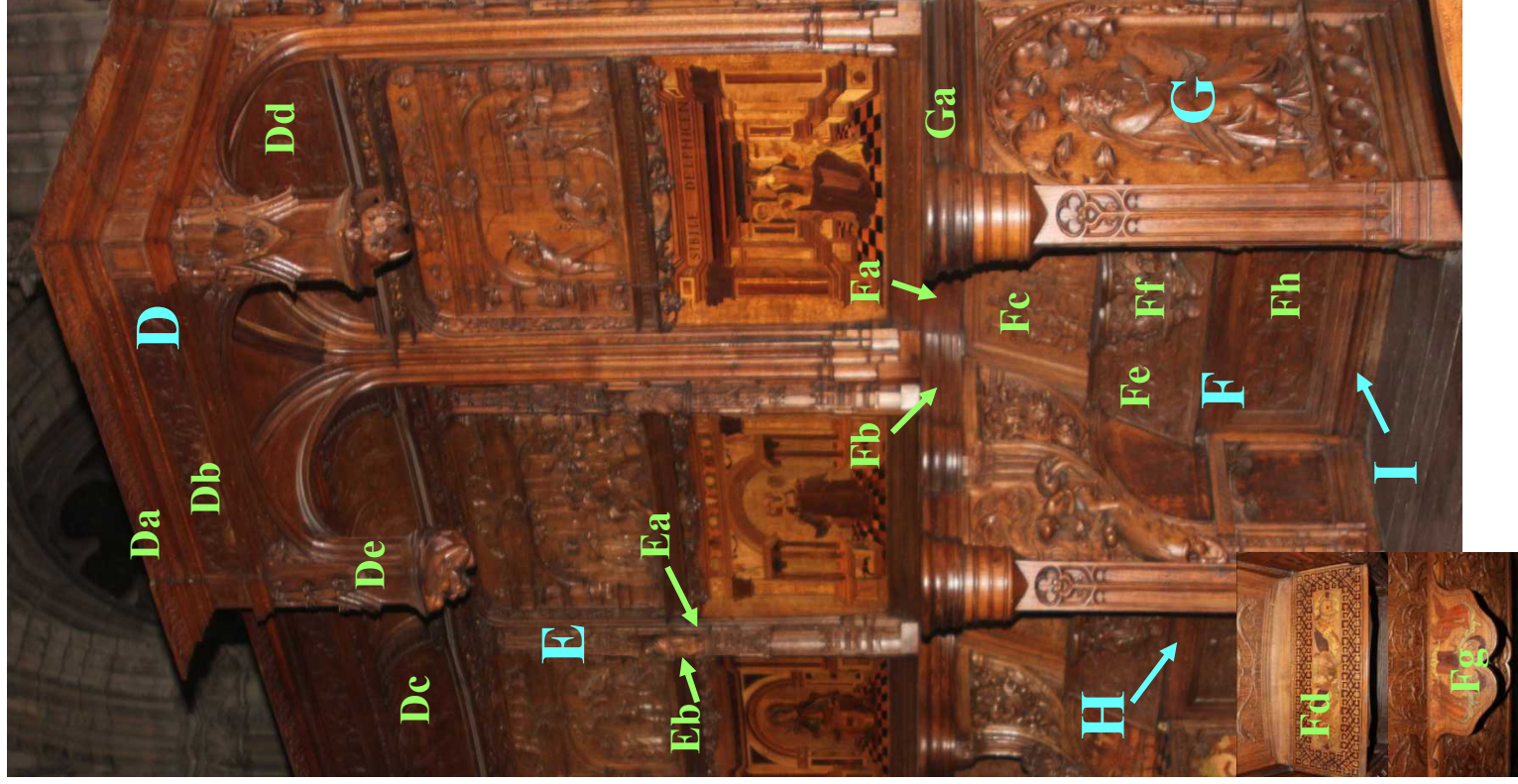
- Aa - Entablement
- Ab - Panneau Bas-relief
- Ac - Moulure d'encadrement
- Ad - Frise
- Ae - Panneau Marqueté

B Jouée Haute

- Ba - Pied
- Bb - Remplage
- Bc - Groupe
- Bd - Appui

C Parcloses

- Ca - Accoudoir
- Cb - Appui main Ronde bosse
- Cc - Bas-relief
- Cd - Ecoinçon
- Ce - Quadrant
- Cf - Chant médian
- Cg - Soubassement latéral



D Dais

- Da - Entablement Corniche
- Db - Frise
- Dc - Voussure
- Dd - Panneau haut
- De - Pendentif

E Interdorsal

- Ea - Niche
- Eb - Statuette

F Siège

- Fa - Appui
- Fb - Accotoir
- Fc - Dossier
- Fd - Abattant Dessus
- Fe - Dessous
- Ff - Miséricorde
- Fg - Sellette
- Fh - Soubassement

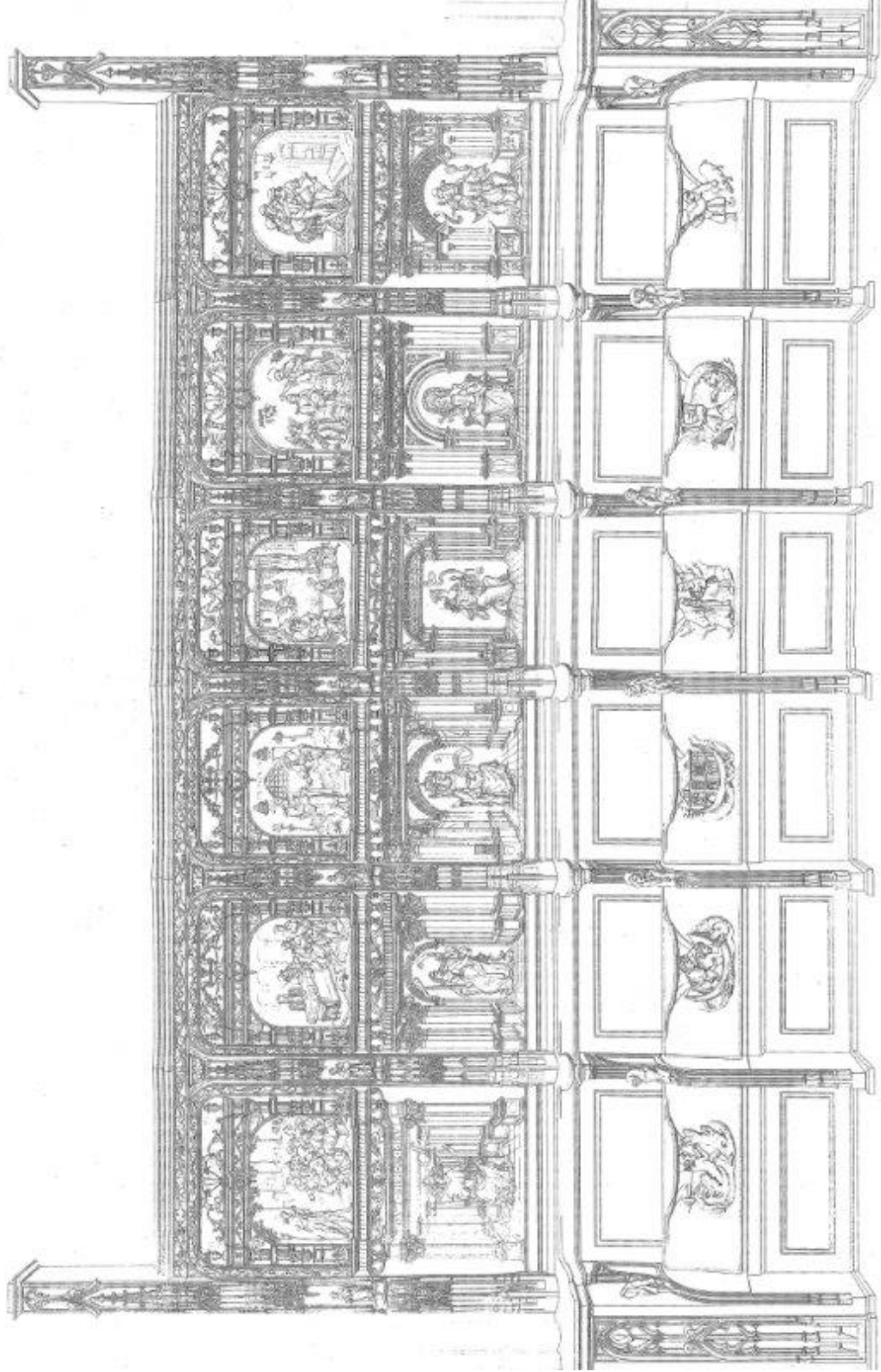
G Jouée basse

- Ga - Museau

H Sommier

I Plinthe

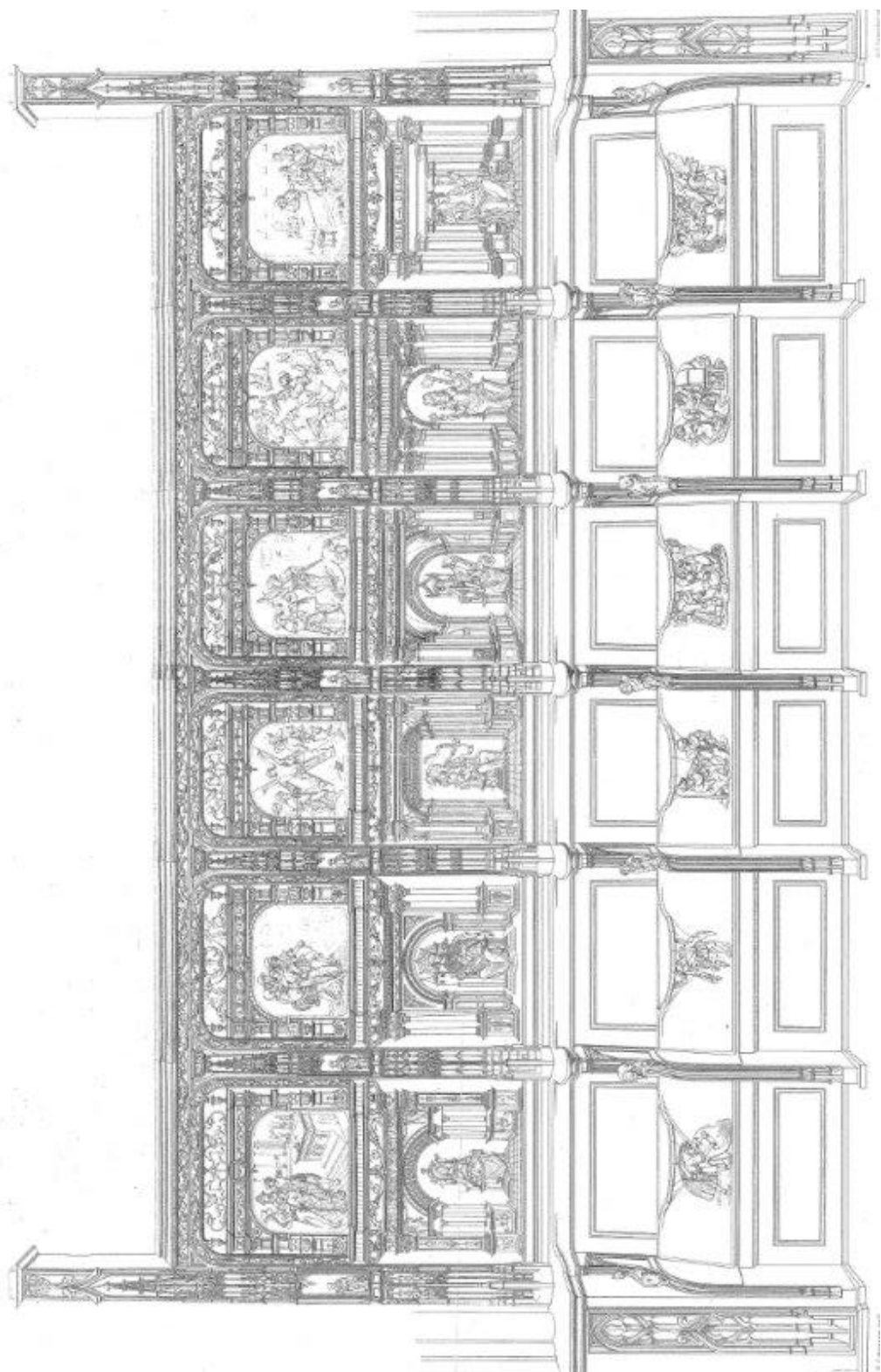
Figure 3



Stalles remontées par Debret. Dessin dû à Lemaitre publié par Deville. Atlas 1851 Planche XII.

Figure 4

CHATEAU DE CAILLON.



Stalles remontées par Debret. Dessin dû à Lemaitre publié par Deville. Atlas 1851 Planche XIII.

Figure 5



Parchemin archives de la Vienne, publication É. Chirol 1958

Figure 6a

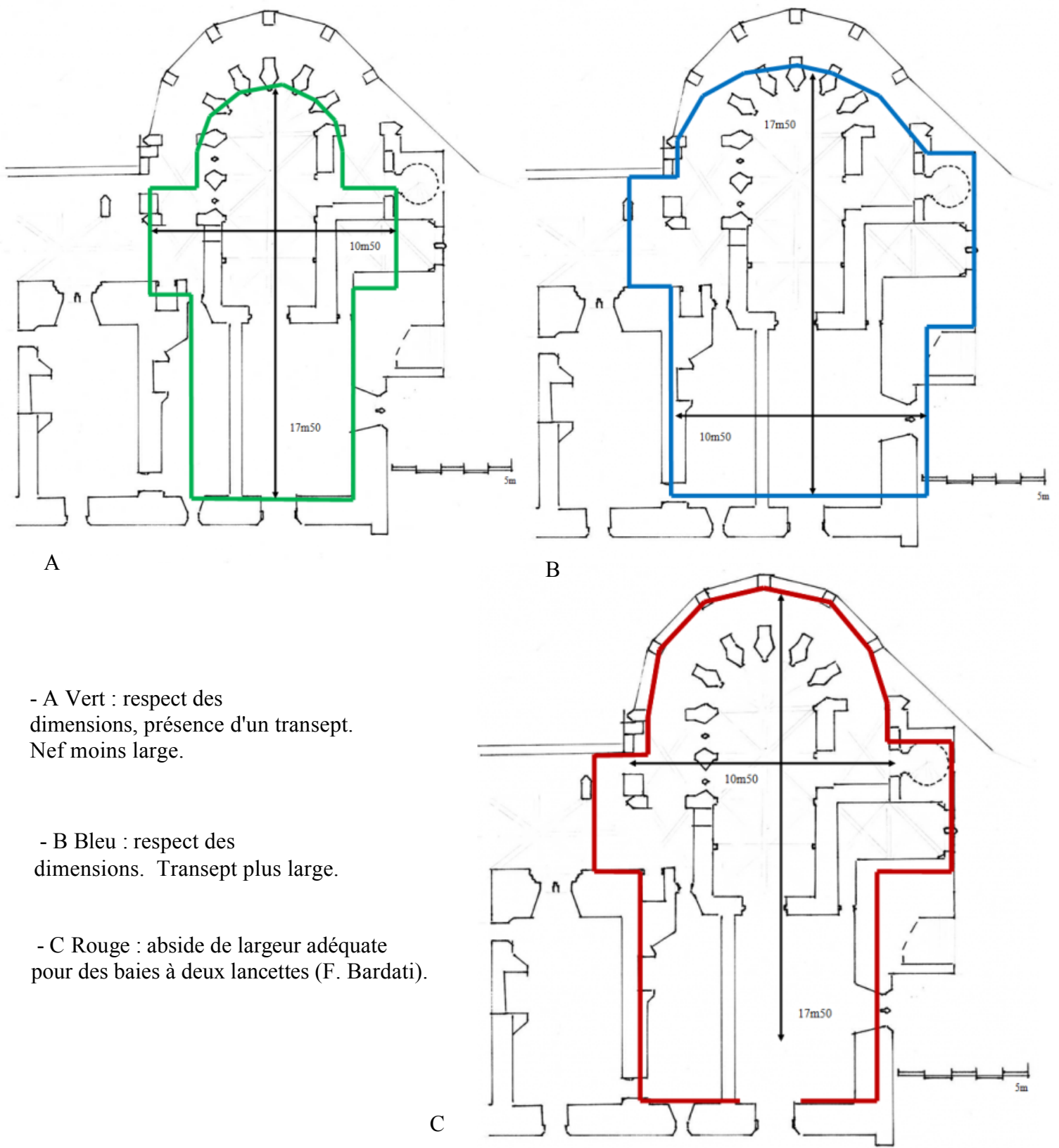


Détails : éléments du dais
siège



Parchemin archives de la Vienne.
Publication É. Chirol 1958

Figure 6b



- A Vert : respect des dimensions, présence d'un transept. Nef moins large.

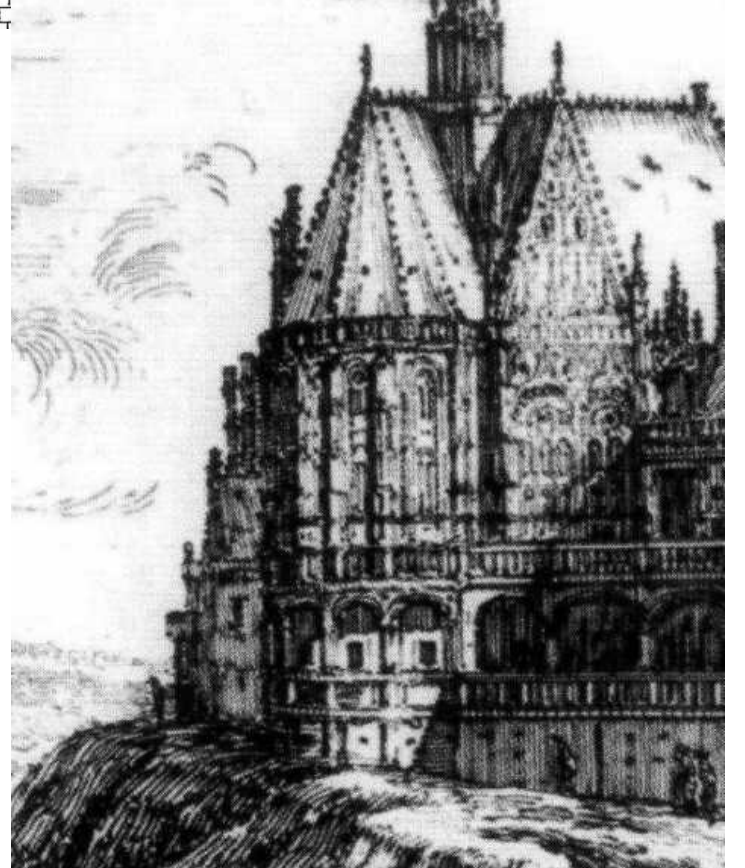
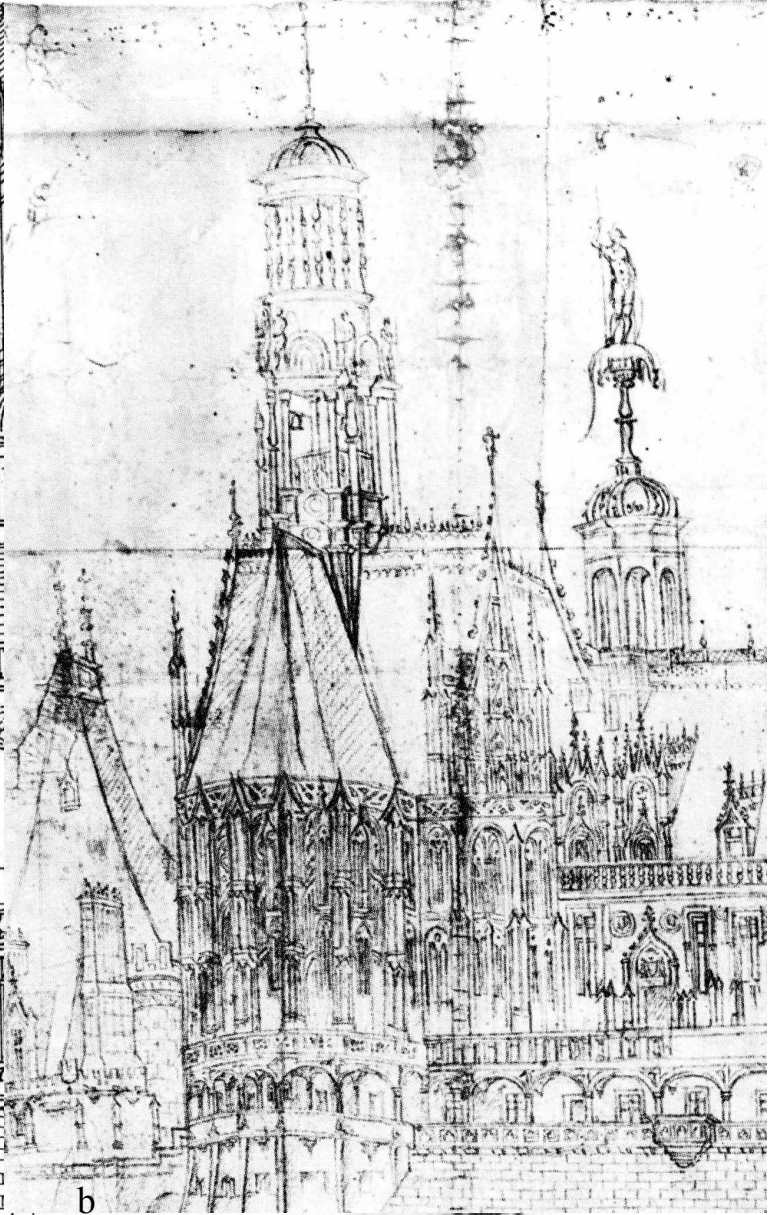
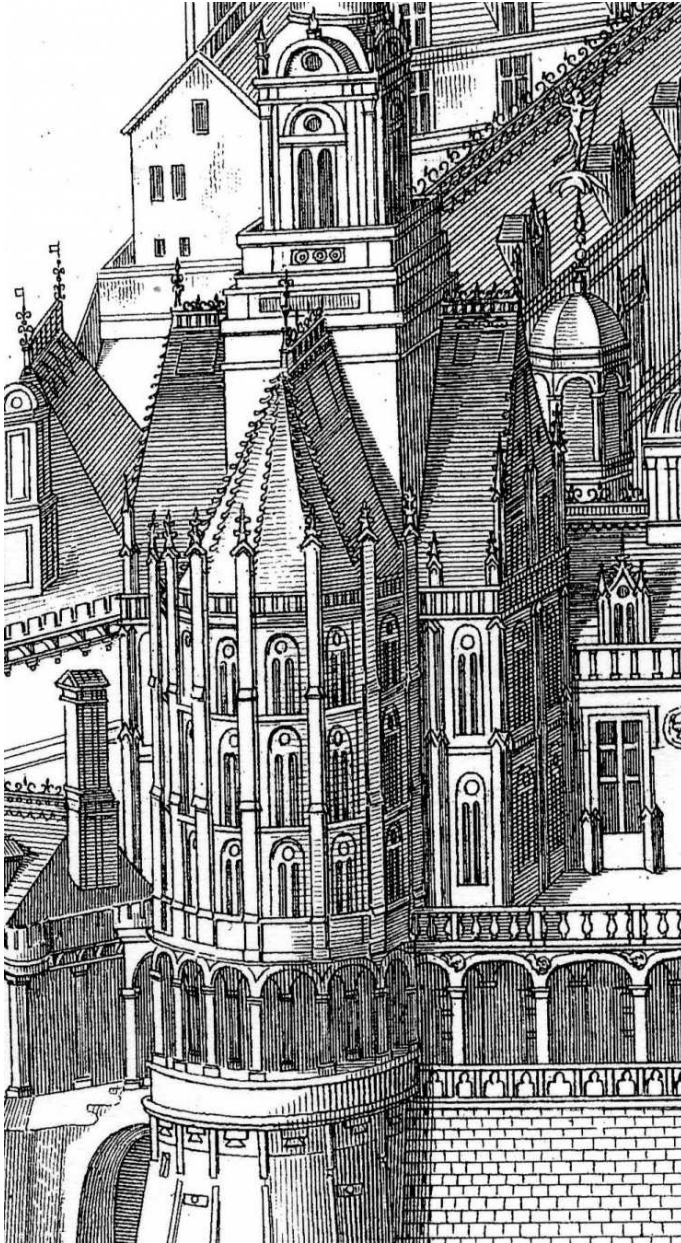
- B Bleu : respect des dimensions. Transept plus large.

- C Rouge : abside de largeur adéquate pour des baies à deux lancettes (F. Bardati).

Trois plans envisageables pour la chapelle haute du château de Gaillon. Dimensions inscrites dans le procès verbal de vente du château.

Noir : plan du premier niveau (dont chapelle basse) plan X. Pagazani

Figure 7



a

b

c

- a - Gravure de J. J. Androuet Du Cerceau 1576
- b - Dessin manuscrit de Stockholm environ 1550
- c - Gravure Israël Silvestre 1675.

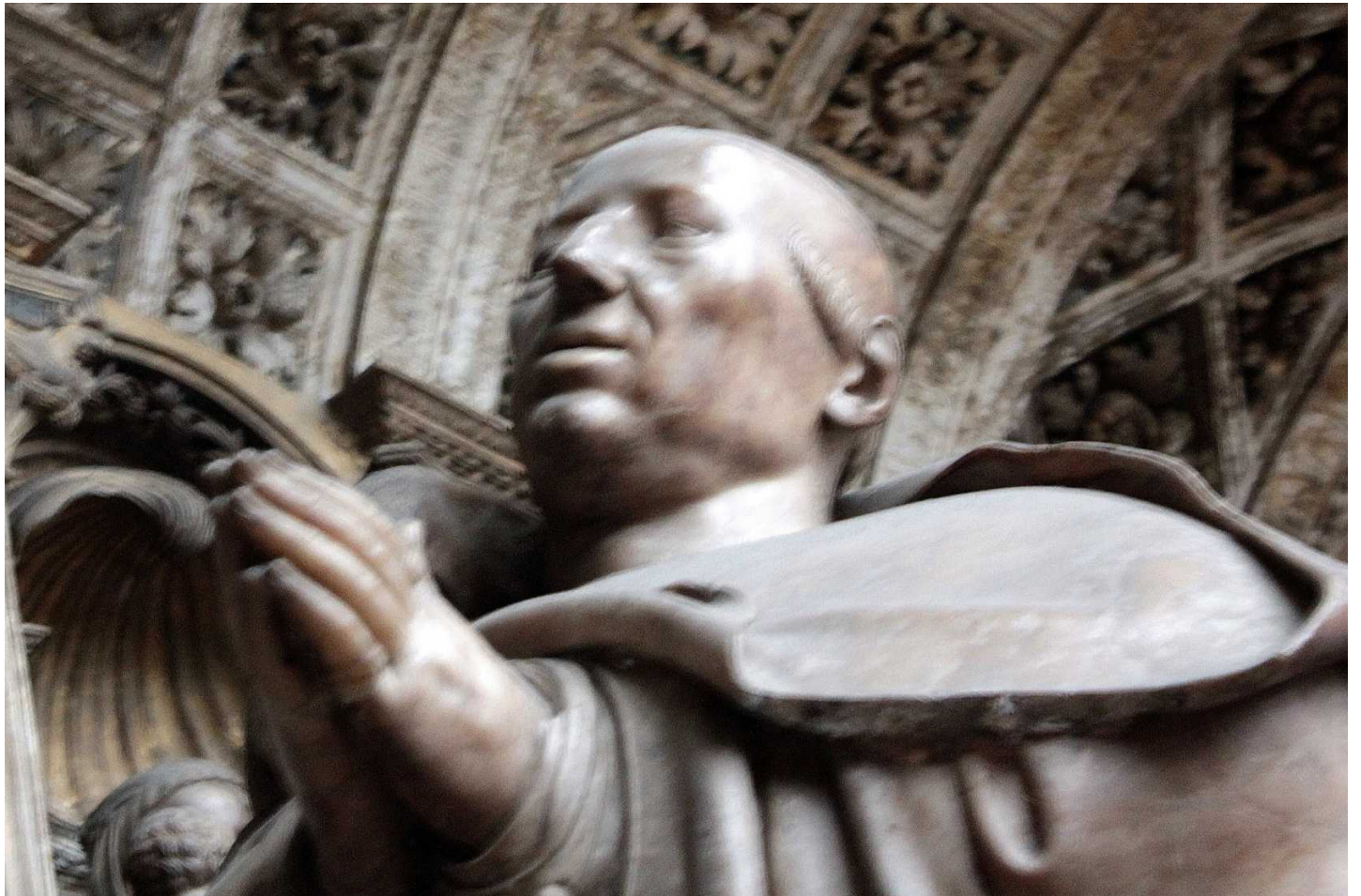
Chapelles haute et basse du château de Gaillon,
 élévation nord, nord-est

Figure 8



BNF. Recueil. Portraits de Georges Ier d'Amboise.

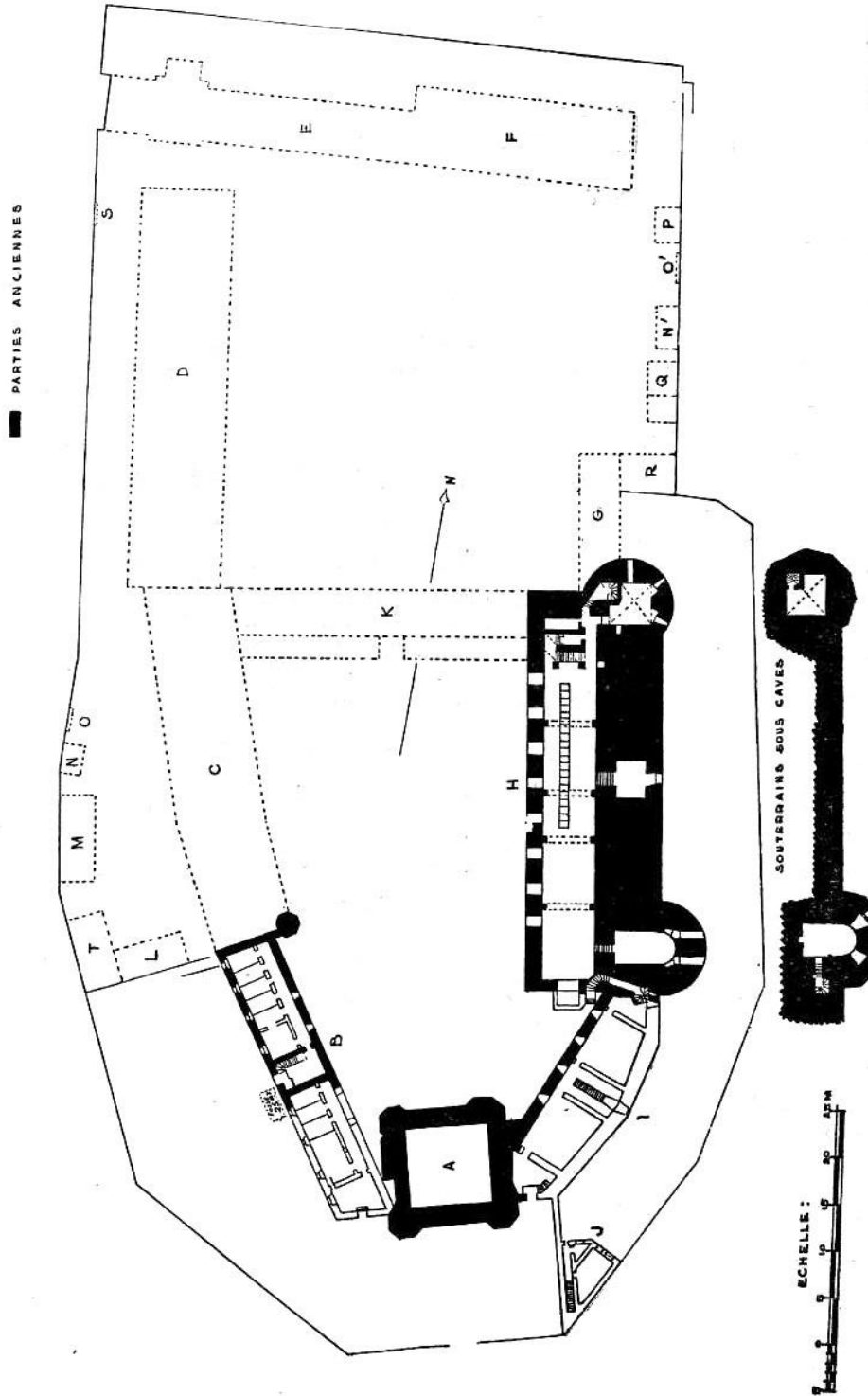
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Monument funéraire, détail, Georges Ier d'Amboise .
Cathédrale de Rouen. Chapelle Notre-Dame. Tombeau des cardinaux d'Amboise.

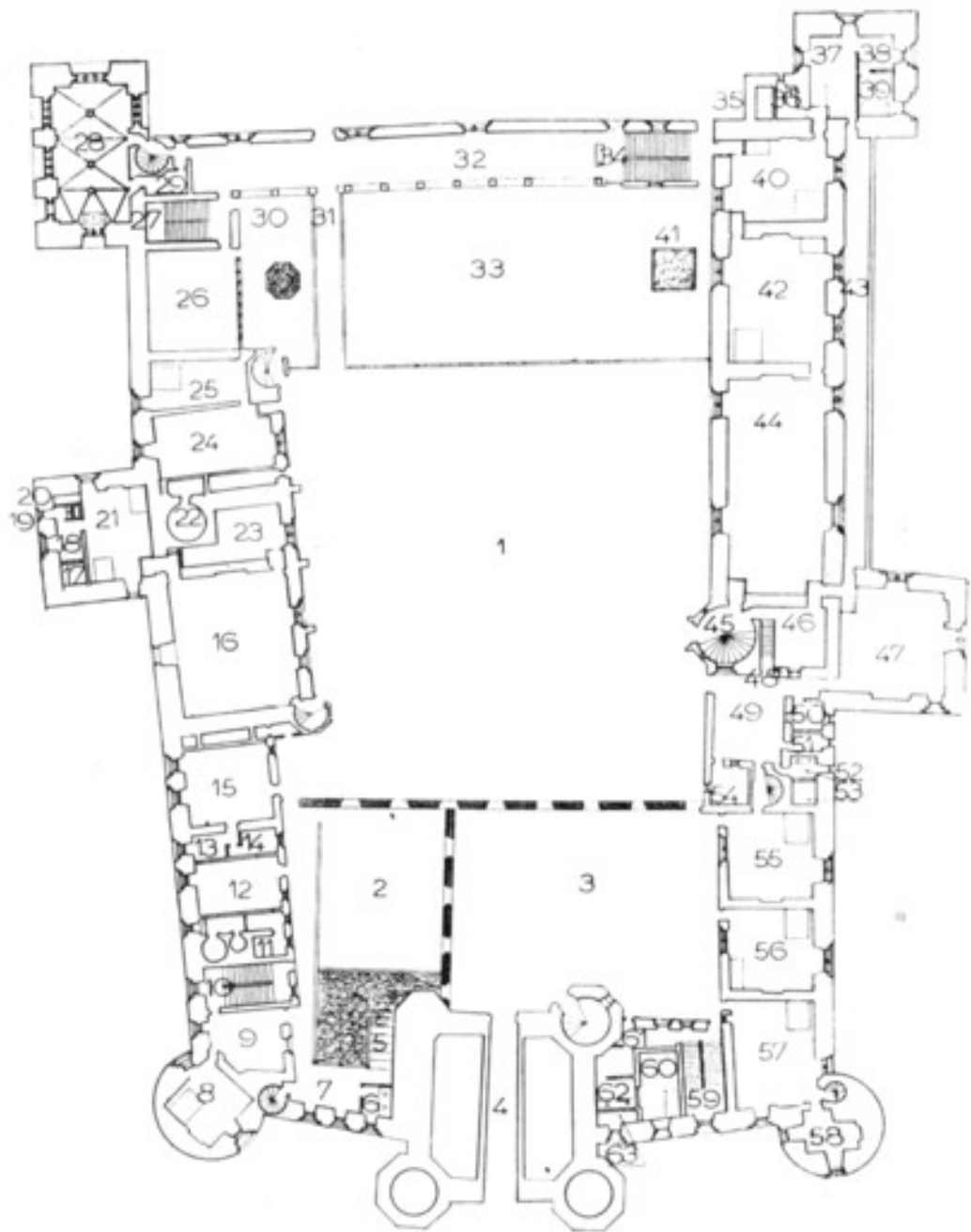
Portraits de Georges Ier d'Amboise
Figure 9

CHATEAU DE GAILLON EURE CAVES ET SOUTERRAINS



Plan des sous-sol du château de Gaillon relevé par Elizabeth Chirol.
Publication É. Chirol 1952

Figure 10



Elisabeth Chirol, plan, dit de Poitiers, pour le château de Gaillon.
Publication É. Chirol 1958

Figure 11

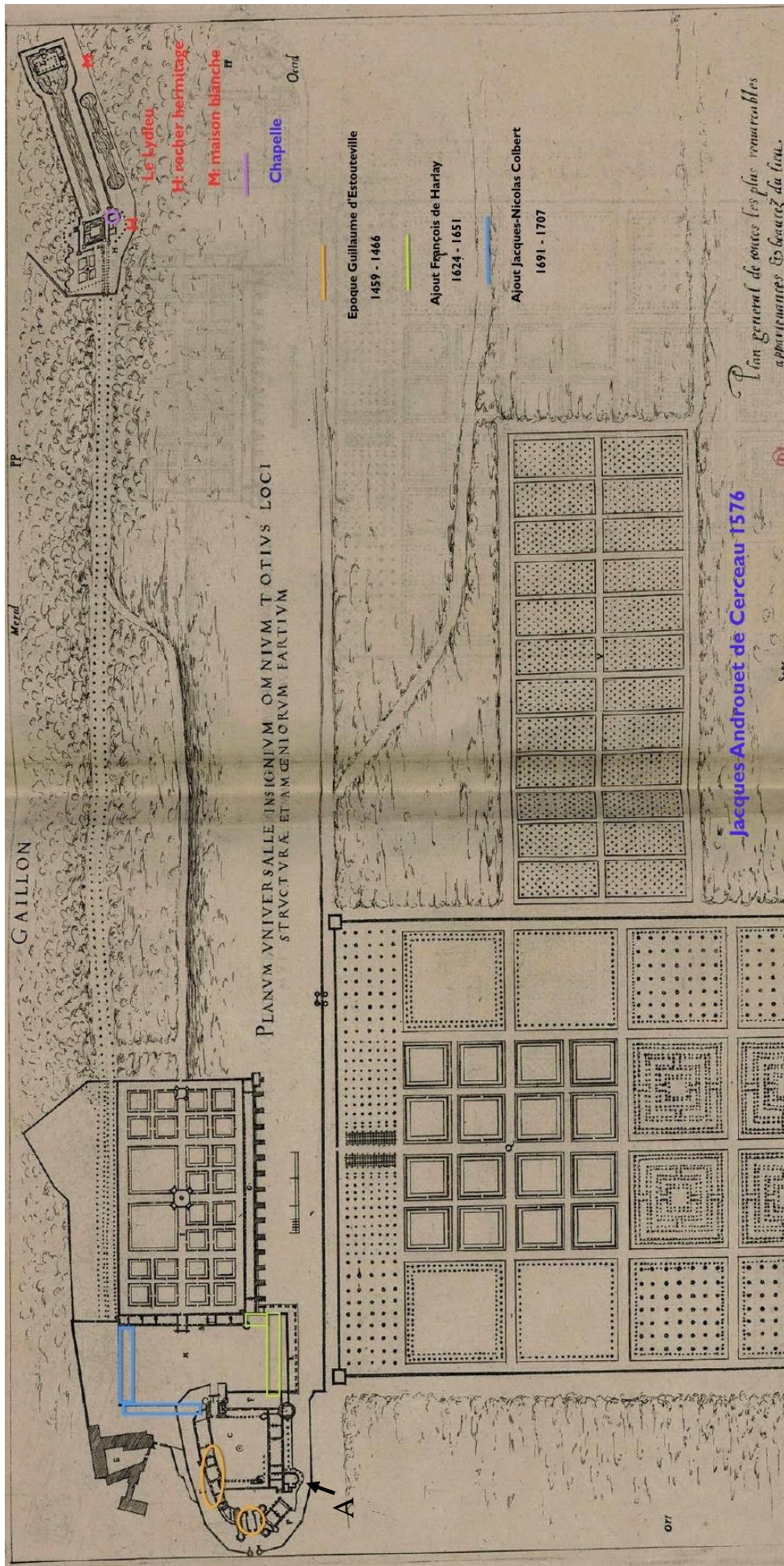


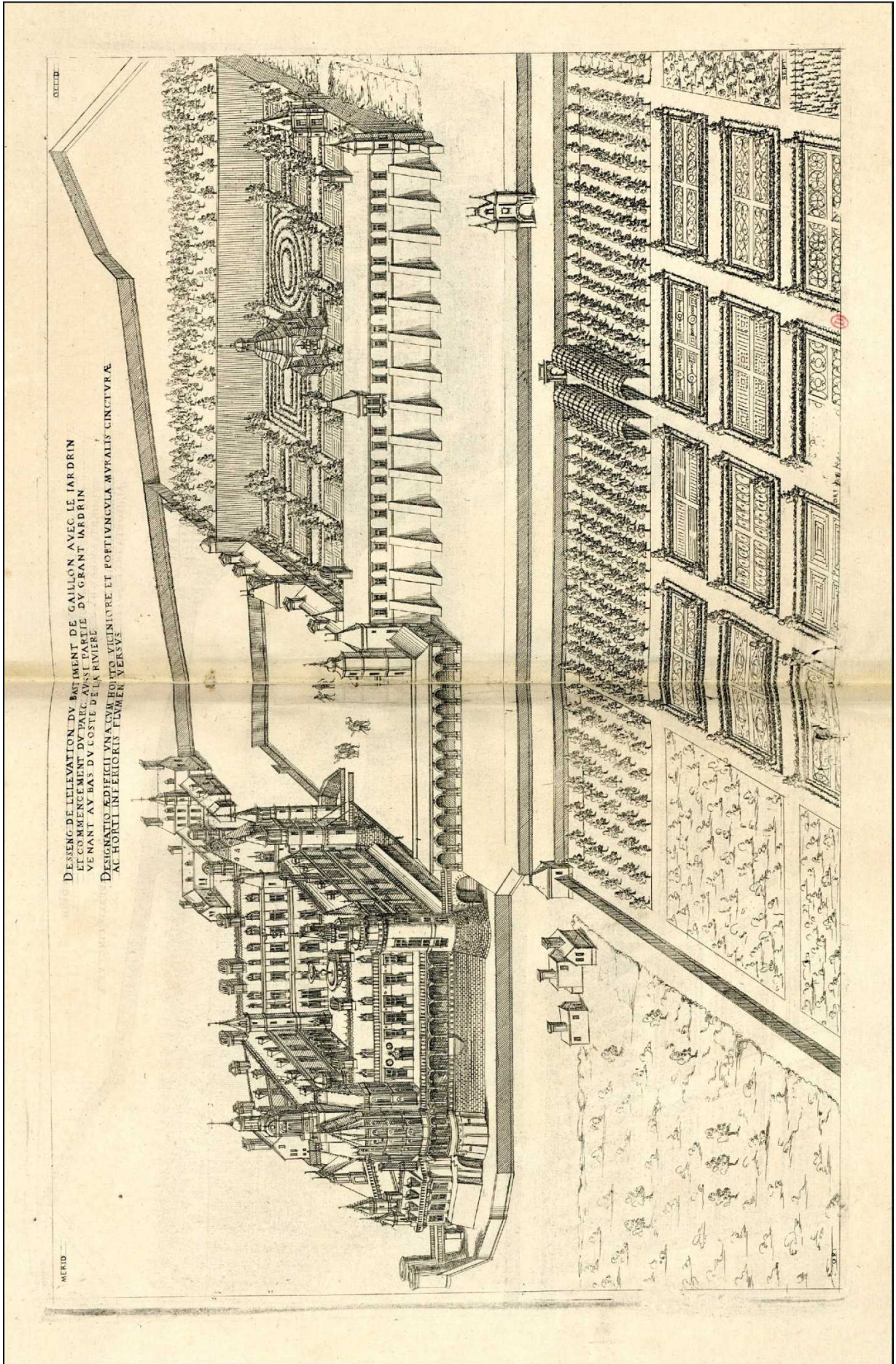
Figure 1 2

Plan du château de Gaillon publié par Jacques Androuet du Cerceau en 1576, annoté par l'auteur.

En mauve la chapelle du Lydieu.

En A les deux chapelles, basse et haute, du château.

Sans annotations, les réalisations de Georges Ier d'Amboise.



Élévation du château de Gaillon. Androuet du Cerceau. *Les plus excellents bastiments de France*. Tome 1 page 78

Figure 13



Fresque représentant le château de Gaillon. Chapelle du château de Gaglianico, commune de Biella, 1510.

Figure 14

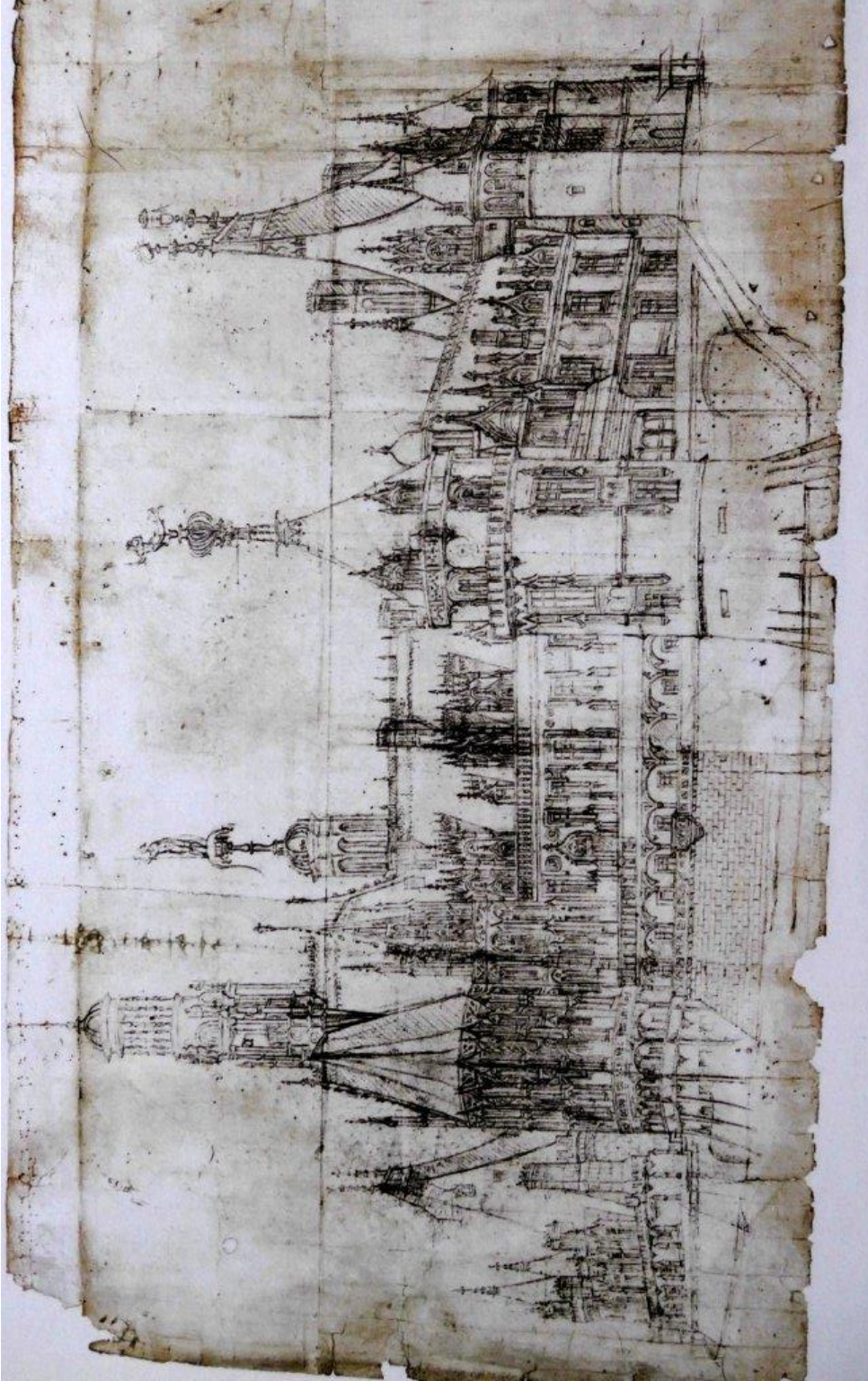


Figure 15

Dessin du château de Gaillon conservé au musée de Stockholm.

Dessins du National museum de Stockholm :

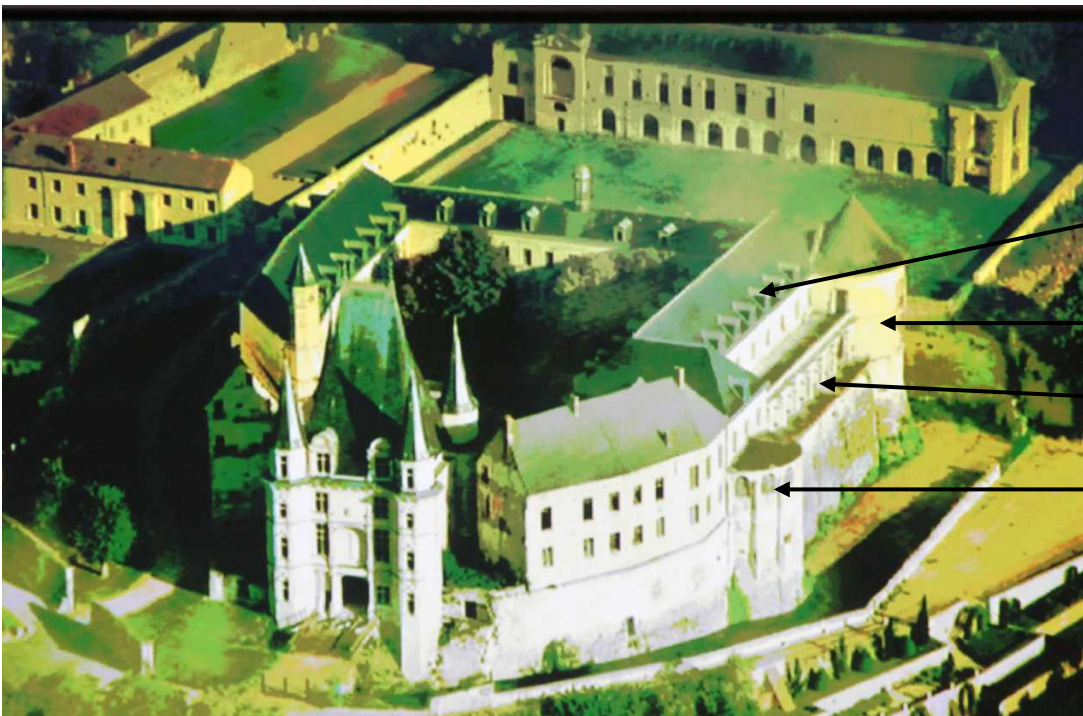
Collection Tessin et Cronstedt, 1950.

Auteur inconnu. Parchemin. Environ 1550.



A

A cliché 2014.



Grant maison

Tour de la sirène.

Galerie du val de Seine.

Chapelle basse.

B

Cour d'entrée.

Haut de la porte de Gênes.

Galerie des cerfs

Cour d'honneur.

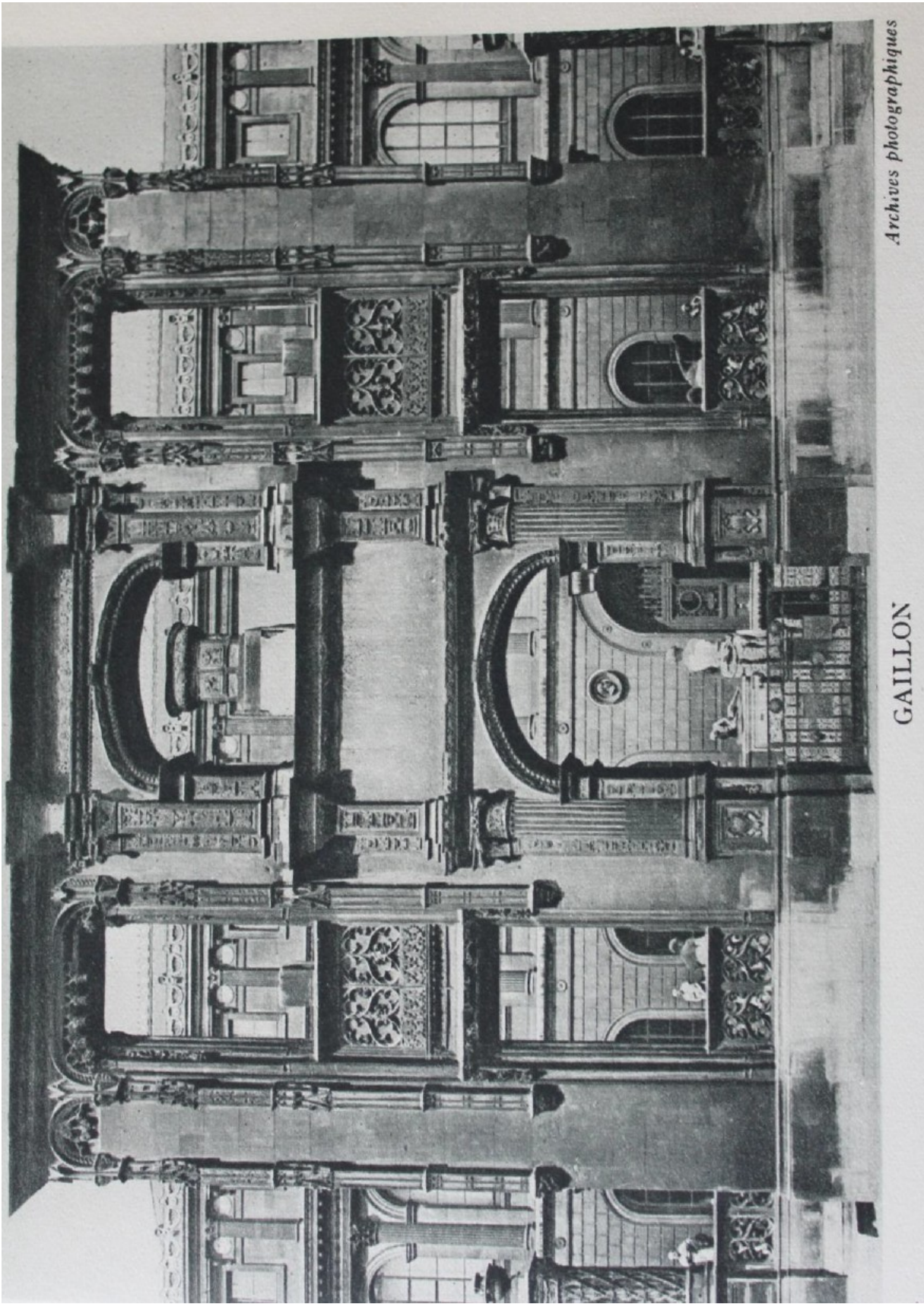


C

B et C Vues d'avion, musée de Gaillon.

Photos du château de Gaillon.

Figure 16



Reconstitution de la porte de Gènes du château de Gaillon. École des Beaux-Arts.
Publication Gébelin 1927.

Figure 17



Restitution porte de Gênes et galerie de Gaillon. Vue d'artiste du Musée des Monuments français.
J L Vauzelle. B N F . MM.2000.13.1.

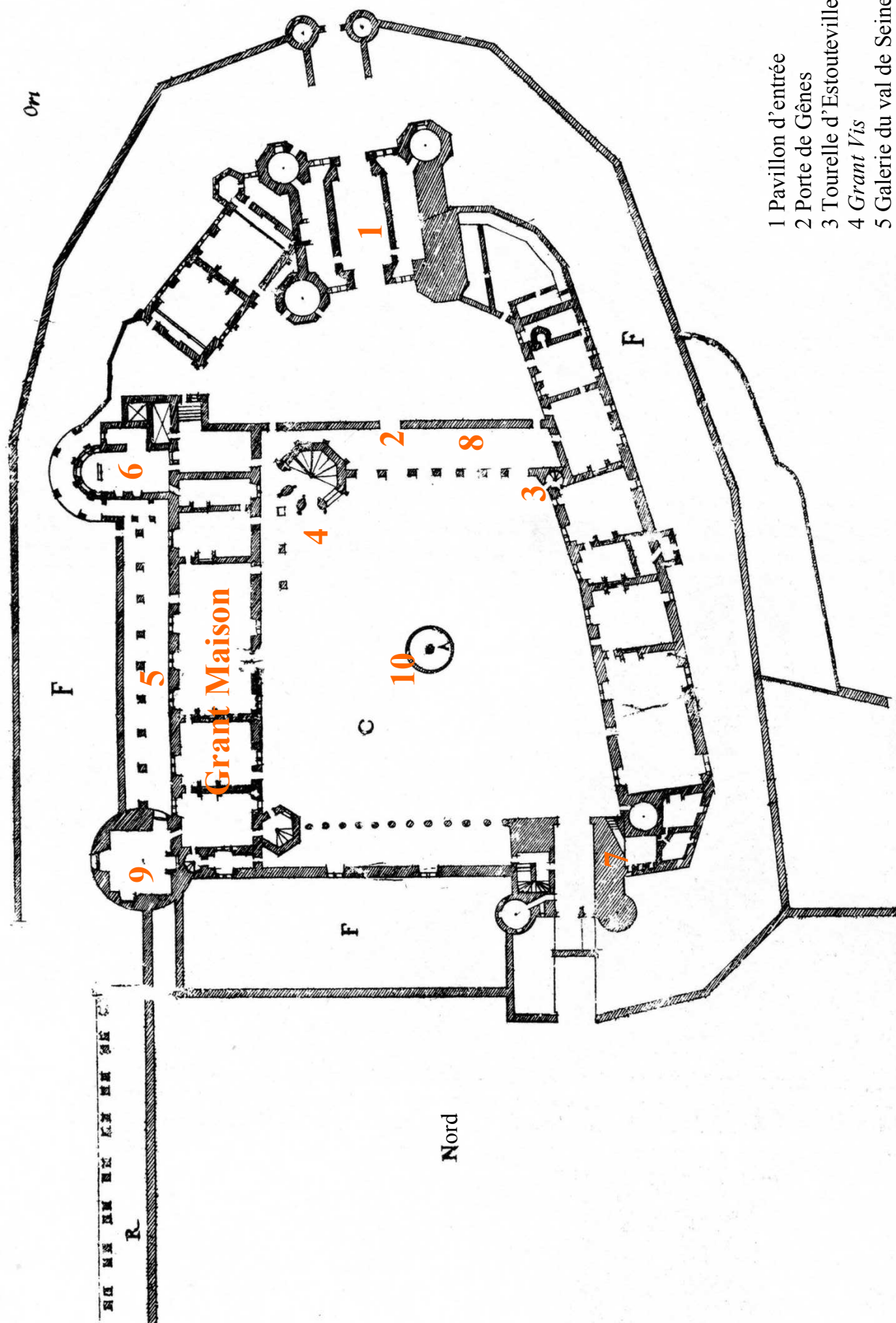
Figure 18



Château de Gaillon, porte de Gênes et galerie du début du xvi^e siècle

Reconstitution xxe siècle

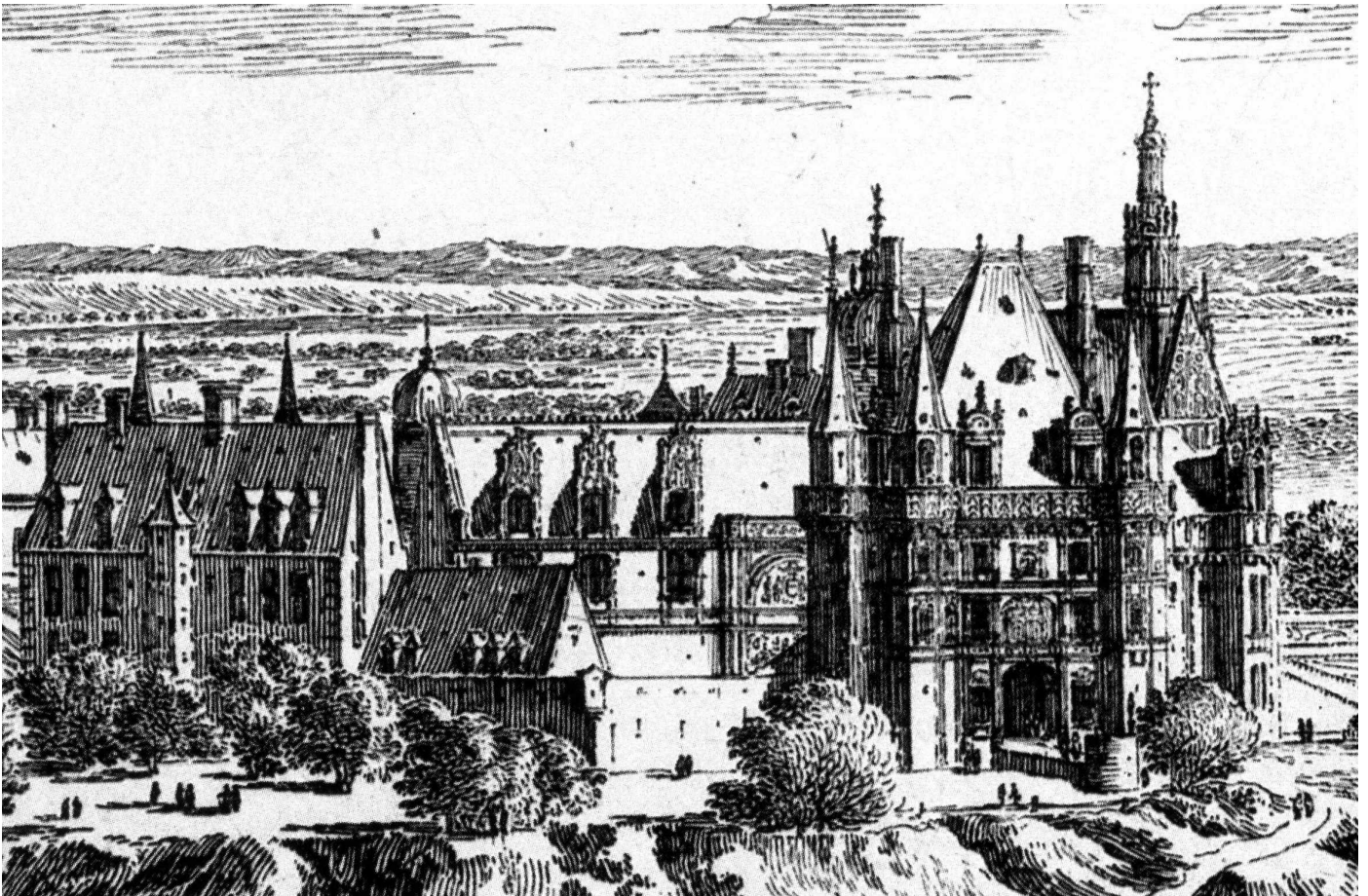
Figure 19



- 1 Pavillon d'entrée
- 2 Porte de Gênes
- 3 Tourelle d'Estouteville
- 4 *Grant Vis*
- 5 Galerie du val de Seine
- 6 Chapelles
- 7 Pavillon Delorme
- 8 Galerie des cerfs
- 9 Tour de la sirène
- 10 Fontaine de Venise

Plan du château de Gaillon, Androuet de Cerceau 1576 Annoté par l'auteur

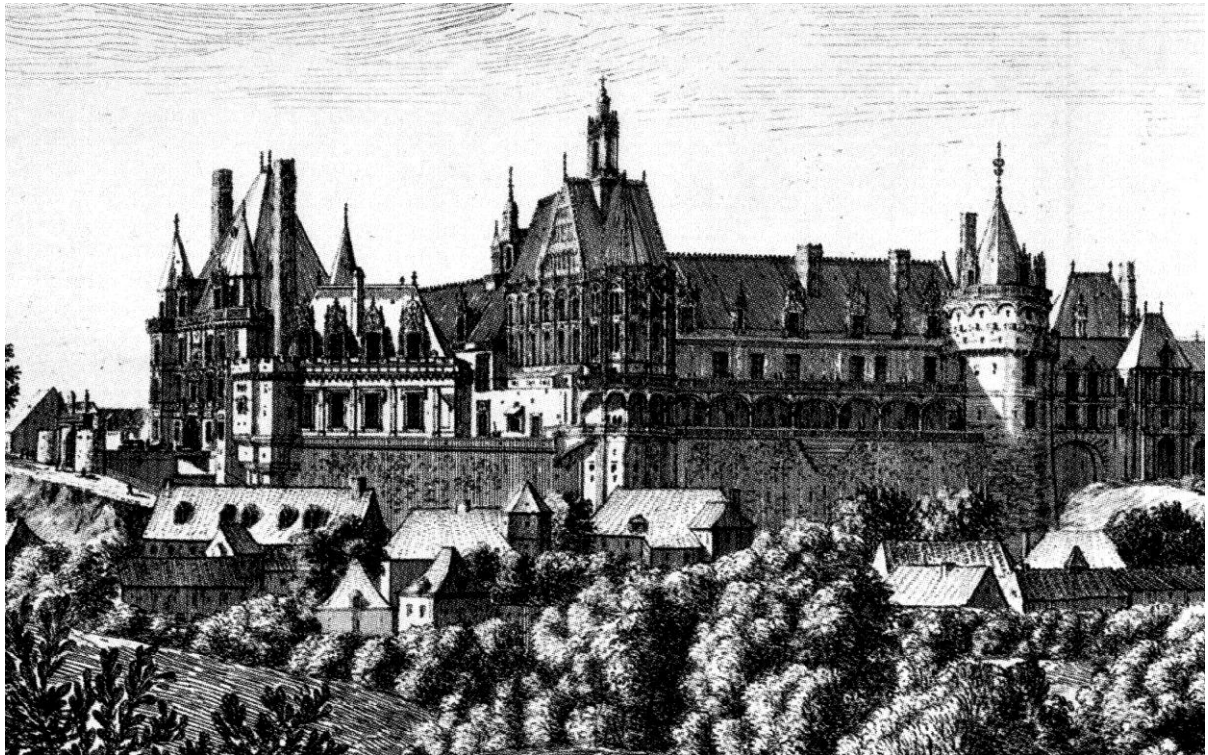
Figure 20



Israël Silvestre, 1658.

Château de Gaillon, vue sud.
Estampe. Paris musées, collections. GDUT8735.

Figure 21



Gravure du château de Gaillon, vue sud-est.

Israë Silvestre, 1658.

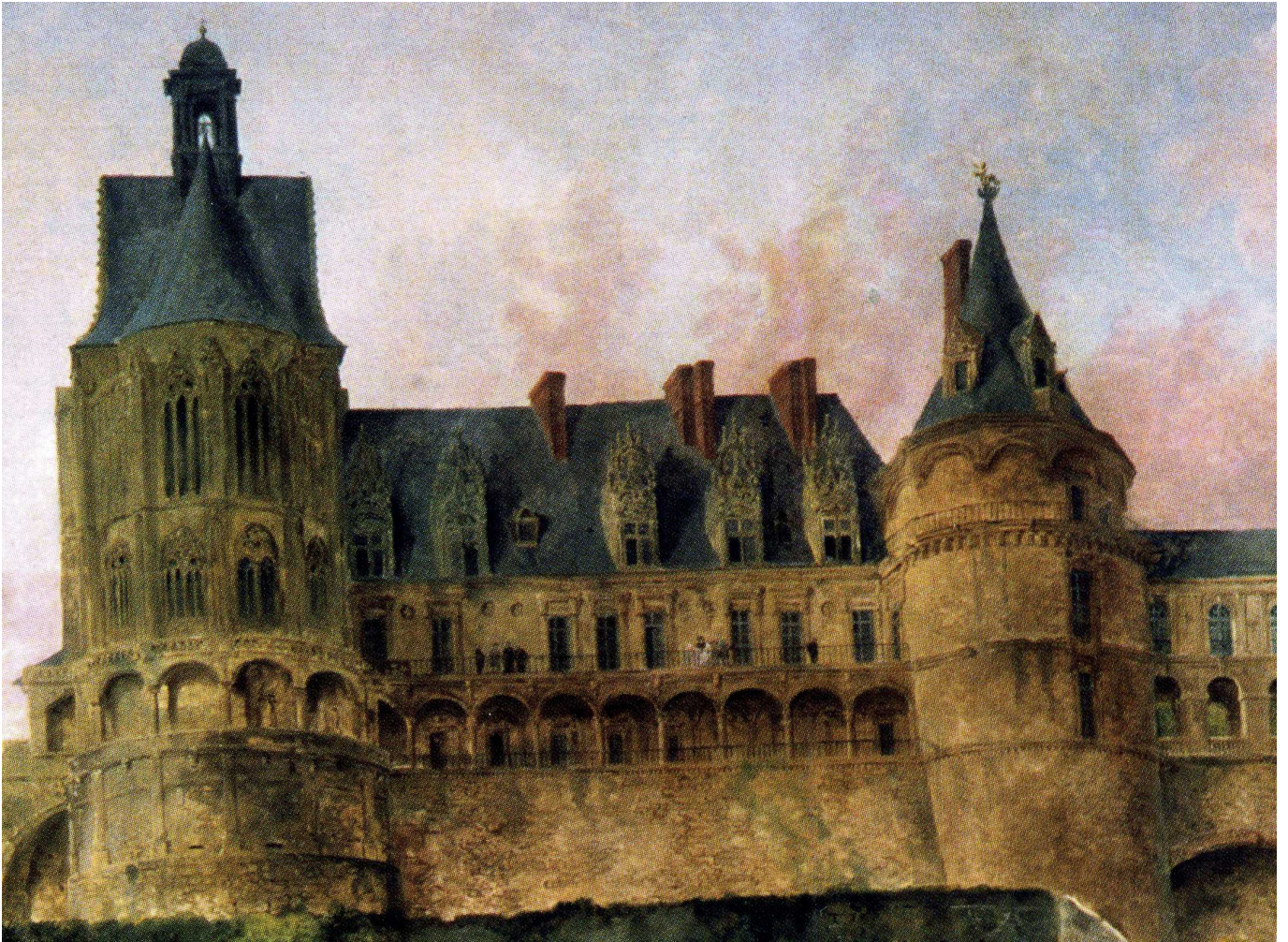
Figure 22



Château de Gaillon. Peinture d'après gravures.

Château de Bussy-Rabutin, salle des devises. XVIIIe siècle.

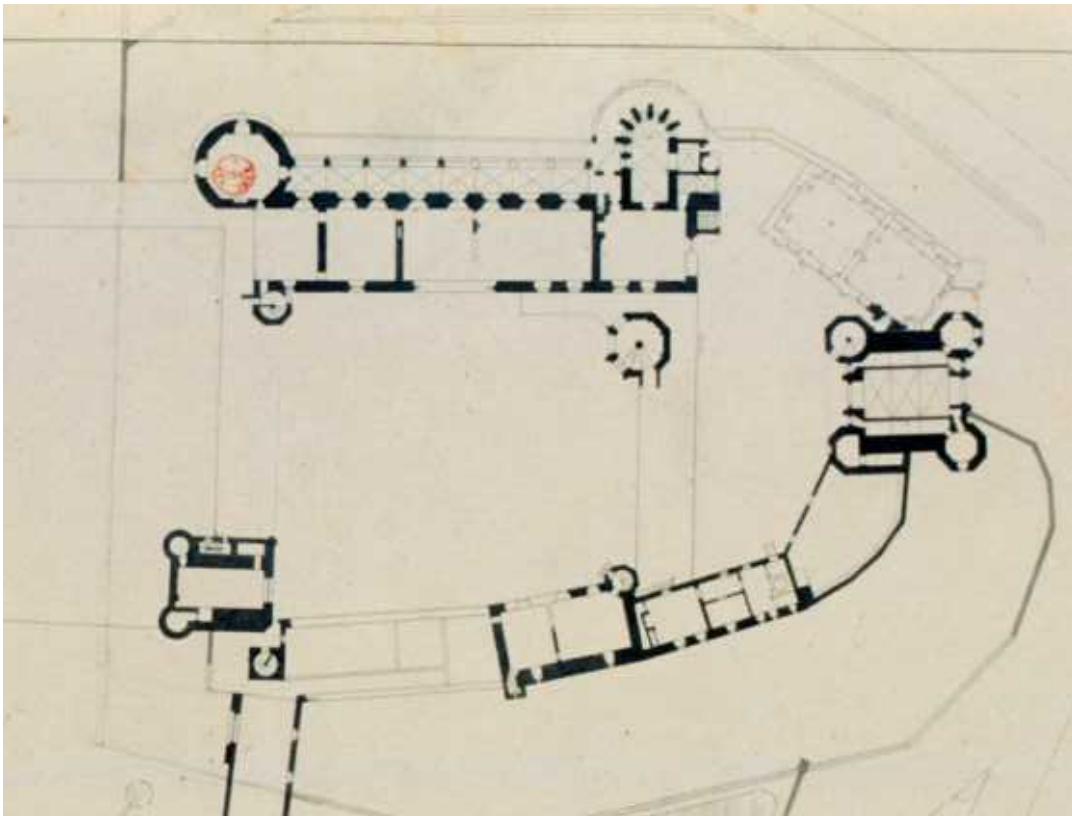
Figure 2 3



Hubert Robert. 1775.

Château de Gaillon, vue sud.
Huile sur toile . Rouen palais archiépiscopal.

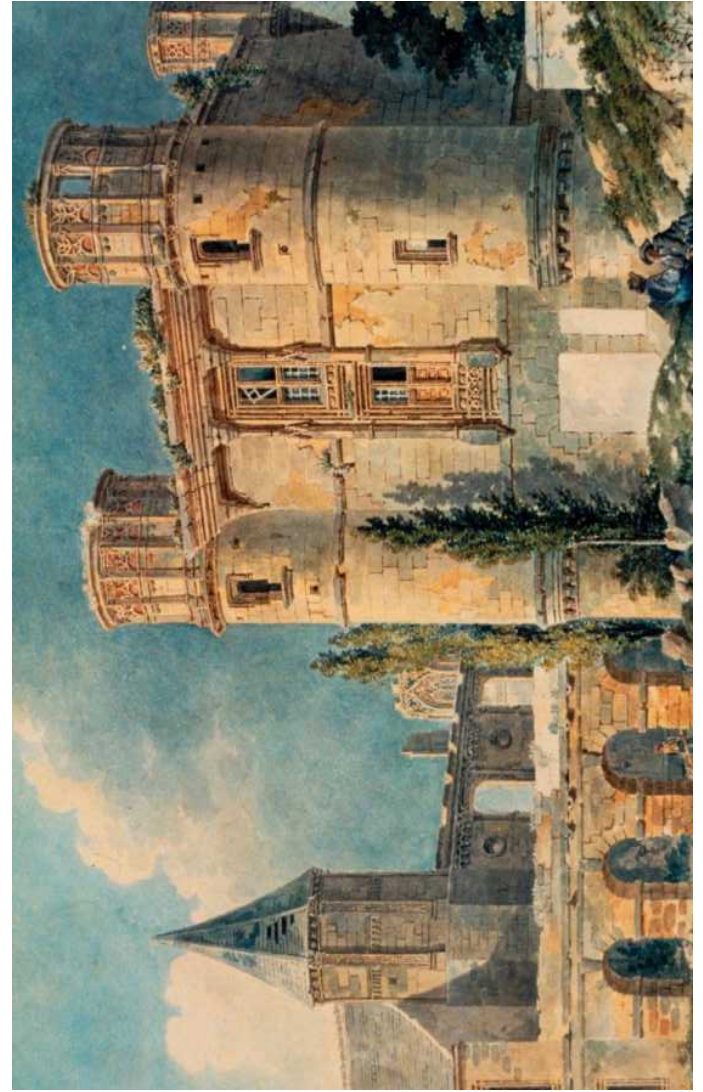
Figure 24



a



b



c

Dessins et aquarelles du XIXe siècle, collection Destailleur
 BNF RÉSERVE VE-26 (F)- VE-26 (S)
 a - Plan du château de Gaillon. Dubut.
 b - Cour d'honneur. Dessin Vauzelle.
 c - Pavillon Delorme. Aquarelle Vauzelle.

Figure 25



a



b



c

Château de Meillant

Figure 26



Aile Charles VIII du château d'Amboise

Figure 27



a



b



c

Chapelle basse aujourd'hui:
a - La voute de la nef avec l'abside au fond.
b - Le plafond en dalles plates.
c - La forme rectangulaire des ouvertures vues de la galerie.

Figure 28



a

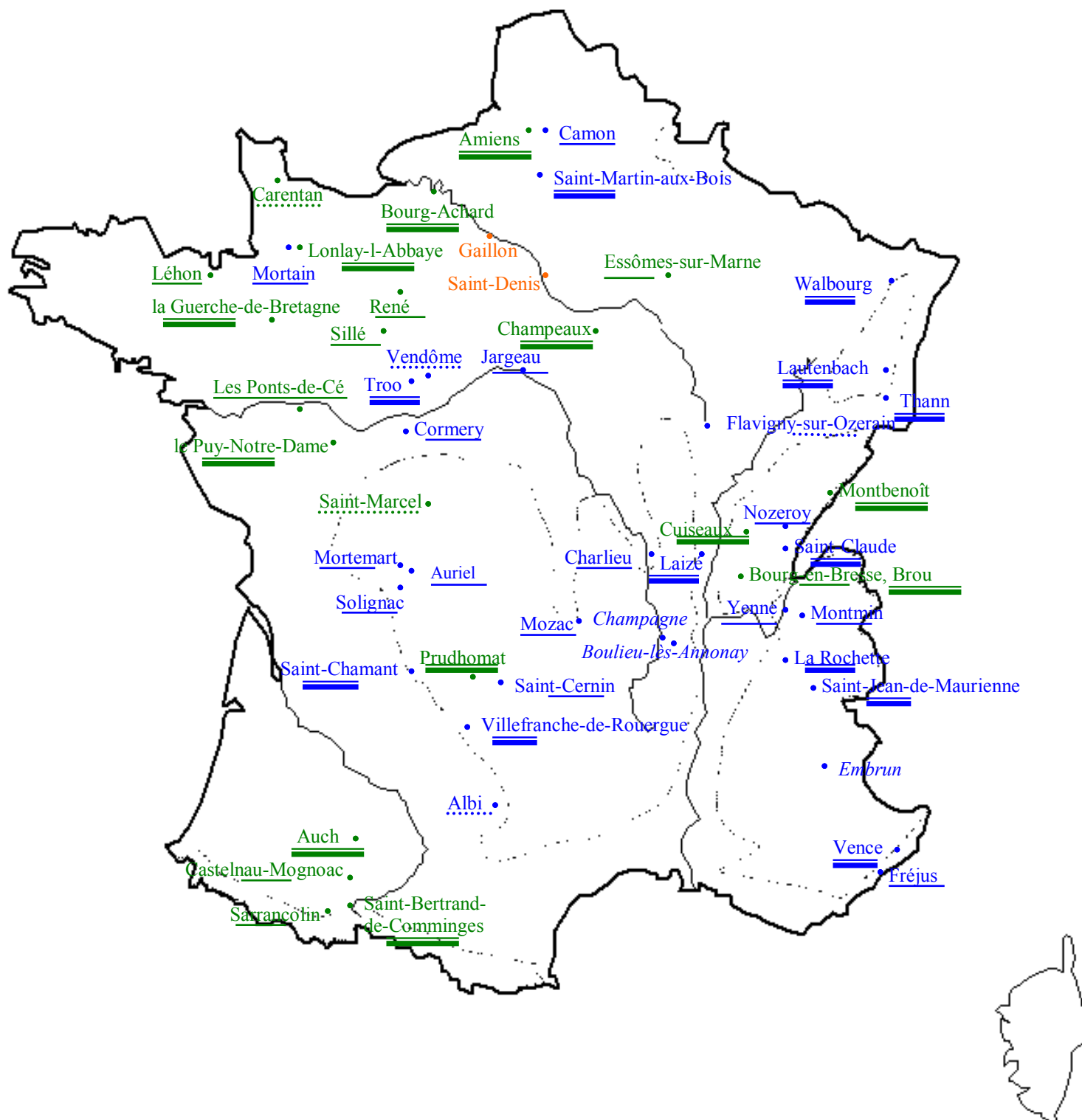


b

a- Registre supérieur de la galerie de la cour d'honneur.
Ornements Pierre de Lorme,
« à l'antique et à la mode française »

b- L'une des clefs de voûte de la chapelle basse

Figure 29



Villes où se trouvent des ensembles de stalles du **XVe** et du **XVIe** siècles comportant des dorsaux, classés monuments historiques, inscrits sur la base Palissy en date du 02/02/2016

- Sans dais XVe —
- Sans dais XVIe —
- Avec dais XVe =
- Avec dais XVIe =
- Stalles adossées XVe ⋯
- Stalles adossées XVIe ⋯
- *Éléments de stalles*

Figure 30



a



b

a- Ensemble de stalles
b- dorsal de l'une d'entre elles,
provenant de santa Maria di Staffarda.

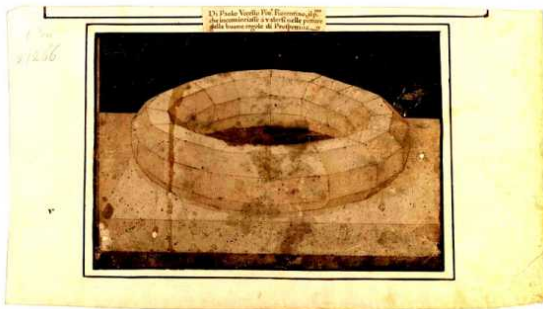
Museo civico d'arte antica de Turin.

Figure 31



Fra Giovanni da Verona

- a Dorsal, stalles Monte Oliveto
Majore 1504 - 1505



- b Paolo Uccello
Dessin
Musée du Louvre Cabinet des dessins
Fonds des dessins et miniatures. INV 1970, Recto

Micheletto da Cotignola

- c Bataille de San Romano: La contre-attaque
Musée du Louvre M. I. 469
1435 environ



Représentations du mazzacchio
Figure 32



a Antonio et Paolo Mola 1506
Mantoue, palais ducal, grotte d'Isabelle d'Este.



b
Milan Palazzo Bagatti.
Valsecchi. Porte marquetée.

Urbino, palazzo ducale
Studiolo, Benedetto et Giuliano da
Maiano et leur atelier. Environ 1477

c



Boiseries marquetées de palais italiens.
Figure 33



Modène, chœur
du Dôme
Cristoforo et Lo-
renzo Canozi di
Landinara.
Environ 1462

Vicenza, Santa Corona,
Pier Antonio degli Abati
1485 - 1489



San Quirico d'Orcia, collégiale
Antonio di Neri Barili 1485 - 1502

Monte Oliveto Maggiore,
abbatiale
Fra Giovanni da Verona
1502 - 1505



Choeurs de marqueterie italiens.

Figure 34



d Antonio di Neri Barili.
Collégiale san Quirico d'Orcia. Chœur .



a



c

Fra Giovanni da Verona.
Santa Maria in Organo, Vérone.
Chœur (a, b), sacristie (c).

b



Panneaux de marqueterie de mobilier liturgique en Italie. Environ 1500.

Figure 35



Felipe Birgany, le bourguignon.
Stalles 1507-1512
Cathédrale Burgos.

Figure 36



Chamelier et dromadaire

Stalle de l'Hellespontique



Portrait empereur romain

Stalle de la Justice



Casque tête d'éléphant

Stalle d'Érythrée



Chevalier

Stalle d'Erythrée



Personnage dans son bain

Stalle de la Prudence



Éléphant



A décoré de fleurs de lis et hermines enlacés

A

Stalle de la Delphique



Initiales dans le jeu

B

Stalle de la Charité



Coupe fruits, griffon

A : Emblème Anne de Bretagne

B : Emblème Charles Chaumont d'Amboise

Soubassements latéraux

Figure 37



A Moïse, B Aaron. 1875.

C saint Matthieu et F saint Jean. 1509.

D saint Luc et E saint Marc 1509, avec restaurations 1875.

Stalles de Gaillon. Jouées basses.

Figure 38



A



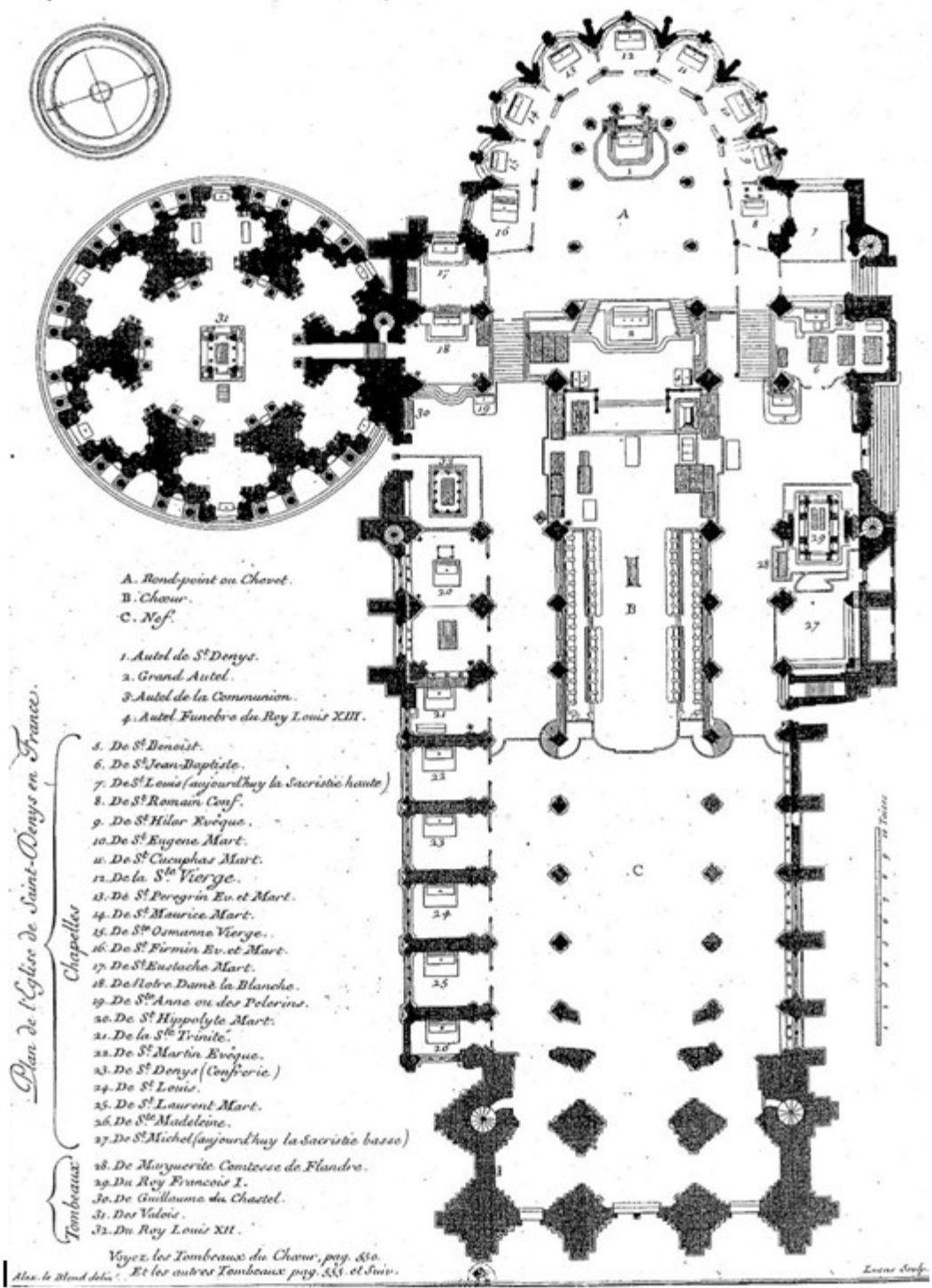
B

Panneau de marqueterie des dorsaux.

A La Justice.

B Détail. Pièce de sa robe, flèche blanche.

Figure 39



Plan de la basilique Saint-Denis tiré de l'ouvrage de Dom Félibien édité en 1706.

Figure 40

avec les tombeaux des Rois et Princes qui y ont été enterrés, la date de leur Mort.

Legende.

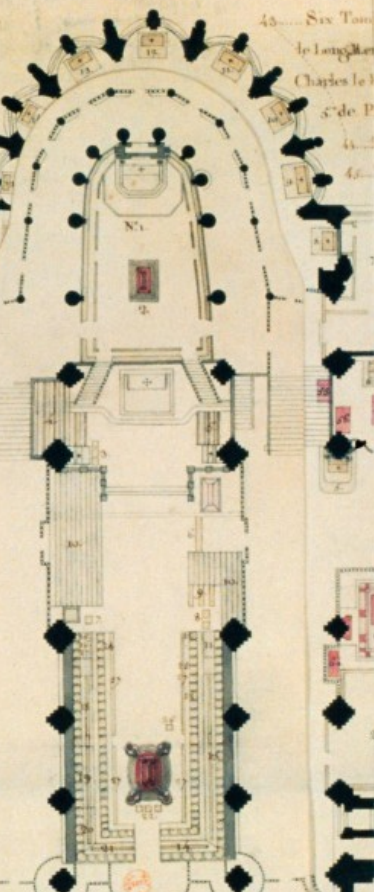
A. Rond point ou Chevet.

B. Le Chœur, C. La Nef.

1. L'Autel S^t Denis dans le Rond point.
2. Le Grand Autel du haut chœur.
3. Autel de la Communion.
4. Autel Funéraire de Louis 15^e dans le Chœur.
5. Autel de S^t Benoist au bas du grand escalier.
6. Autel de S^t Jean Baptiste.
7. Chapelle S^t Louis, aujourd'hui la sacristie haute.
8. Chapelle de S^t Romain.
9. Chapelle de S^t Hilaire Evêque.
10. Cha^{pp}. S^t Eugène Martyr.
11. Cha^{pp}. S^t Cyprien Martyr.
12. Cha^{pp}. de la S^{te} Vierge.
13. Cha^{pp}. de S^t Peregrin.
14. Cha^{pp}. de S^t Maurice Martyr.
15. Cha^{pp}. de S^{te} Osmance Vierge.
16. C^{rois}. de S^t Firmin Ev. et Martyr.
17. Cha^{pp}. S^t Eustache Martyr.
18. Cha^{pp}. de Notre Dame la Blanche.
19. Emplacement de l'Autel de S^{te} Anne ou des Pelerins qui a été demolie lorsqu'on transporta le Tombeau des Valois de la tour dans l'Eglise.
20. Cha^{pp}. de S^t Hippolyte Martyr.
21. Crois^{ee} de la S^{te} Trinite.
22. Cha^{pp}. de S^t Martin Evêque.
23. Cha^{pp}. de S^t Denis la Concoeré.
24. Chapelle de S^t Louis.
25. Chapelle de S^t Laurent.
26. Cha^{pp}. de la Magdelaine.
27. Cha^{pp}. de S^t Michel, aujourd'hui la sacristie basse.

des Tombeaux Remarquables

28. Tombeau du Roy Dagobert, Fondateur de la Maison, decedé en Janvier 658.
29. Tombeau du Roy Pepin Mort 768. et de la Reine Berthe son Epouse morte en 723.
30. T^{ombes} des Rois Louis 8. M. 882. et Carloman M. en 894. fils de Louis le Debon.
31. T^{ombes} du Roy Charles 5. Mort 858. et Charles Martel M. en 741.
32. Tombeau d'Isabelle d'Arignon seconde Femme de Philippe le Bel Mort en 1285.
33. Tombeau de Philippe le Bel son Fils Mort en 1314.
34. Tombeau de Philippe le Bel son Fils Mort en 1314.
35. Tombeau des Rois Eudes Mort 898. et Hugues Capet M. 957.
36. Le Roy Robert le Devot M. en 1031. et de la Reine Constance Charles son Epouse morte en 1054.
37. Les Rois Henry 1^{er} M. en 1106. et son Fils dit le Courtois M. en 1137.
38. La Reine Constance de Castille M. en 1154.
39. Le Roy Jean 1^{er} Mort en 1316.
40. Le Roy Philippe 4^{le} Mort en 1314.
41. Le Roy Charles 4^{le} Mort en 1328.
42. Le Roy Louis 1^{er} Mort en 1381.
43. Le Roy Charles 6^{le} Mort en 1380.
44. Le Roy Louis 11^{le} Mort en 1415.
45. Le Roy Charles 7^{le} Mort en 1461.
46. Le Roy Louis 12^{le} Mort en 1515.
47. Le Roy Charles 9^{le} Mort en 1574.
48. Le Roy Louis 13^{le} Mort en 1643.
49. Le Roy Louis 14^{le} Mort en 1715.
50. Le Roy Louis 15^{le} Mort en 1715.
51. Le Roy Louis 16^{le} Mort en 1793.
52. Le Roy Louis 17^{le} Mort en 1793.
53. Le Roy Louis 18^{le} Mort en 1793.
54. Le Roy Louis 19^{le} Mort en 1793.
55. Le Roy Louis 20^{le} Mort en 1793.
56. Le Roy Louis 21^{le} Mort en 1793.
57. Le Roy Louis 22^{le} Mort en 1793.
58. Le Roy Louis 23^{le} Mort en 1793.
59. Le Roy Louis 24^{le} Mort en 1793.
60. Le Roy Louis 25^{le} Mort en 1793.
61. Le Roy Louis 26^{le} Mort en 1793.
62. Le Roy Louis 27^{le} Mort en 1793.
63. Le Roy Louis 28^{le} Mort en 1793.
64. Le Roy Louis 29^{le} Mort en 1793.
65. Le Roy Louis 30^{le} Mort en 1793.
66. Le Roy Louis 31^{le} Mort en 1793.
67. Le Roy Louis 32^{le} Mort en 1793.
68. Le Roy Louis 33^{le} Mort en 1793.
69. Le Roy Louis 34^{le} Mort en 1793.
70. Le Roy Louis 35^{le} Mort en 1793.
71. Le Roy Louis 36^{le} Mort en 1793.
72. Le Roy Louis 37^{le} Mort en 1793.
73. Le Roy Louis 38^{le} Mort en 1793.
74. Le Roy Louis 39^{le} Mort en 1793.
75. Le Roy Louis 40^{le} Mort en 1793.
76. Le Roy Louis 41^{le} Mort en 1793.
77. Le Roy Louis 42^{le} Mort en 1793.
78. Le Roy Louis 43^{le} Mort en 1793.
79. Le Roy Louis 44^{le} Mort en 1793.
80. Le Roy Louis 45^{le} Mort en 1793.
81. Le Roy Louis 46^{le} Mort en 1793.
82. Le Roy Louis 47^{le} Mort en 1793.
83. Le Roy Louis 48^{le} Mort en 1793.
84. Le Roy Louis 49^{le} Mort en 1793.
85. Le Roy Louis 50^{le} Mort en 1793.
86. Le Roy Louis 51^{le} Mort en 1793.
87. Le Roy Louis 52^{le} Mort en 1793.
88. Le Roy Louis 53^{le} Mort en 1793.
89. Le Roy Louis 54^{le} Mort en 1793.
90. Le Roy Louis 55^{le} Mort en 1793.
91. Le Roy Louis 56^{le} Mort en 1793.
92. Le Roy Louis 57^{le} Mort en 1793.
93. Le Roy Louis 58^{le} Mort en 1793.
94. Le Roy Louis 59^{le} Mort en 1793.
95. Le Roy Louis 60^{le} Mort en 1793.
96. Le Roy Louis 61^{le} Mort en 1793.
97. Le Roy Louis 62^{le} Mort en 1793.
98. Le Roy Louis 63^{le} Mort en 1793.
99. Le Roy Louis 64^{le} Mort en 1793.
100. Le Roy Louis 65^{le} Mort en 1793.



Plan particulier pour la Représentation du Cathédrale de Madame Henriette, et de la Représentation de l'Église, pendant la Circulation de la Reine et de son Epoux en 1773.

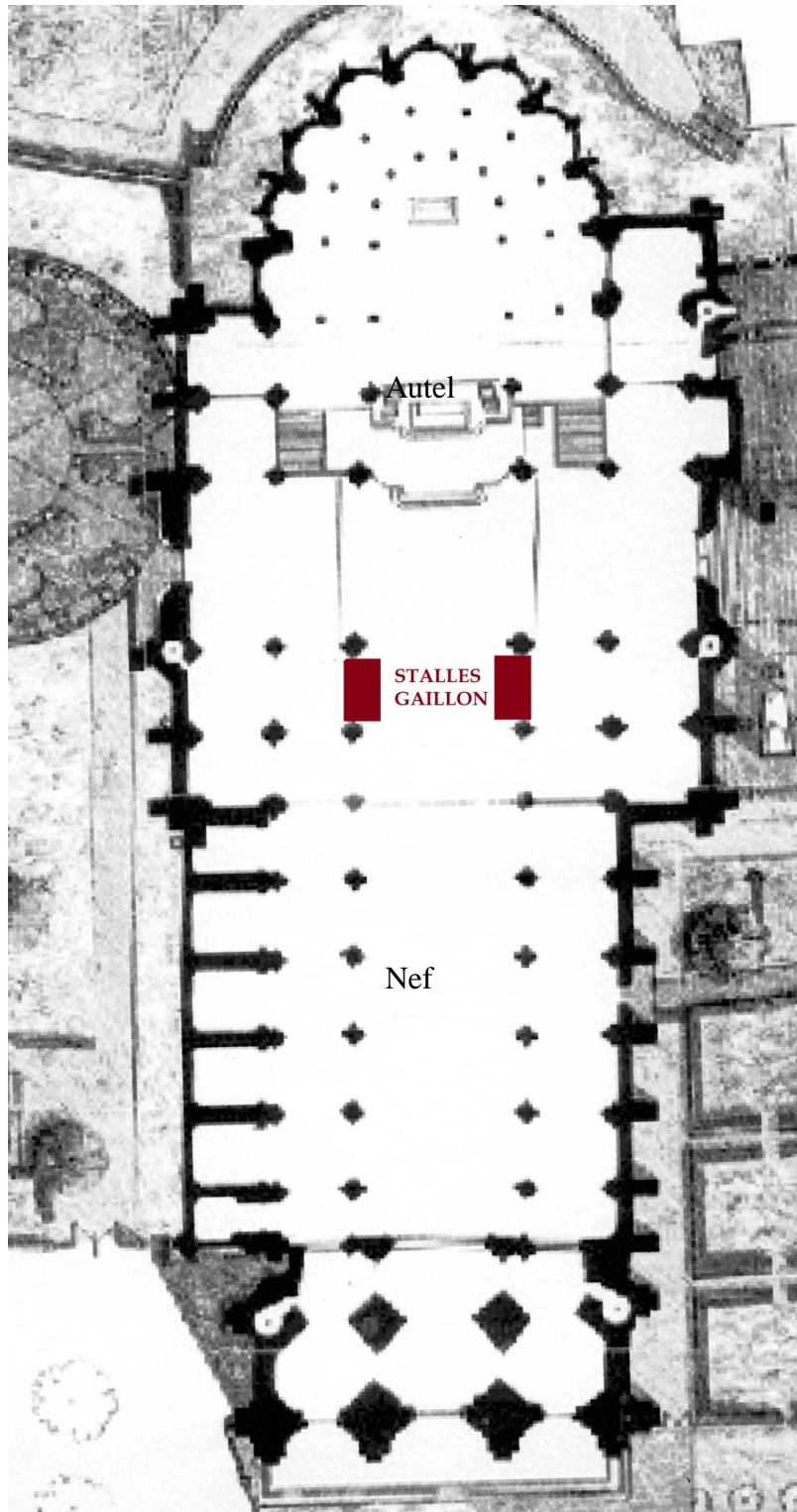
1. Chapelle de la Vierge.
2. Place de la Vierge.
3. Place de la Vierge.
4. Place de la Vierge.
5. Place de la Vierge.
6. Place de la Vierge.
7. Place de la Vierge.
8. Place de la Vierge.
9. Place de la Vierge.
10. Place de la Vierge.
11. Place de la Vierge.
12. Place de la Vierge.
13. Place de la Vierge.
14. Place de la Vierge.
15. Place de la Vierge.
16. Place de la Vierge.
17. Place de la Vierge.
18. Place de la Vierge.
19. Place de la Vierge.
20. Place de la Vierge.
21. Place de la Vierge.
22. Place de la Vierge.
23. Place de la Vierge.
24. Place de la Vierge.
25. Place de la Vierge.
26. Place de la Vierge.
27. Place de la Vierge.
28. Place de la Vierge.
29. Place de la Vierge.
30. Place de la Vierge.
31. Place de la Vierge.
32. Place de la Vierge.
33. Place de la Vierge.
34. Place de la Vierge.
35. Place de la Vierge.
36. Place de la Vierge.
37. Place de la Vierge.
38. Place de la Vierge.
39. Place de la Vierge.
40. Place de la Vierge.
41. Place de la Vierge.
42. Place de la Vierge.
43. Place de la Vierge.
44. Place de la Vierge.
45. Place de la Vierge.
46. Place de la Vierge.
47. Place de la Vierge.
48. Place de la Vierge.
49. Place de la Vierge.
50. Place de la Vierge.
51. Place de la Vierge.
52. Place de la Vierge.
53. Place de la Vierge.
54. Place de la Vierge.
55. Place de la Vierge.
56. Place de la Vierge.
57. Place de la Vierge.
58. Place de la Vierge.
59. Place de la Vierge.
60. Place de la Vierge.
61. Place de la Vierge.
62. Place de la Vierge.
63. Place de la Vierge.
64. Place de la Vierge.
65. Place de la Vierge.
66. Place de la Vierge.
67. Place de la Vierge.
68. Place de la Vierge.
69. Place de la Vierge.
70. Place de la Vierge.
71. Place de la Vierge.
72. Place de la Vierge.
73. Place de la Vierge.
74. Place de la Vierge.
75. Place de la Vierge.
76. Place de la Vierge.
77. Place de la Vierge.
78. Place de la Vierge.
79. Place de la Vierge.
80. Place de la Vierge.
81. Place de la Vierge.
82. Place de la Vierge.
83. Place de la Vierge.
84. Place de la Vierge.
85. Place de la Vierge.
86. Place de la Vierge.
87. Place de la Vierge.
88. Place de la Vierge.
89. Place de la Vierge.
90. Place de la Vierge.
91. Place de la Vierge.
92. Place de la Vierge.
93. Place de la Vierge.
94. Place de la Vierge.
95. Place de la Vierge.
96. Place de la Vierge.
97. Place de la Vierge.
98. Place de la Vierge.
99. Place de la Vierge.
100. Place de la Vierge.

43. Six Tombeaux dont le Premier à gauche est celui de Philippe 4^{le} Mort en 1314. et de la Reine Jeanne d'Évreux M. en 1324. Le 2^e de Charles le Bel son Epoux Mort en 1328. Le 3^e de Philippe de Valois M. en 1328. et de la Reine Jeanne M. en 1349. Le 4^e de Philippe de Valois M. en 1328. et de la Reine Jeanne M. en 1349. Le 5^e de Philippe de Valois M. en 1328. et de la Reine Jeanne M. en 1349. Le 6^e de Philippe de Valois M. en 1328. et de la Reine Jeanne M. en 1349.
44. Tom. de Marguerite de Provence Femme de S^t Louis M. en 1294.
45. Tom. de Hugues Grand Prie de Hugues Capet Mort en 1076.
46. Tombeau de Charles le Chauve Empereur M. 877.
47. Tombeau des Bourbons.
48. Couverture de la Cave.
49. Tom. du Roy Charles 7^{le} M. en 1564. et de la Reine Jeanne de Bourbon son Epouse M. en 1572. Les Princesses Jeanne M. en 1564. et la Reine Marie M. en 1572. en 1566. et Isabelle de France Les Filles M. en 1572. tant qu'il y a dans le même Tombeau.
50. Tom. du Roy Charles 6^{le} M. en 1564. et de la Reine Isabelle de Baviere son Epouse M. en 1566.
51. Tom. de Charles 7^{le} M. en 1564. et de la Reine Marie d'Anjou son Epouse morte en 1565.
52. Tom. de Bertrand du Guesclin Connétable de France Mort en 1380.
53. Tom. de Bureau de la Riviere Chambellan et favori de Charles 5^{le} Mort en 1540.
54. Tom. de Charles 8^{le} M. en 1574. et de la Reine Marie d'Anjou son Epouse morte en 1565.
55. Tom. de Louis de Savoie Maréchal et Connétable de France Mort en 1490.
56. Tom. d'Arnaud Guillot de Barbezieux.
57. Tom. de Blanche Duchesse de Bretagne F^{ille} du Roy Charles 6^{le} France et de Navarre M. en 1382. et de Blanche Jeanne d'Évreux; dans le même Tombeau est inhumé le Corps de Marie de France M. en 1381.œur de la précédente.
58. Tombeau de Guillaume de Castell Guillot Bas Breton panetier du Roy Charles 7^{le} Mort en 1564.
59. Figure de Barbe bleue représentant Henry Deux dans les Habits Royaux Mort en 1559.
60. Figure de Barbe représentant Catherine de Medicis dans les Habits Royaux, ces deux figures étoient autrefois dans la Tour des Valois et furent transportées dans l'Eglise, quand on demolit cette Tour en 1719.
61. Mantelée des Valois ou font inhumé Henry Men 1574. Catherine de Medicis M. en 1574. Francois 2^e M. en 1564. Charles 9^{le} M. en 1574. Henry 3^e M. en 1589. et le Duc d'Alençon Mort en 1584.
62. Mantelée de Louis 14^{le} M. en 1715. et Anne de Bretagne son Epouse morte en 1515.
63. Tombeau de la Reine Blanche seconde Femme de Philippe de Valois M. en 1328. et de Jeanne d'Évreux.
64. Tombeau de Marguerite d'Autriche F^{ille} du Roy Philippe 4^{le} Mort en 1382.
65. Mantelée du Roy Francois Premier Mort en 1547.
66. Colonne de cinq pied Neuf pouces de haut, qui est en pied pour la Hauteur de Jesus Christ.
67. Pièce de Tombeau de Marthe Julpes qui en dit être de la Grandeur de la pierre qui couvrait le Sepulchre.
68. Mantelée de Henry Viconte de Turenne M. O. des Armes de France M. en 1691.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

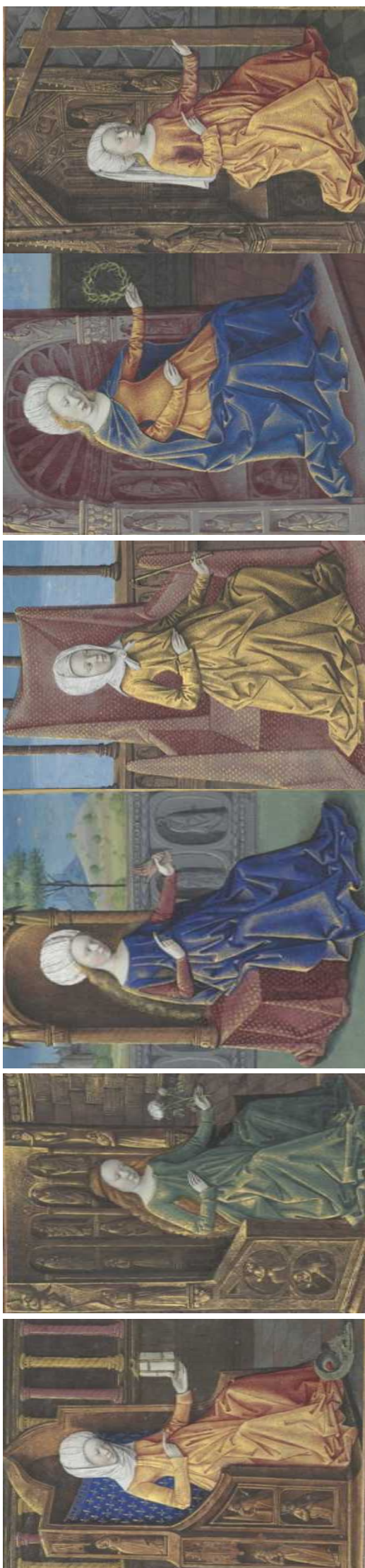
Plan de la basilique Saint-Denis. 1752. BNF collection Destailleur.

Figure 41

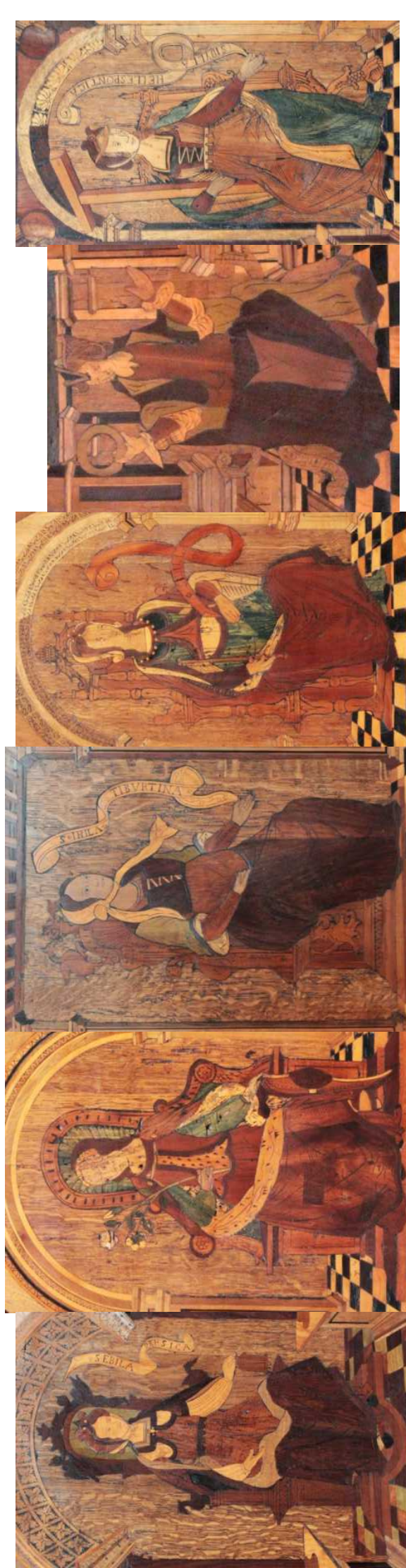


Position des stalles de Gaillon dans la basilique Saint-Denis

Figure 42



A



B

Hellespontique

Delphique

Agrippa

Tiburtine

Érythrée

Persique

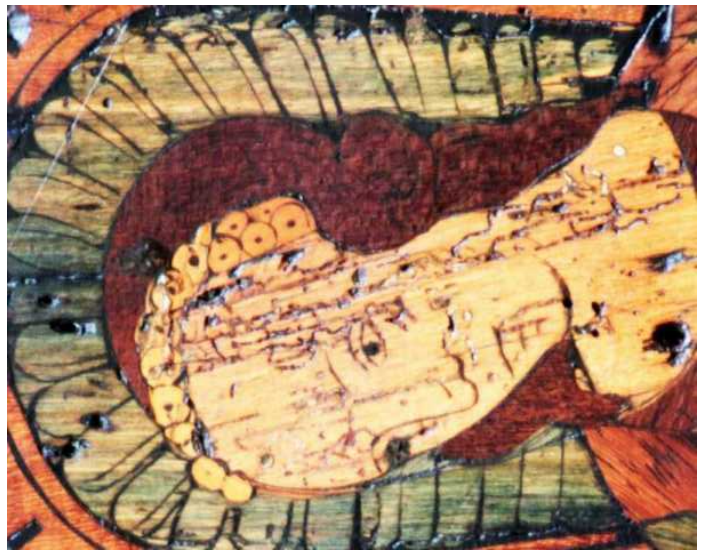
A Miniatures des six sibylles du manuscrit des *Heures de Louis de Laval*. 1470-1475. BNF Latin 920.

B Les six sibylles des marqueteries des dorsaux.



Sibylle Agrippa

Figure 44



Sibylle Érythrée

Figure 45



Foi



Tempérance



Prudence



Charité



Justice



Force

Vertus du manuscrit des Échevins de Rouen. Rouen Ms. I2 folio 14v°.
 Vertus des dorsaux des stalles de Gaillon.

Figure 46



L'âme de Dation emportée aux enfers

Bas-relief du dorsal de la stalle de la Charité

Figure 47



Saint Georges supplice du chevalet (dents de fer et torches)

Bas-relief du dorsal de la stalle de Tiburtine

Figure 48



Décollation de saint Georges

Bas-relief du dorsal de la stalle de la Tempérance

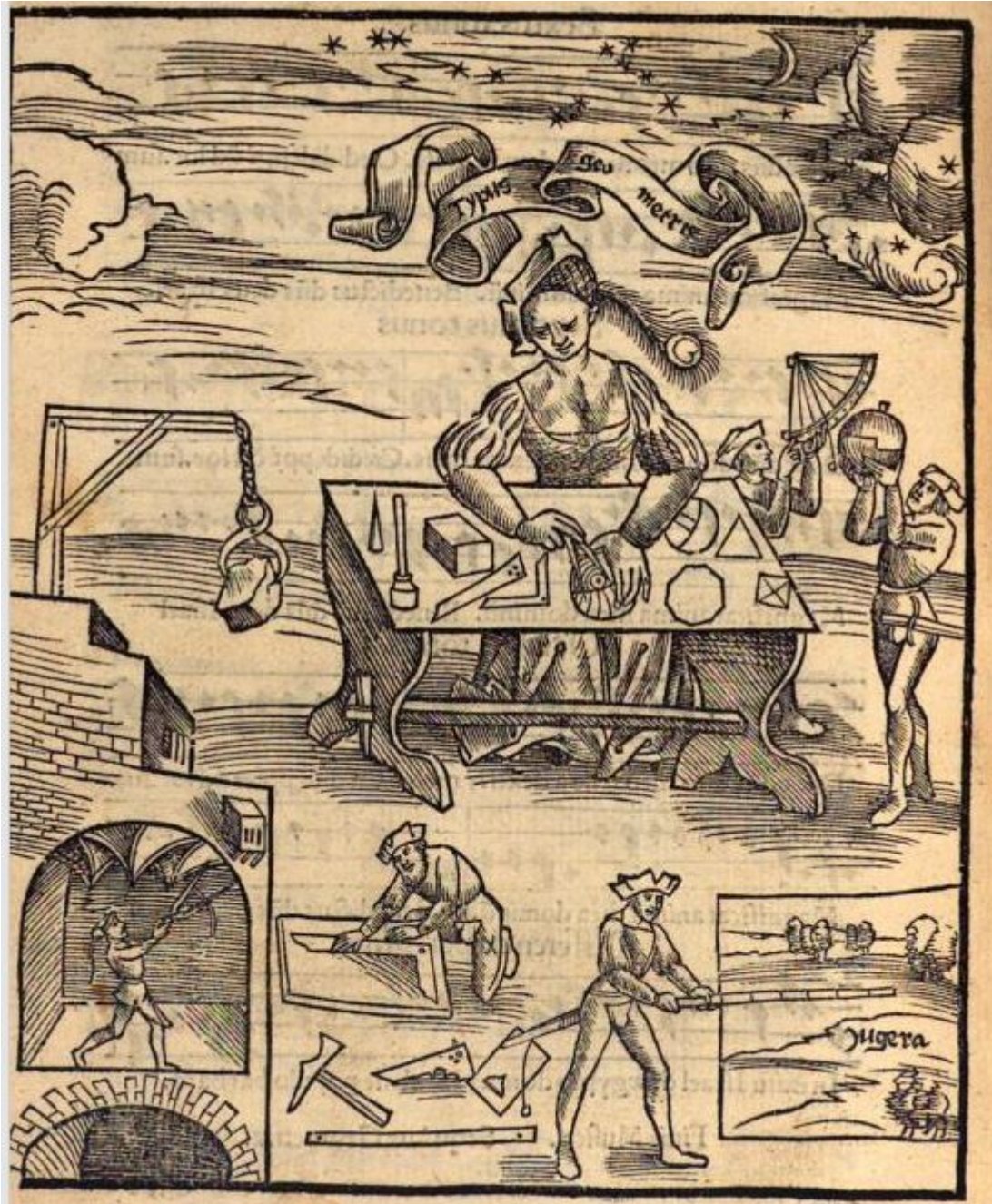
Figure 49



Allégorie de la Géométrie

Miséricorde de la stalle de la Force

Figure 50



Margarita Philosophica G. Reisc 1496 type Géométrie

Figure 51



Mucius Scaevola met sa main au feu devant Porsenna

Miséricorde de la stalle de Tiburtine

Figure 52



Concours d'Apollon et Pan devant Midas

Miséricorde de la stalle de la Tempérance

Figure 53



Circé et Picus

Miséricorde de la stalle d'Agrippa

Figure 54



Concours d'Apollon et Pan.
Rencontre de Circé et Picus.

Métamorphoses. Ovide. Pensa, Venise 1501.

Figure 55



Caricature du clerc.

Miséricorde de la stalle de la Foi.

Figure 56



A



B



C



D



E



F



G



H



I

- Stalles
 - de l'Hellespontique
 A jongleur et B sculpteur,
 - de la Justice
 C parcheminier et D lecteur,
 - de la Prudence
 E scribe et F tonnelier,
 - de la Delphique
 G menuisier
 - de la Foi
 H soldat,
 - de la Charité
 I soldat.

Appuis-main 1509

Figure 58



Saint



Saint Jean



Saint Jude Thadée



Saint Philippe



Saint Paul

Statuettes des interdorsaux des stalles de Gaillon, travée nord.

Figure 59



Saint



Saint Simon le Zélote



Saint



Saint



Saint Pierre

Statuettes des interdorsaux des stalles de Gaillon, travée sud.

Figure 60



Saint Georges combattant le dragon.
Bas-relief en bois. Musée de la Renaissance, Écouen. EC P1150909

Figure 61



a



b



c



d

Saint Georges combattant le dragon.

Figure 62

b : Retable de la chapelle.
 Marbre, Michel Colombe. Musée du Louvre. MR 1645
 d : Dessin de la fontaine de la cour. Androuet du Cerceau 1576.

Dessins du bas-relief des stalles. a
 : Publication A. L enoir 1802.
 c : Vauzelle. BNF. MM 2000.13.1



Décollation de saint Jean-Baptiste 1875

Bas-relief de la stalle de Delphique

Figure 63



Martyre de saint Etienne 1875

Bas-relief de la stalle de la Foi

Figure 64



Visitation



Annonciation



Anne enseigne Marie



Rencontre d' Anne et Joachim

Les groupes sculptés des quatre jouées hautes des stalles de Gaillon. 1875.

Figure 65



A

Salle de la Foi à droite



B

Salle de Persique à gauche



C

Salle de Persique à droite

Figure 66



A

Stalle de la Force à gauche



B

Stalle de Tiburtine à droite



C

Stalle de la Tempérance à gauche

Ecoinçons des stalles de Gaillon. 1875

Figure 67



A



B



C



D



E



F



G

- A Vannier. Stalle de Delphique à gauche.
- B Forgeron d'armure. Stalle de la Foi à droite.
- C Bouffon. Stalle de Persique à gauche.
- D Musicien. Entre les stalles de Persique et de la Force.
- E Vigneron. Entre les stalles de la Force et de Tiburtine.
- F Laitier. Entre les stalles de Tiburtine et de la Tempérance.
- G Fauconnier. Entre les stalles de la Tempérance et de la Charité.

Figure 68



Sphinges hybrides affrontées. 1875.

Miséricorde de la stalle de la Charité.

Figure 69



Séraphin-Médéric Mieusement, médiathèque de l'architecture et du patrimoine 1883 APMH00002678.

Stalles de Gaillon, travée nord, basilique Saint-Denis.

Figure 70



Séraphin-Médéric Mieusement, médiathèque de l'architecture et du patrimoine 1883 APMH00002675.

Stalles de Gaillon, travée sud, basilique Saint-Denis.

Figure 71



A

Stalles d'Hellespontique, de la Justice, d'Érythrée, de la Charité, 1 5 0 9



B

Stalle de Delphique, 1 5 0 9



C

Stalles de la Prudence, de la Foi, de Persique, 1 5 0 9



D

Stalles d'Agrippa, de la Force, de Tiburtine, de la Tempérance 1 8 7 5

Dossiers des stalles

Figure 7 2



A



C



B

A Dossier créé pour les stalles d'Agrippa, de la Force, de Tiburtine et de la Tempérance.

B Panneau de dorsal en ogive créé pour la stalle de la Foi.

C Eléments de voussure et de moulure restaurés. Stalle de Tiburtine à gauche.

D Elément de moulure restauré. Stalle de Tiburtine à droite.

Bas-reliefs créés ou restaurés en 1875



D

Figure 7 3



A



B



C



D



E



F



G

- A Stalle de Persique.
- B Stalle de la Force.
- C Stalle de Tiburtine.
- D Stalle de la Tempérance.
- E Stalle d'Agrippa. F Stalle d'Érythrée.
- G Stalle de Delphique.

Soubassements créés en 1875

Figure 7 4



A

B



Distinction des parties datées 1875 des parties datées 1509 selon les couleurs de bois.

A Stalle de la Foi.

B Stalles d'Agrippa et de la Justice.

O 1509
R 1875

Exemples de parties restaurées.

Figure 7 5



Vision de saint Hubert

Miséricorde de la stalle d'Hellespontique. 1515.

Figure 7 6



A



B



C

A Stalle de la Justice à droite.
B Stalle de Delphique à gauche.
C Stalle de la Force à droite.

Figure 77

Ecoinçons 1509 classés 1875 par le cabinet Yves Gilbert.



A



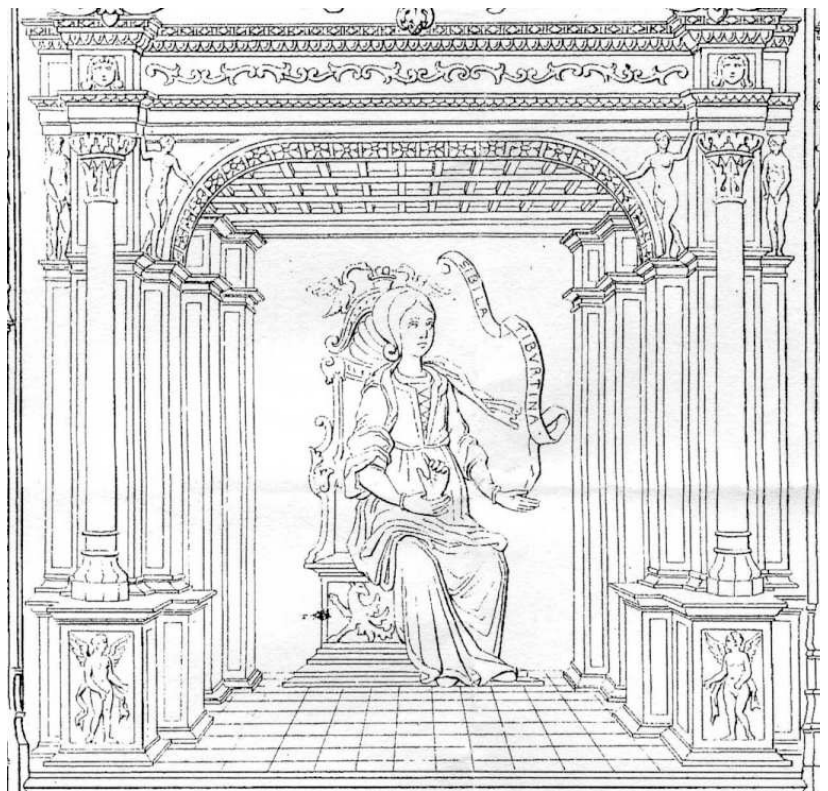
B



C

- A Stalle de Tiburtine à gauche.
- B Stalle de la Tempérance à droite.
- C Stalle de la Charité à droite.

Figure 78



A

A Dessin de Lemaitre publié par A. Deville. 1851

B Panneau marqueté détail de la main droite.



B

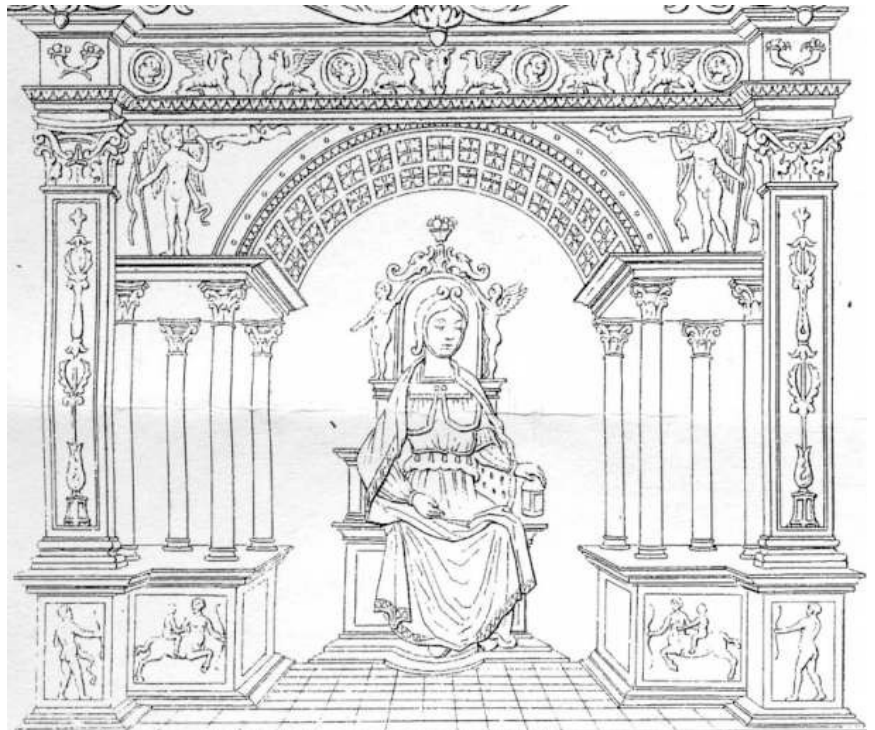
C Panneau marqueté détail du personnage devant l'écoinçon.



C

Sibylle Tiburtine, panneau marqueté et dessin de Lemaitre, comparaison.

Figure 79



A

A Dessin de Lemaitre publié par A. Deville. 1851.

B Panneau marqueté un phylactère est représenté.

C Panneau marqueté détail du centre de la frise de l'entablement.



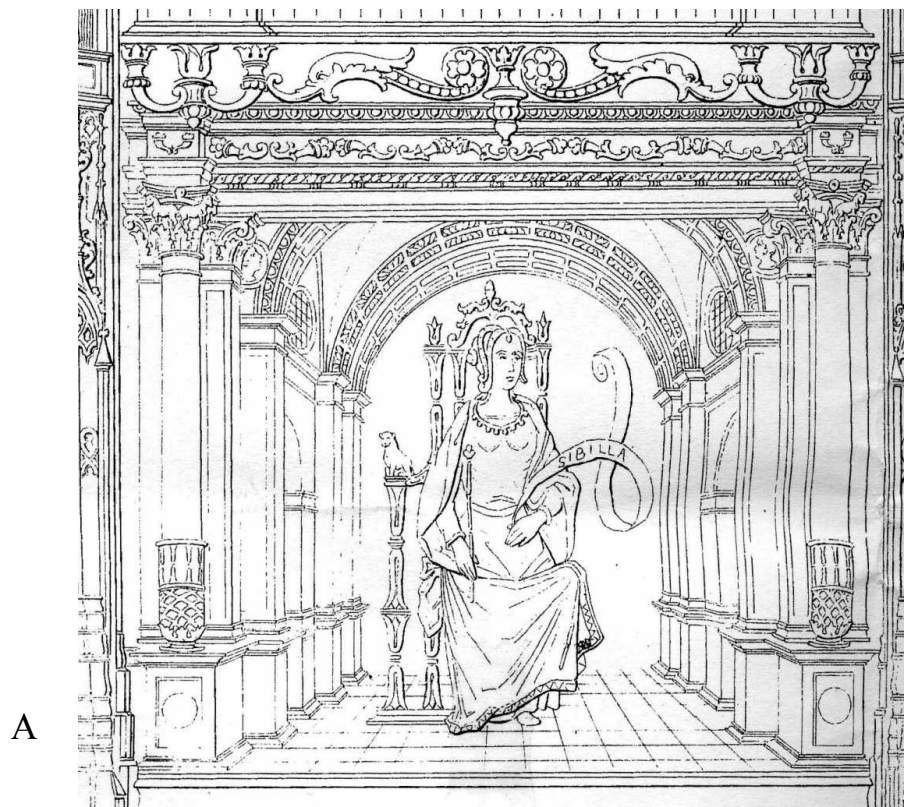
B



C

Sibylle Persique, panneau marqueté et dessin de Lemaitre, comparaison.

Figure 80



A

A Dessin de Lemaitre publié par A. Deville. 1851.

B Panneau marqueté détail centré sur le fouet.



B

Sibylle Agrippa, panneau marqueté et dessin de Lemaitre, comparaison.

Figure 81



A

A Dessus d'abattant de la stalle de la Charité. 1875.



B

B Détail de A.
C Détail de D.



C

D Dessus d'abattant de la stalle de la Prudence. 1509.



D

Dessus d'abattant des stalles de la Charité et de la Prudence, comparaison.

A et B Dessus d'abattant de la stalle de la Justice. Détail du raccord aux angles.

A



B



C et D Dessus d'abattant de la stalle de Tiburtine. Détail du raccord aux angles.

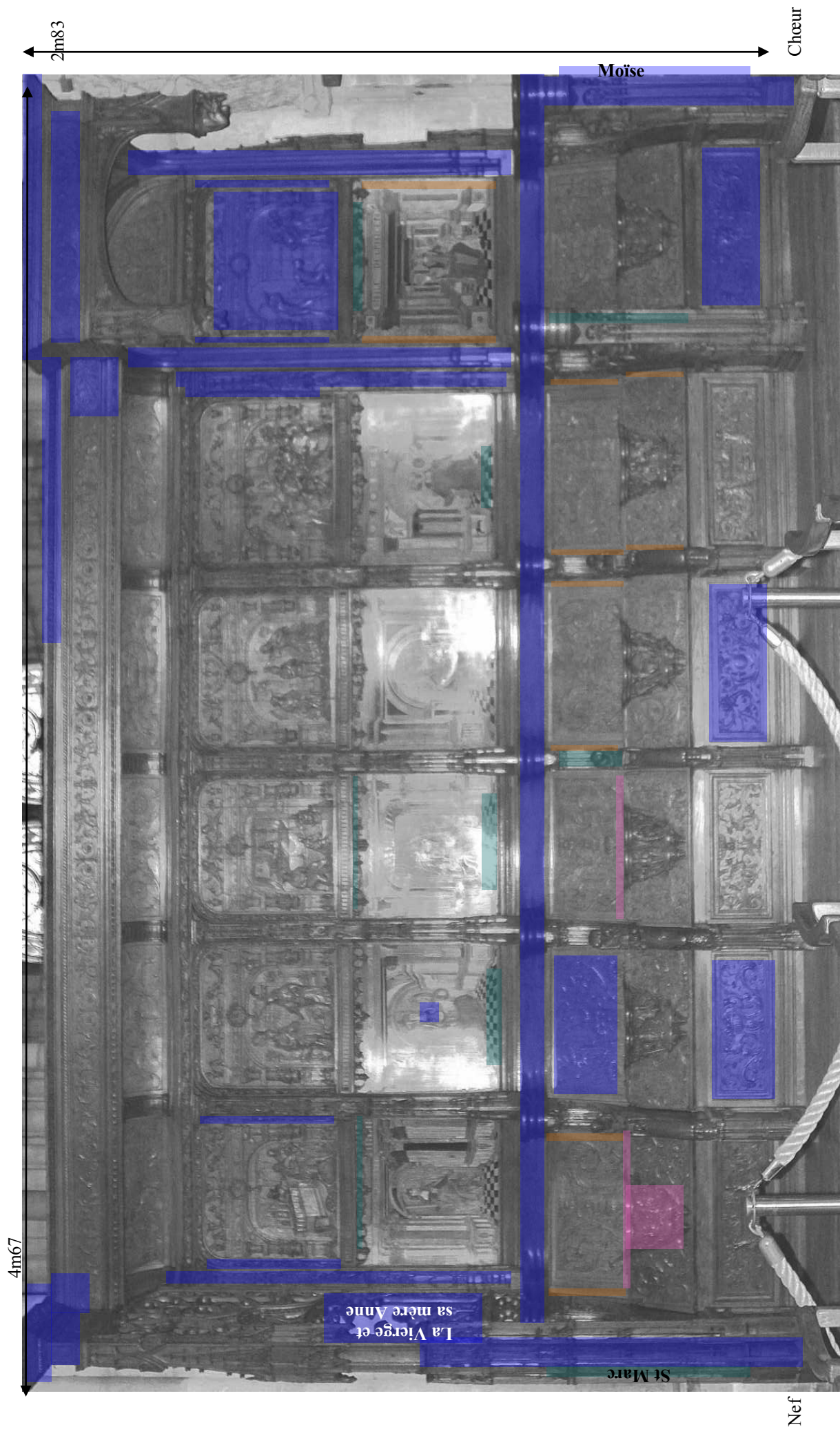
C



D



Dessus d'abattant des stalles de la Justice et de Tiburtine. 1515



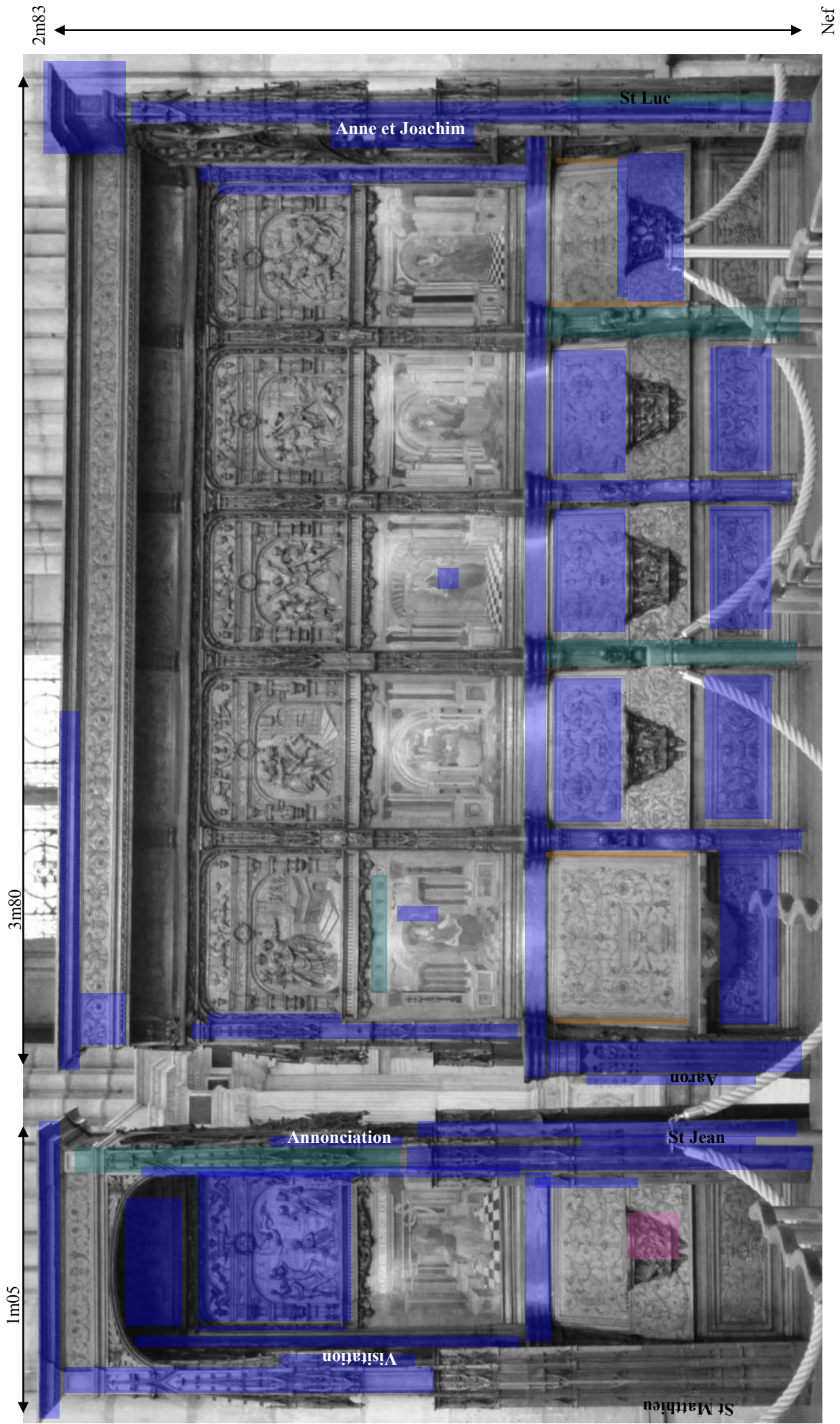
Les parties restaurées en 1875 sont identifiées par les couleurs suivantes:

- bleu totalement restaurée,
- vert partiellement restaurée.

Les miséricordes et marqueteries datées 1515 sont en rose.
 Les interdorsaux et pieds de 1509 et de 1515 ne sont pas différenciés.
 Les alèses sont en brun.

Stalles du château de Gaillon conservées en la basilique Saint-Denis, travée nord.

Figure 84



Les parties restaurées en 1875 sont identifiées par les couleurs suivantes:
 - bleu totalement restaurée,
 - vert partiellement restaurée.

Les misericordes et marqueteries datées 1515 sont en rose.
 Les interdorsaux et pieds de 1509 et de 1515 ne sont pas différenciés.
 Les alèses sont en brun.

Stalles du château de Gaillon conservées en la basilique Saint-Denis, travée sud.

Figure 85

Choeur



Festin d'Hérode.
Bas-relief en bois. Berlin, Staaliche museum (8058)

Figure 86



1 Détail de la nappe.



2 Angle dégradé.



3 Festin d'Hérode, dos.
 C contrefort encollé sur toute la surface.
 B deux bandes de contrefort encollées pour contenir la fissure.

Festin d'Hérode détails.

Figure 8 7



Saint Georges distribue l'or du roi aux pauvres.

Bas-relief en bois. Musée de la Renaissance. Écouen. EC P1150906

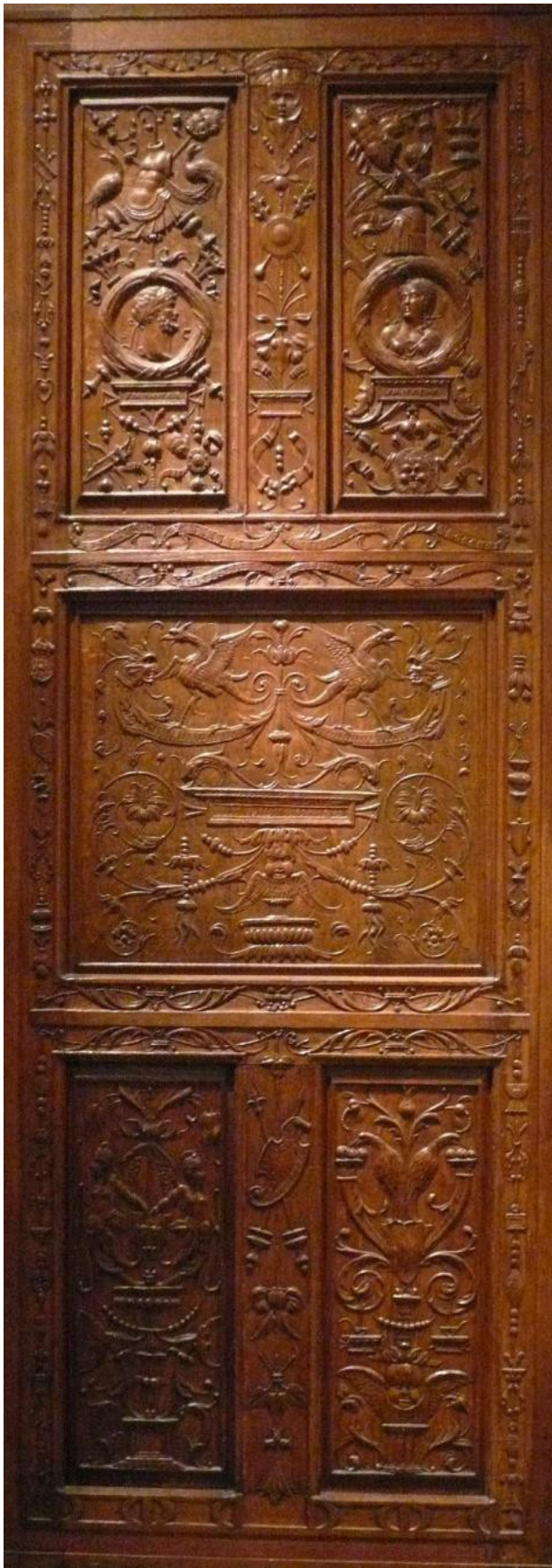
Figure 88



Décollation de Jean-Baptiste. Remise de son chef à Salomé

Musée de la Renaissance. Écouen. EC P1150908

Figure 89



A



B

Ouvrages composés de deux dossiers des stalles et de boiseries de la chapelle haute de Gaillon conservés au Metropolitan museum of Art de New York.
Éléments des séries 41.190.493 a-m et 41.190.494 a-m.
Clichés Agnès Bos.

Figure 90



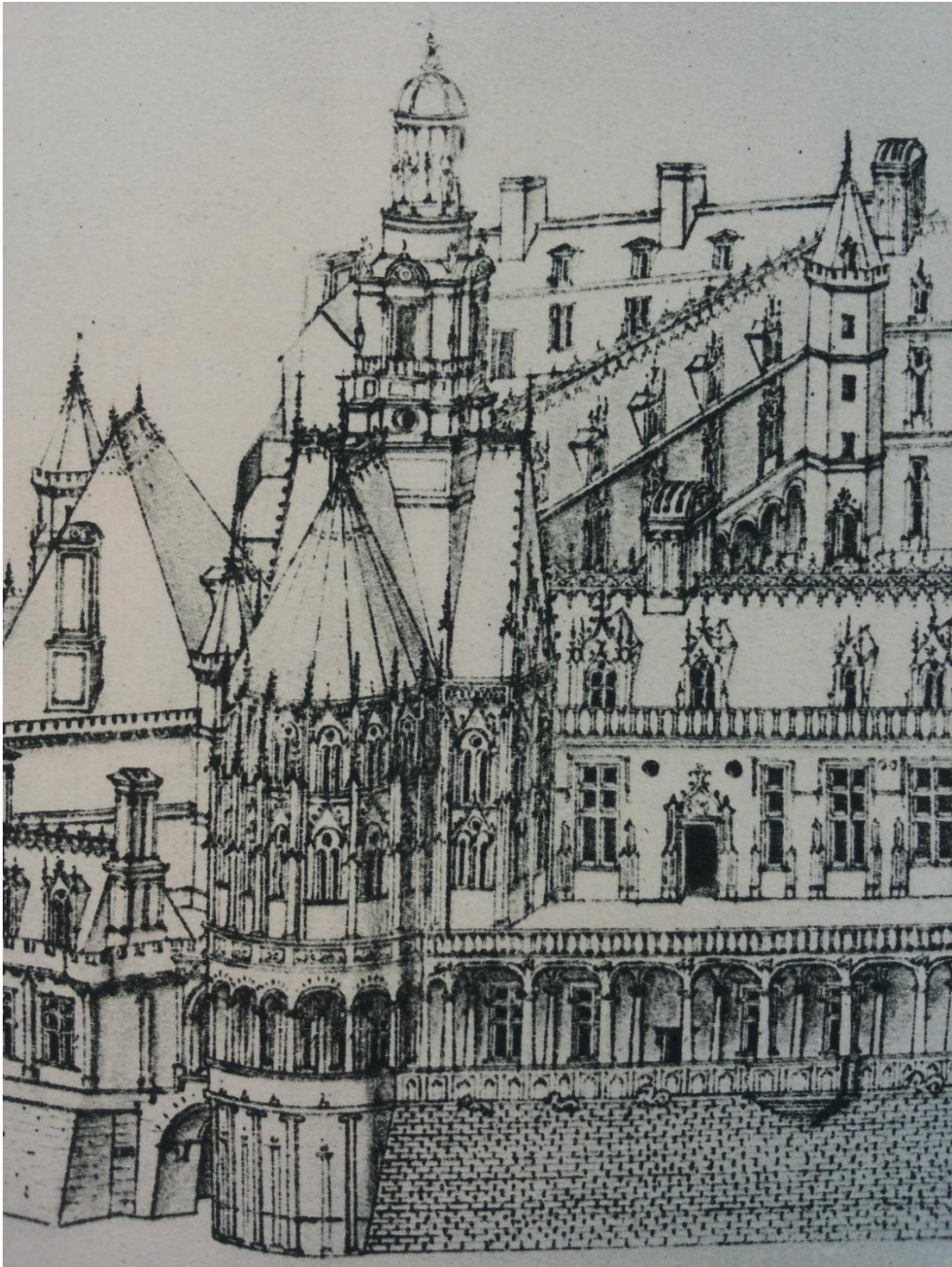
A



B

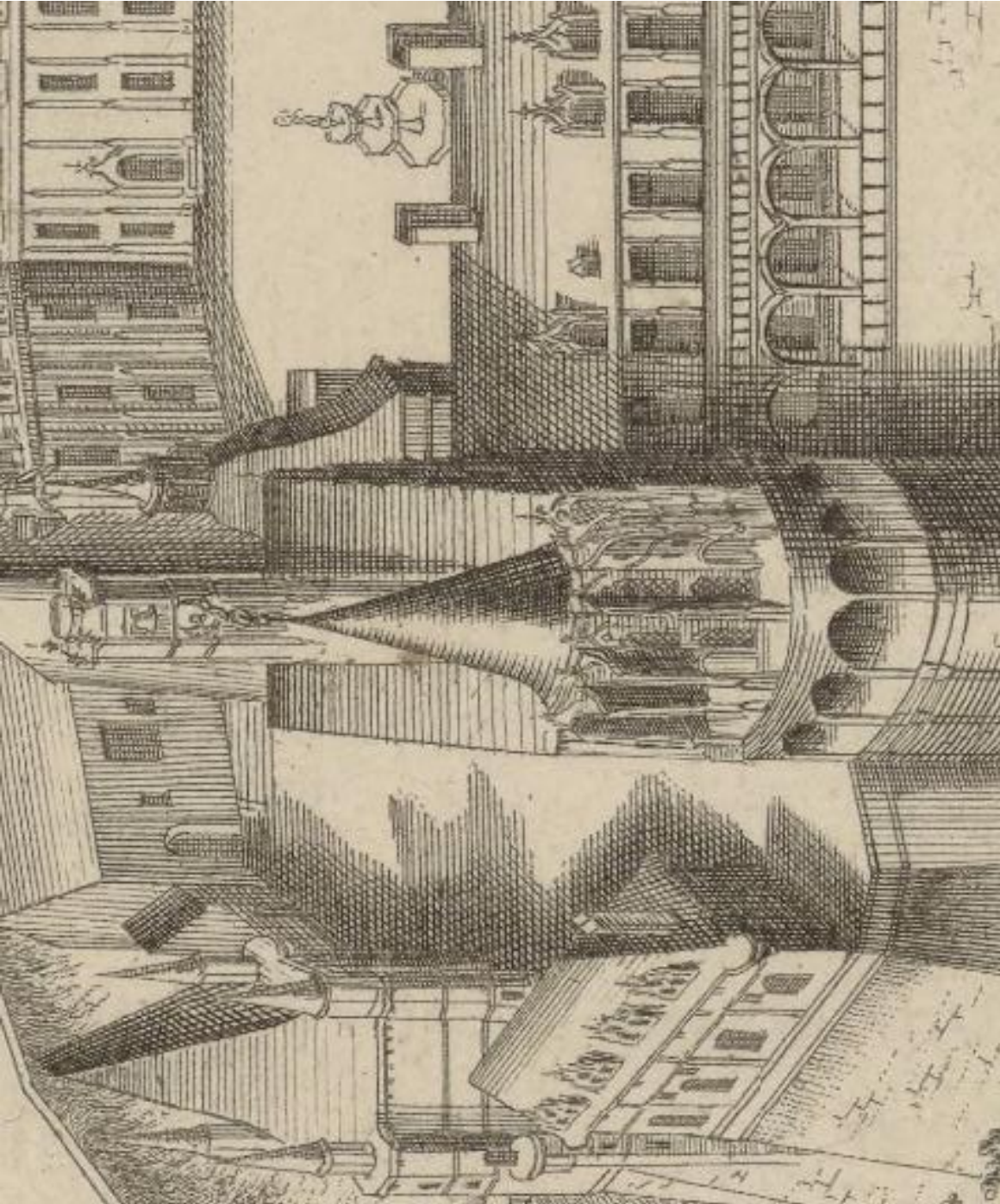
Deux soubassements des stalles de Gaillon.
Musée Vivienel de Compiègne. Boiseries de Gaillon n° L.461 et L.462.

Figure 91



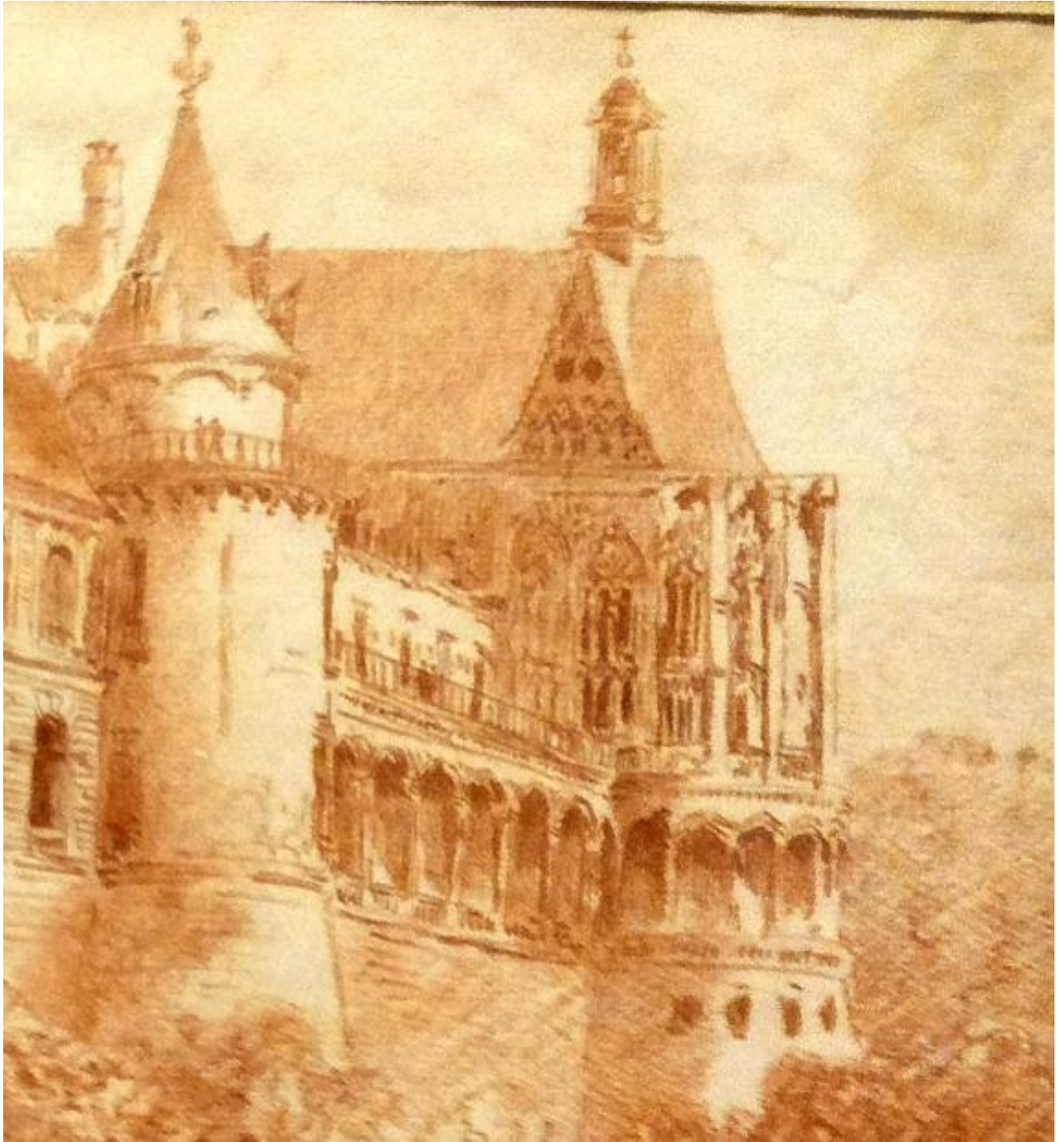
Gravure du château de Gaillon. Publication Ward 1911.

Figure 9 2



Vue de la chapelle du château de Gaillon. Détail gravure Le Tellier 1745

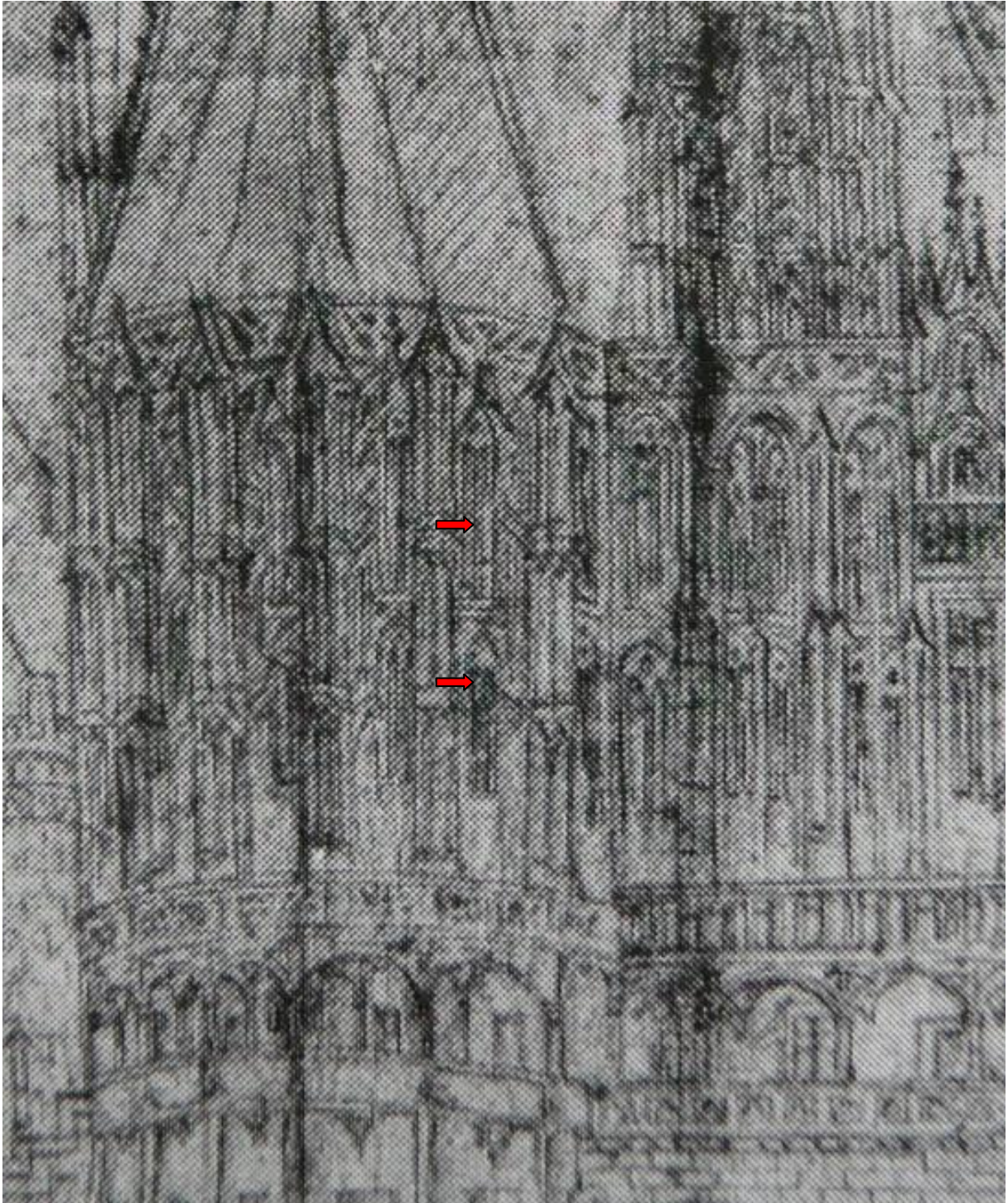
Figure 9 4



Vue du chevet de la chapelle du château de Gaillon. Hubert Robert 1773.

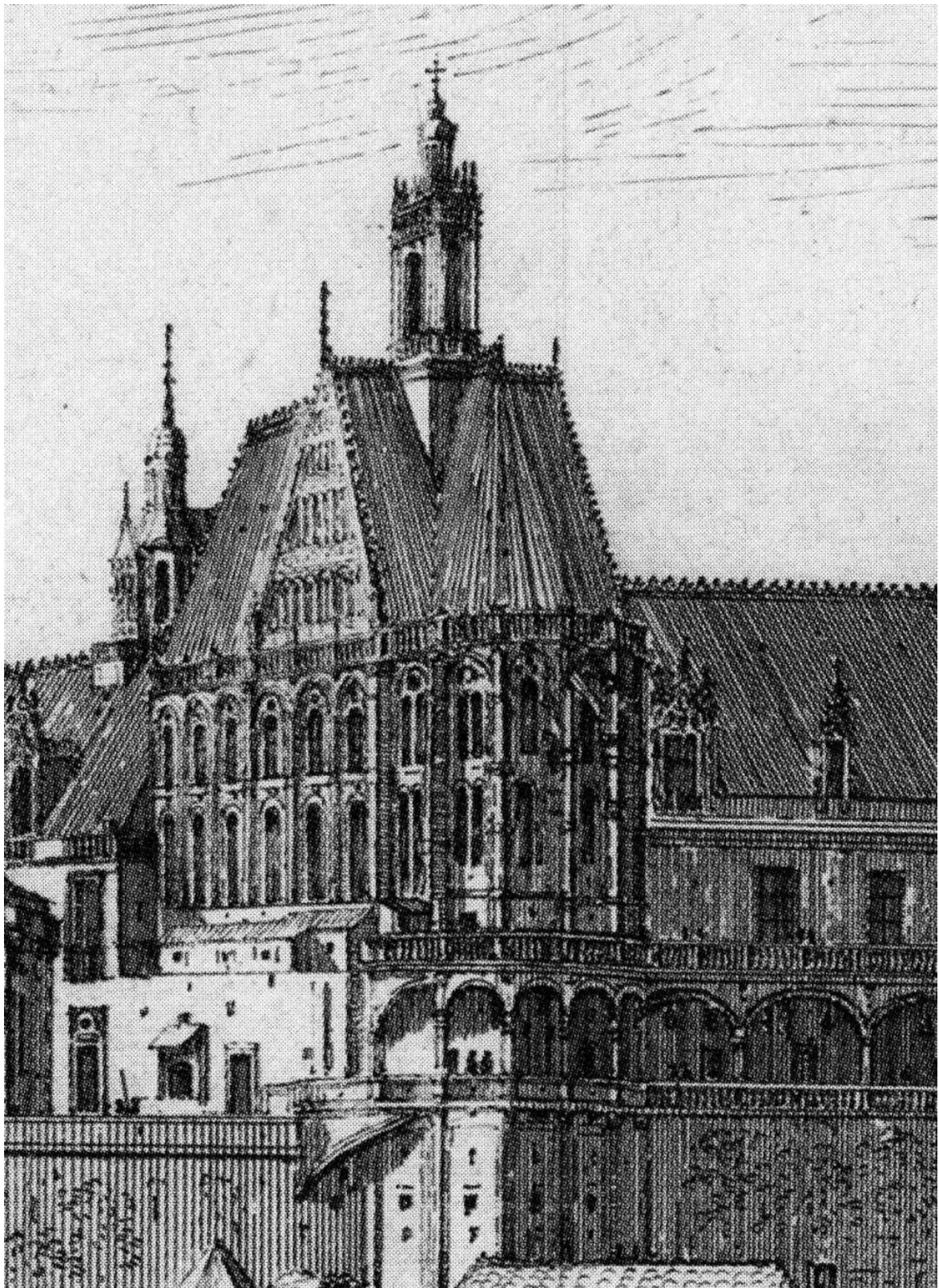
Sanguine, collection privée. Publication Bresc- Gautier, 2016

Figure 95



Vue du château de Gaillon, dessin de Stockholm. Détail d'arc-boutant.

Figure 9 6

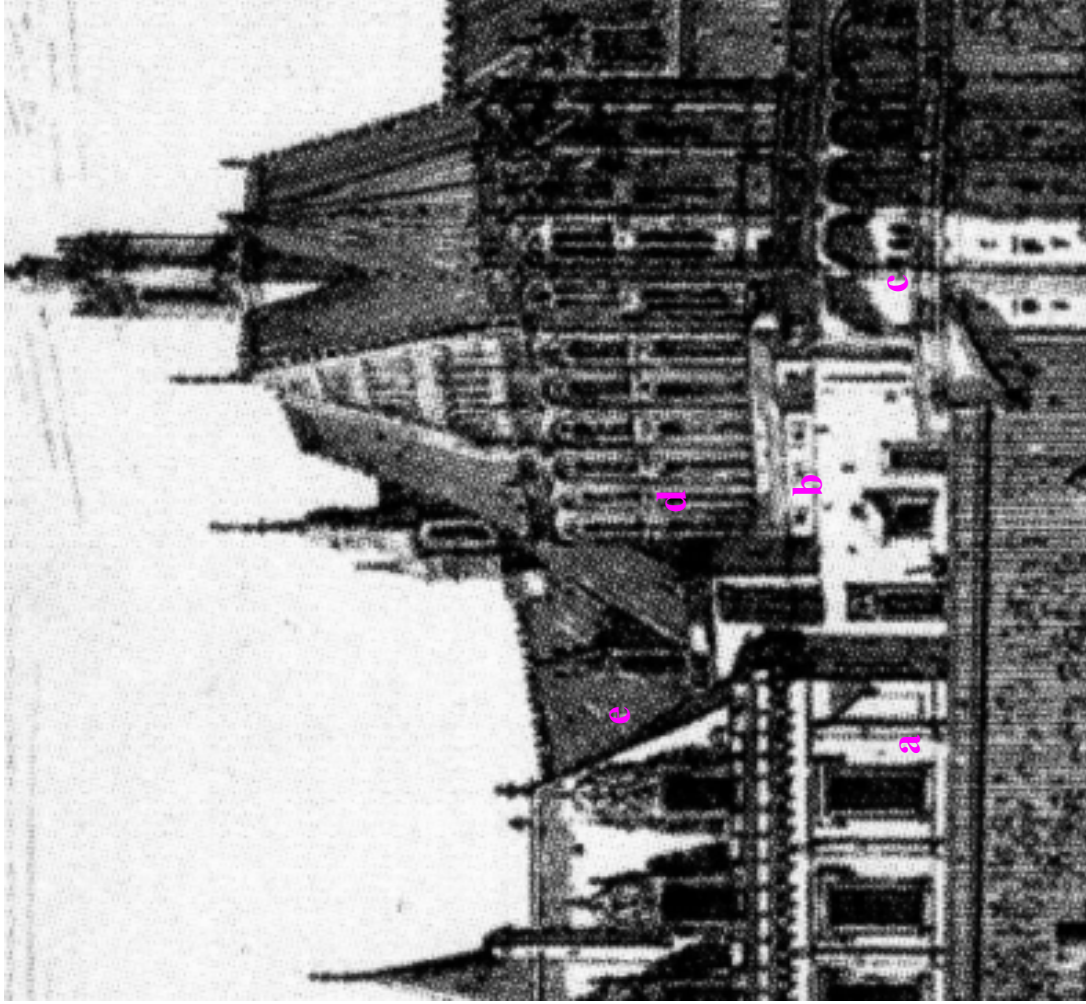


Chapelle du château de Gaillon .
Gravure Israël Sylvestre. Environ 1658.

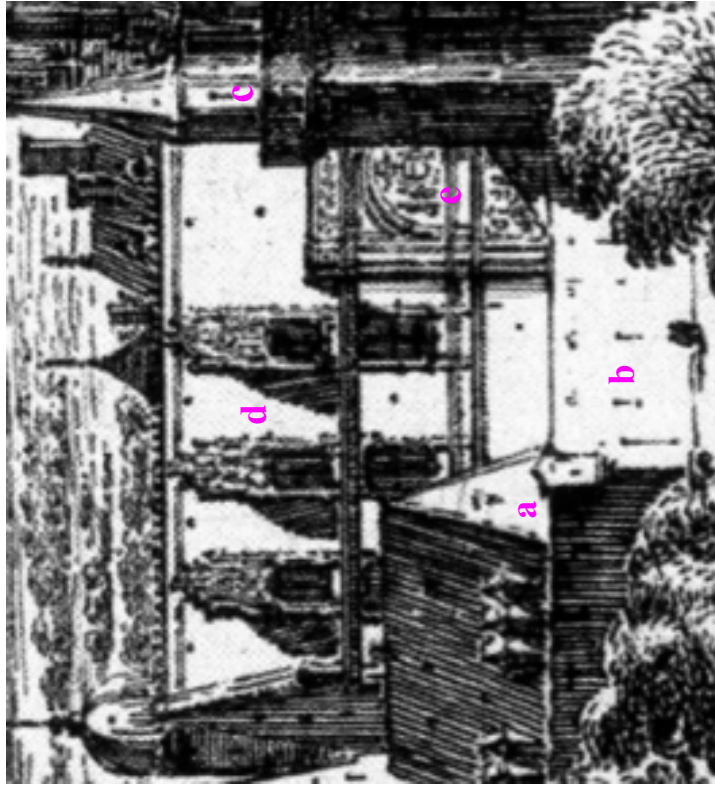
Figure 9 7

Gravures Israël
Silvestre

A vue sud
B vue sud-est



B

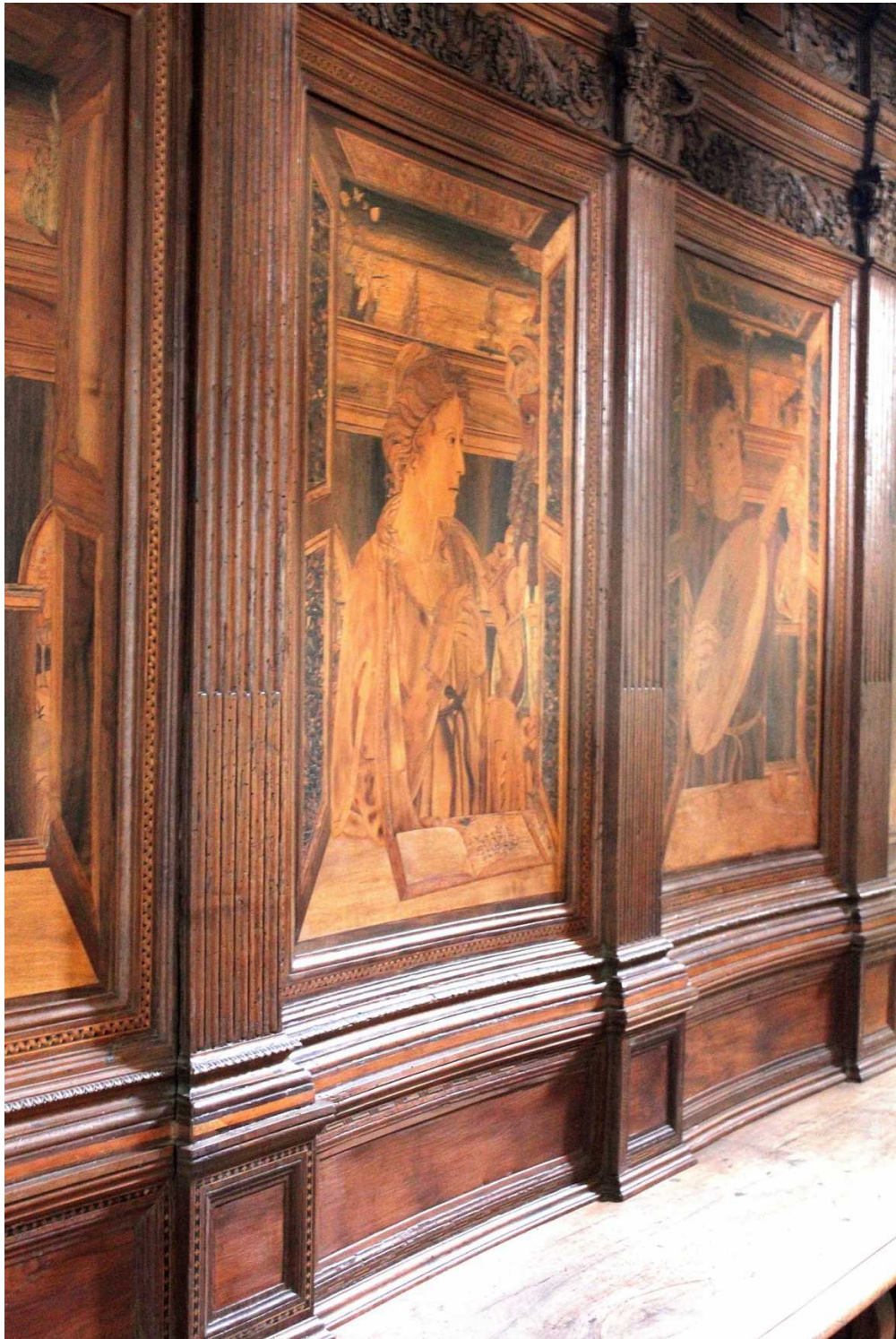


A

Figure 98

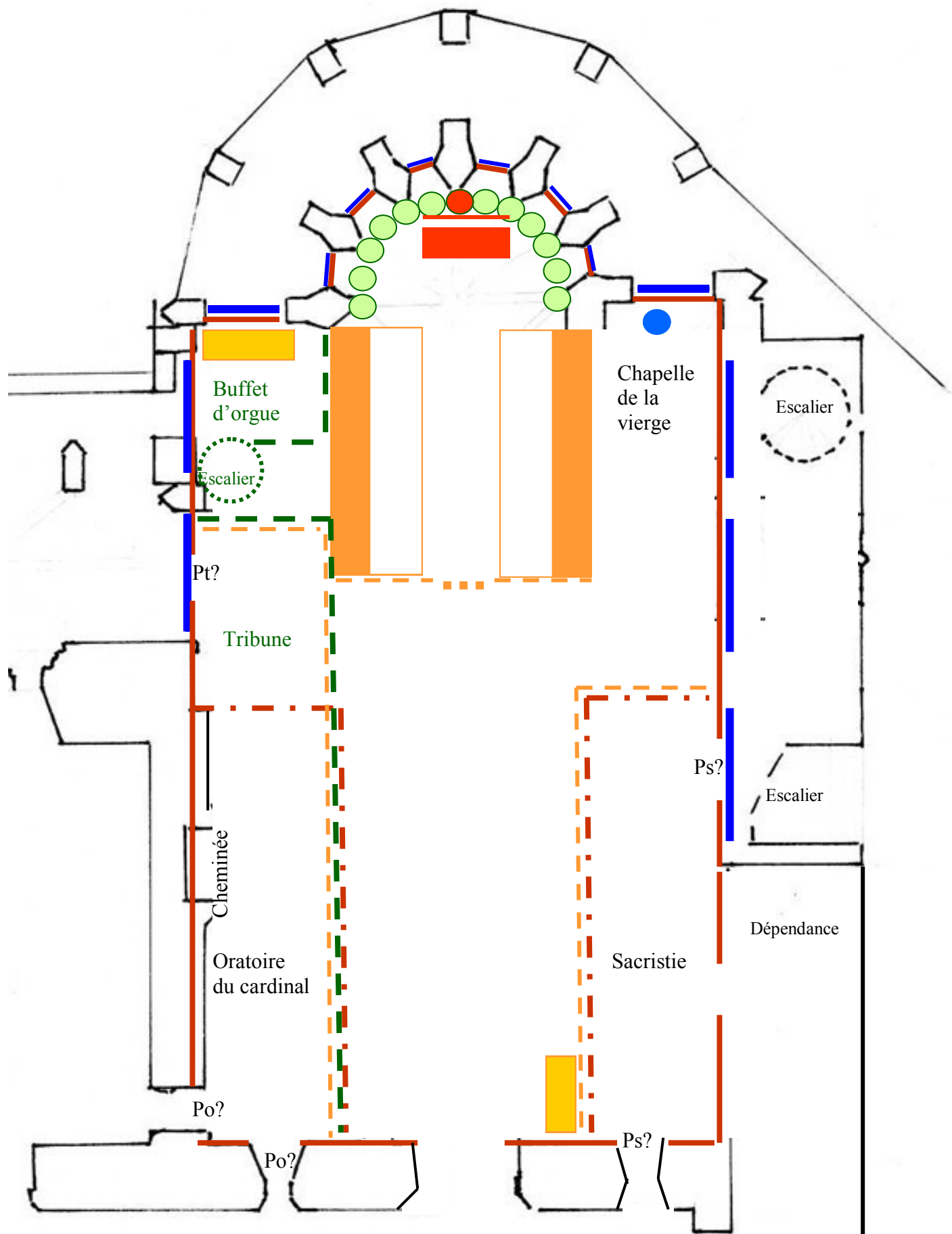
vue sud : premier plan: a ostel d'Estouteville, b muret, c tour du chatelet d'entrée
second plan: d galerie des cerfs, e aperçu de la porte de Gênes

Vue sud-est: premier plan: a cuisines, b escaliers, c galerie chapelle basse
second plan: d chapelle haute, e galerie des cerfs



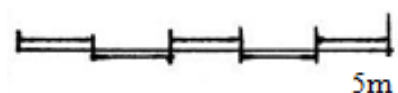
Marqueterie. Antonio di Neri Barili. Galbe des panneaux marquetés.
San Quirico d'Orcia. Collégiale.

Figure 100



Chapelle haute du château de Gaillon. Aménagements.

Figure 101





A Cadre du retable de l'autel de la chapelle haute. B Cadre de l'autel.
 Jérôme Pacherot, Bertrand de Meynal, Jehan Chersalle.
 Musée du Louvre. A : MR 1 6 4 5 B : MR 1 6 6 3 B.

Marbres sculptés, chapelle haute du châ teau de Gaillon.

Figure 102



Saint Georges combattant le dragon

Pied de la statue de saint Georges

Donatello vers 1415-1417 musée national du Bargello de Florence

Figure 103



A Uccello. Peinture sur bois. 1430.
Musée Jacquemart-André. Paris.



Uccello. Huile sur toile. 1470.
National Gallery. Londres.



B Martin Schongauer.
Gravures . BNF réserve EA-47 (3)-boîte ECU

Représentations du combat de saint Georges et le dragon

Figure 104



A

Stalle de la Force. Devise du cardinal enlacée dans la frise.



B

Stalle de la Prudence. Blason de la famille d'Amboise



C

Stalle d'Érythrée. Blason du cardinal d'Amboise.



D

Stalle de Delphique. Lettres C , initiales de Charles de Chaumont d'Amboise.

Dessus d'abattants personnalisés

Figure 1 0 5



A Stalle de la Foi



B Stalle d'Hellespontique



C Stalle de la Tempérance



D Stalle d'Agrippa



Dessus d'abattants ornementaux



E Stalle de Persique

Dessus d'abattants datés 1515



A

Stalle de Tiburtine

Dessus d'abattant daté 1875



C

Stalle de la Charité



B

Stalle de la Justice

Dessus d'abattants datés 1515 et 1875



Stalle de la Charité, sellette datée 1875



Stalle d'Érythrée



Stalle d'Hellespontique



Stalle de la Tempérance



Stalle de la Justice



Stalle de la Prudence

Six sellettes. Une datée 1875 et cinq datées 1509



Stalle de la Foi



Stalle de Persique



Stalle de Tiburtine



Stalle de la Force



Stalle de Delphique



Stalle d'Agippa

Six sellettes datées 1509

Figure 109



A Stalle d'Hellespontique à droite
B Stalle d'Hellespontique à gauche
C Stalle d'Agrippa à droite
D Stalle d'Agrippa à gauche

Figure 110

Éoions datés 1509



D

C

B

A

- A Stalle de la Justice à gauche.
- B Stalle d'Érythrée à droite.
- C Stalle d'Érythrée à gauche.
- D Stalle de la Foi à droite.

Écoinçons des stalles de Gaillon. Datés 1509

Figure 111



A



B



C



D

- A Stalle de la Prudence à droite.
- B Stalle de la Prudence à gauche.
- C Stalle de Delphique à droite.
- D Stalle de la Charité à gauche.

Ecoinçons des stalles de Gaillon. Datés 1509

Figure 112



Livre d'Heures de Jeanne de France.
Environ 1450.
Extraits des folio 52, 44v°, 134, 176.
BNF NAL 3244

Exemple de marges de manuscrits du xve siècle.

Figure 113



Danse d'acrobates.

Miséricorde de la stalle de la Justice.

Figure 114



Ronde de putti.

Miséricorde de la stalle d'Érythrée

Figure 115



Ronde d'angelots.

Miséricorde de la stalle de Delphique.

Figure 116



Triton et sirène ailés affrontés.

Miséricorde de la stalle de Persique.

Figure 117



A



B



C

A Stalles d'Hellespontique et de la Prudence.

B Stalle de la Justice.

C Stalles de la Foi et de la Charité.

Trois soubassements datés 1509

Figure 118

A



B



C



A Stalle de la Justice.
B Stalle de Delphique.
C Stalle de Persique.

Trois dessous d'abattants datés 1509

Figure 119



A



B



C



D

- A Stalle de la Tempérance.
- B Stalle de la Justice.
- C Stalle de la Force.
- D Stalle de la Prudence.

Quatre parties de dessous d'abattants datés 1509

Figure 120



A

Quatre voissures sont de type A.
Six voissures sont de type B.



B

Voissures datées 1509.

Figure 121



A



B

Panneaux hauts, en ogive
A 1509
B 1875



C

C Frises d'entablement et de corniche 1509

Dais et hauts des dorsaux des stalles
Figure 122



A

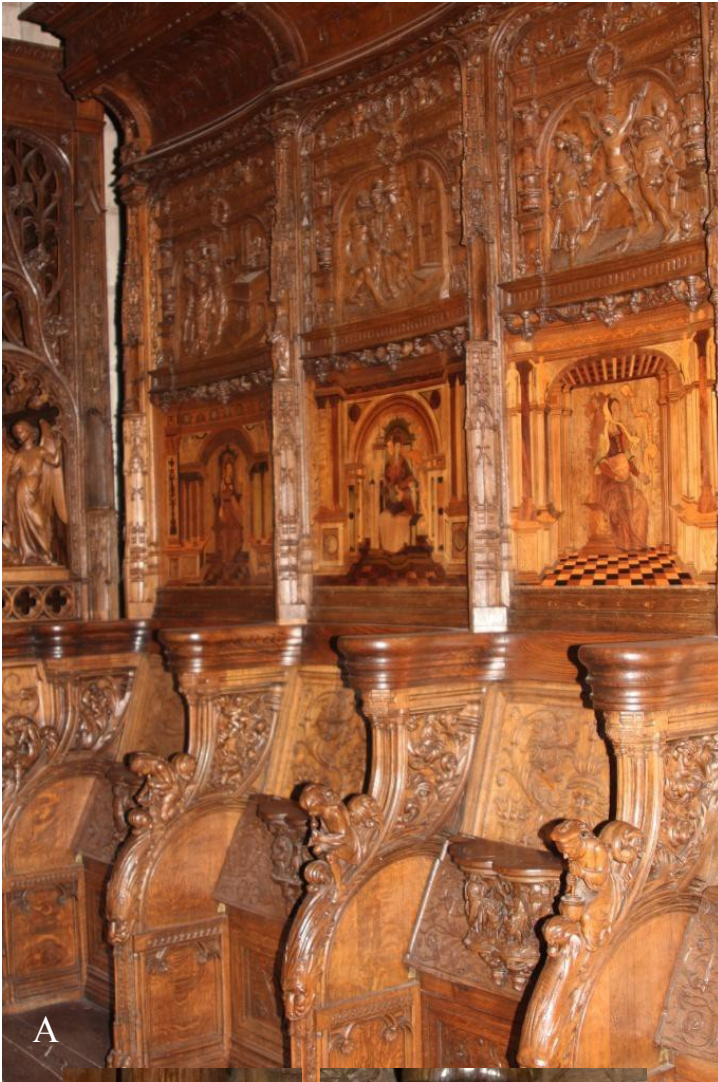
Détails des moulures d'encadrement des bas- reliefs des dorsaux.

Frise entre bas-reliefs et marqueteries des dorsaux.

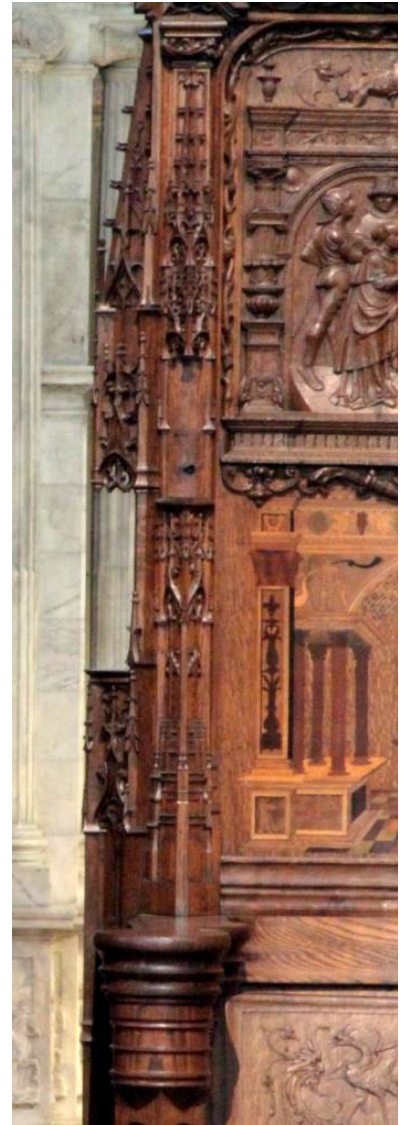
B

Éléments d'ornement des dorsaux. 1509

Figure 123



A



B



C



D

A Trois stalles de la travée sud.

B Jouée haute sans groupe sculpté.

C Haut de chant de parclose, entre les stalles d'Agrippa et de la Justice.

D Bas de chant de parclose, entre les stalles de Tiburtine et de la Tempérance.

Interdorsaux et chants des parcloses.

Figure 124



a



b



c



e



d



f

Décor architectural encadrant les scènes des bas-reliefs des dorsaux, détails

Figure 125



a



b



c

Décor architectural encadrant les scènes des bas-reliefs des dorsaux. Entablements.

Figure 126



A



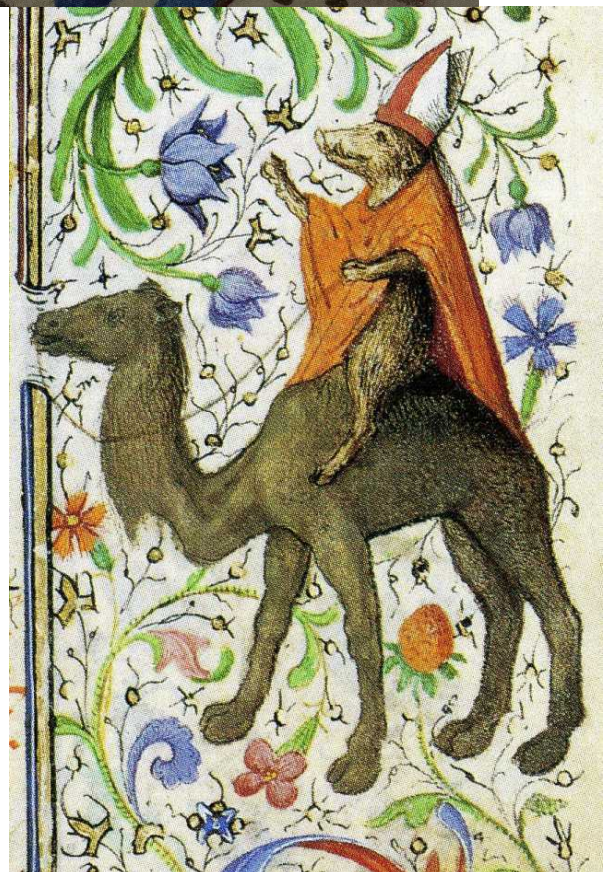
B



C



E



D

A Chaumont BM ms 0033 f.506v°
 B Chaumont BM ms 0033 f. 477
 C BNF NAL 3244 f. 90
 D Pierpont Morgan Library ms 358 f. 13
 E Amiens ms Lescalopier 020 f. 14v°

Exemples de caricatures dans les marges des manuscrits

Figure 127



Nature de Mars



Jupiter

A Stalle d' Hellespontique



Nature de Mercure

B Stalle de la Prudence



Mercure

C Stalle d' Érythrée



Nature de Vénus

D Stalle de la Justice



Soleil

E Stalle d' Agrippa

Quadrants de parcloles. Les planètes et leurs influences.
Figure 128



Jupiter et ses influences



Mars et ses influences



Vénus et ses influences



Soleil et ses influences

Kompost et Kalendrier des bergers
Marchant 1496, Belot 1497



Mercure et ses influences

Kalendrier des bergers, gravures des planètes et de leurs influences, représentées sur les stalles

A

Enfer des
Orgueilleux

Stalle
d'Agrippa



B

Enfer des envieux

Stalle de la Justice

et stalle d'Érythrée

C



Quadrants des parclozes,
illustration des enfers.

Figure 130



A
Enfer des coléreux
Stalle de la Prudence



B
Enfer des gloutons
Stalles de Delphique et de la Foi



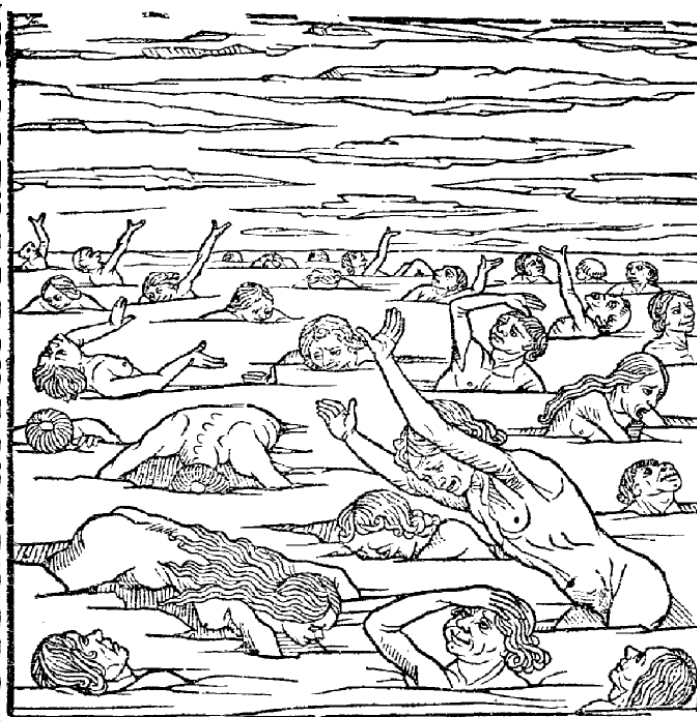
C
Enfer des avaricieux
Stalle de la Charité

Quadrants des parcloles,
illustration des enfers.

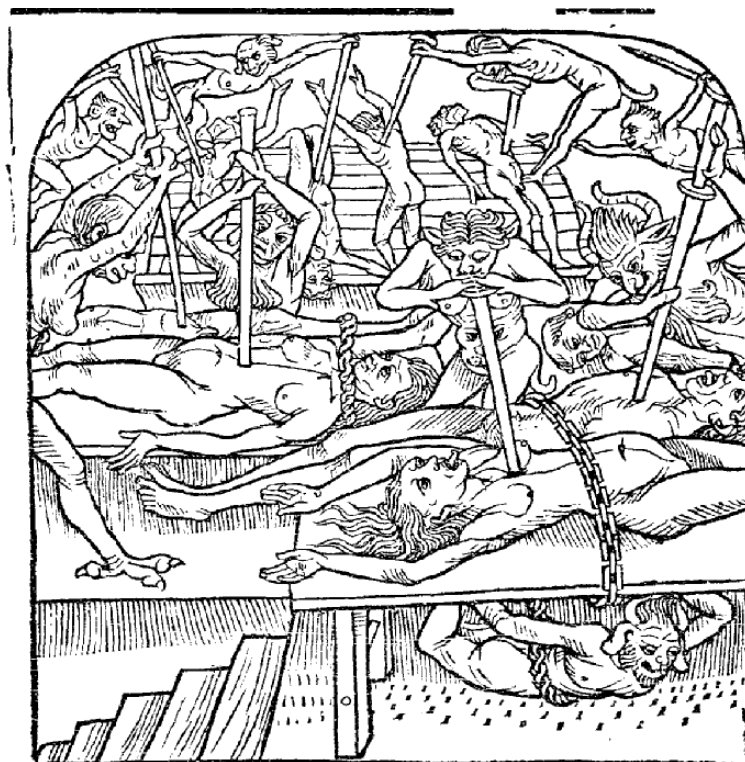
Figure 131



Enfer des orgueilleux



Enfer des envieux



Enfer des coléreux

Kompost et Kalendrier des bergers
 Marchant 1496, Belot 1497

Kalendrier des bergers, gravures des enfers, représentés sur les stalles



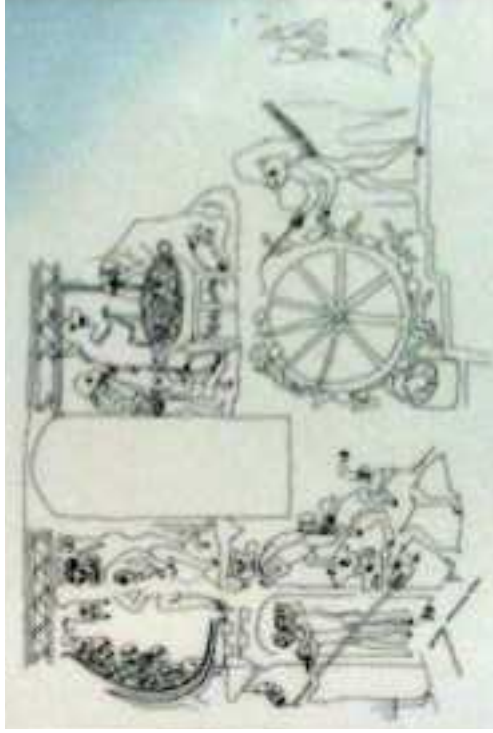
Enfer des gloutons



Enfer des avaricieux

Kompost et Kalendrier des bergers
Marchant 1496, Belot 1497

Calendrier des bergers, gravures des enfers, représentés sur les stalles



L'enfer, fresque, environ 1200, Saint-Hilaire Asnières-sur-Vègre (restitution du restaurateur)



Coléreux



Avaricieux



Gloutons



Figure 135 3

Calendrier des bergers. Les planètes.

Gaultier, Rouen, 1498

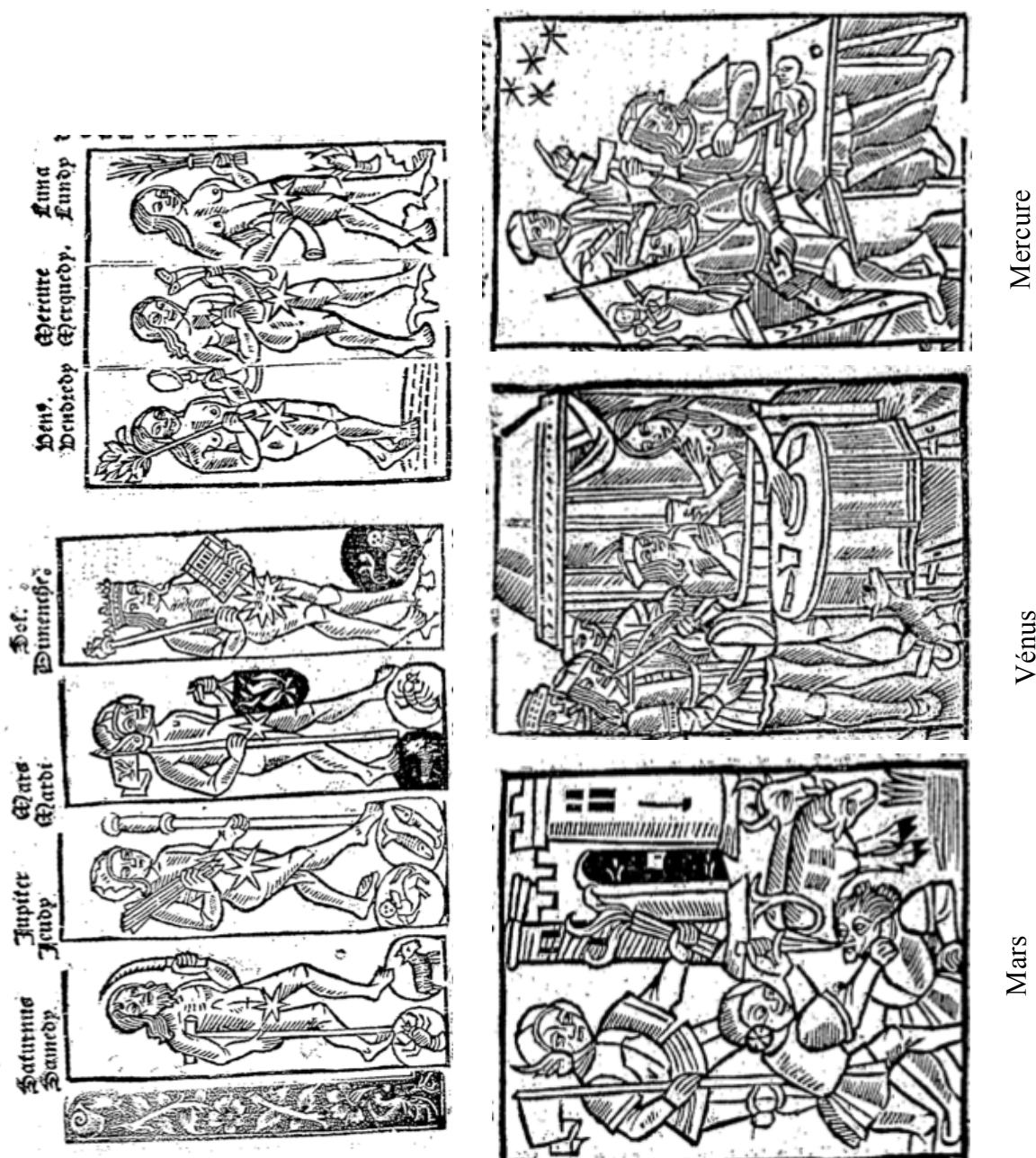
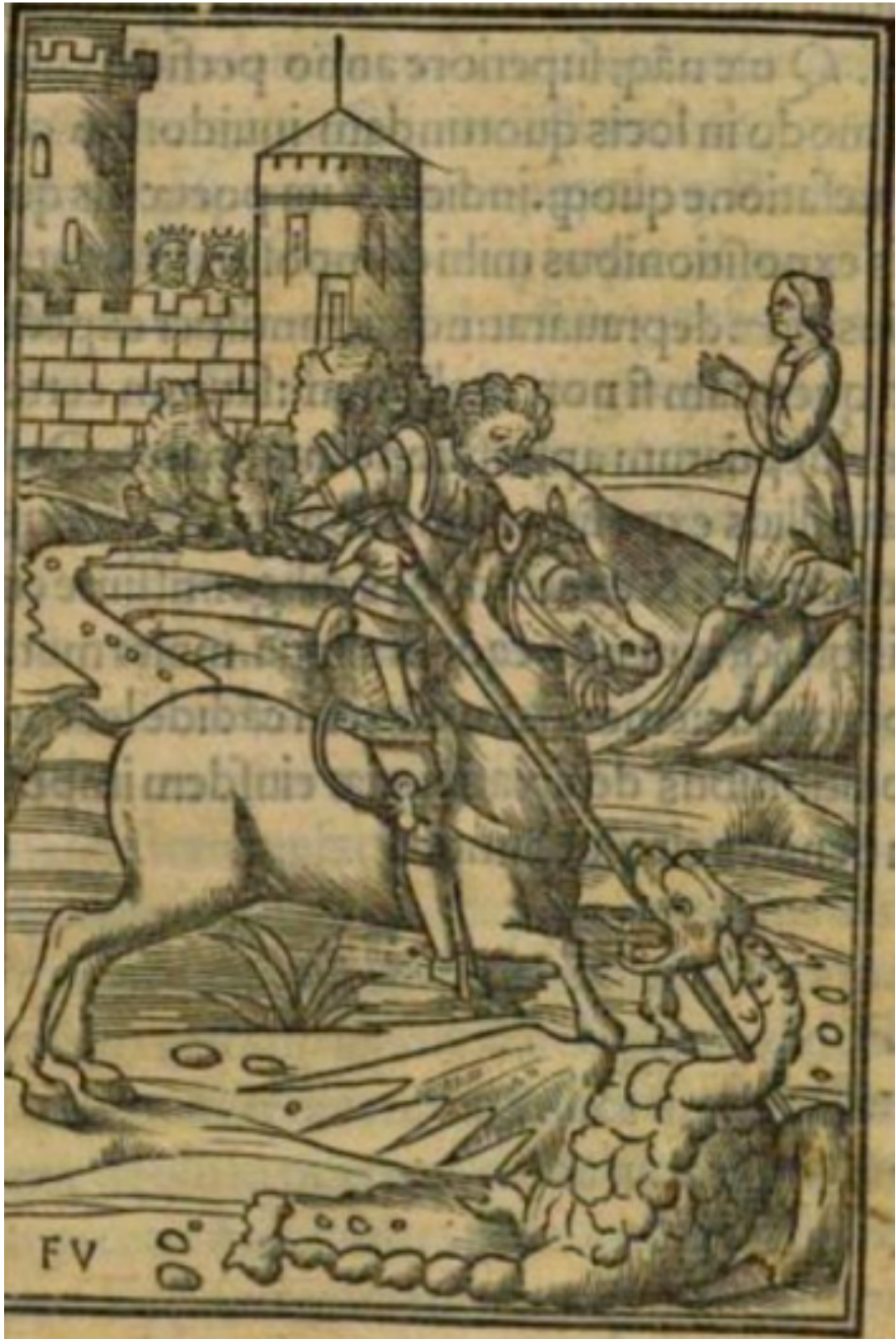


Figure 136

Les planètes et leurs influences reproduites sur les parcloises des stalles.



Marque de l'éditeur Giorgio Rusconi, Venise 1509, page de titre. *Métamorphoses* d'Ovide

Une gravure du combat de saint Georges et le dragon

Figure 137



Saint Georges conduit en prison, 1509

Bas-relief stalle de la Force

Figure 138



Destruction des idoles selon l'invocation de saint Georges 1509

Bas-relief, stalle de Persique

Figure 139



Naissance de saint Jean-Baptiste 1509

Bas-relief, stalle de la Justice

Figure 140



Saint Jean-Baptiste prêchant 1509

Bas-relief, stalle de la Prudence

Figure 141



Baptême du Christ par saint Jean - Baptiste 1509

Bas-relief, stalle d'Érythrée

Figure 142



A



B

A Dessin de Dürer.
Musée du Louvre n° 3402DR .

B Anonyme, école flamande.
Peinture sur bois. Écouen EC
P1150908.

C Pieter Aertsen. Panneau central du
tryptique de saint Jean-Baptiste.
Cathédrale de la Sainte-Trinité de
Laval.



C

Décollation de saint Jean-Baptiste. Salomé en reçoit le chef. Quelques interprétations.



Anne et Joachim chassés du temple 1509

Bas-relief , stalle d'Hellespontique

Figure 144



Anne et Joachim à la porte dorée 1509

Bas-relief, stalle d'Agrippa

Figure 145



Linteau de la chapelle Saint-Hubert, château d'Amboise

Figure 146



Allégorie de la Musique 1509

Miséricorde de la stalle de la Prudence

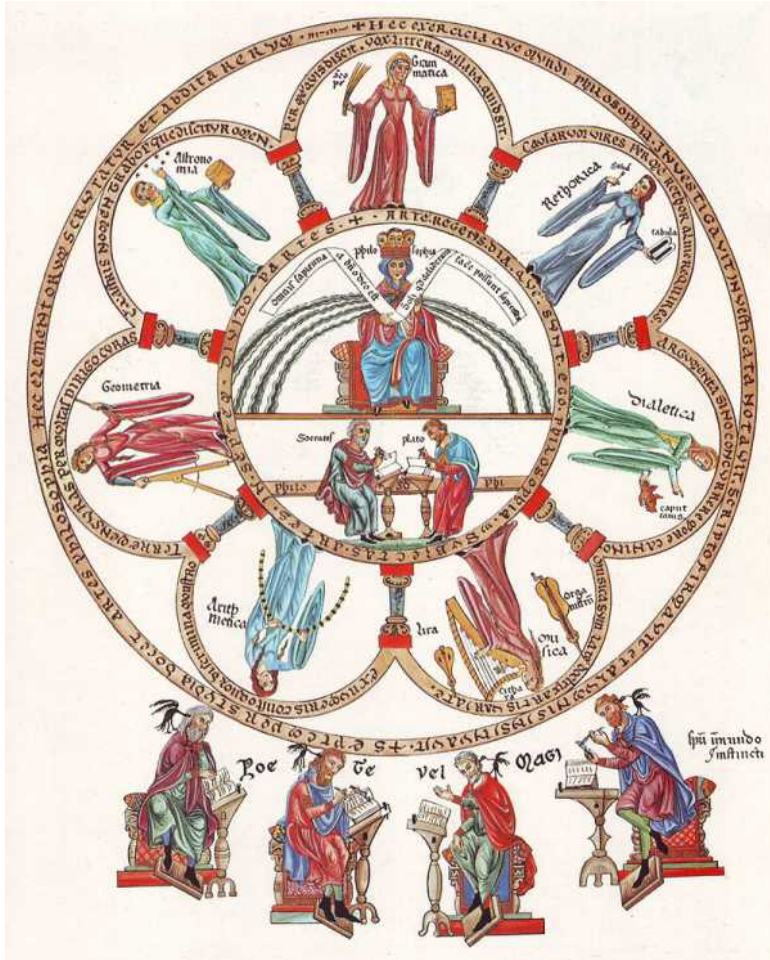
Figure 147



Gravure du type Musique

Margarita Philosophica G. Reisch 1504

Figure 148



"Hortus Deliciarum"
d'Herrade de Landsberg
(daté 1159 - 1175)



Cathédrale du Puy-en-Velay fin du xve siècle

Les arts libéraux

Figure 149



Tapisserie des Arts libéraux. Flandres, premier quart du XVI^e siècle. Musée de Cluny Cl. 2823.

L'Arithmétique

Figure 150



J. Schottus, 1496



Grüninger, Argenteratum 1508

Gravures du type Musique de deux éditions de la *Margarita philosophica*, G. REISCH

Figure 151

1497 Rosso



la création du monde

1510 équivalent 1532 Morin



Glaucus et Circé



Glaucus demandant l'aide de Circé
Bibliothèque municipale de Lyon Ms 742, f. 241v

Comparaison de deux éditions des *Métamorphoses* d'Ovide

Figure 152 A



Enée et la sibylle



meurtre d'Achille



Chrétien Legouais (seconde moitié XIVe siècle)
Bibliothèque municipale de Lyon Ms 742 f.222v

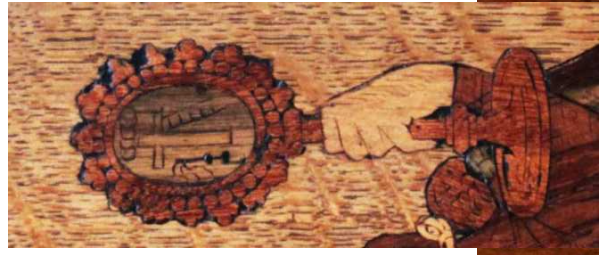
Comparaison de deux éditions des *Métamorphoses* d'Ovide

Figure 152 B



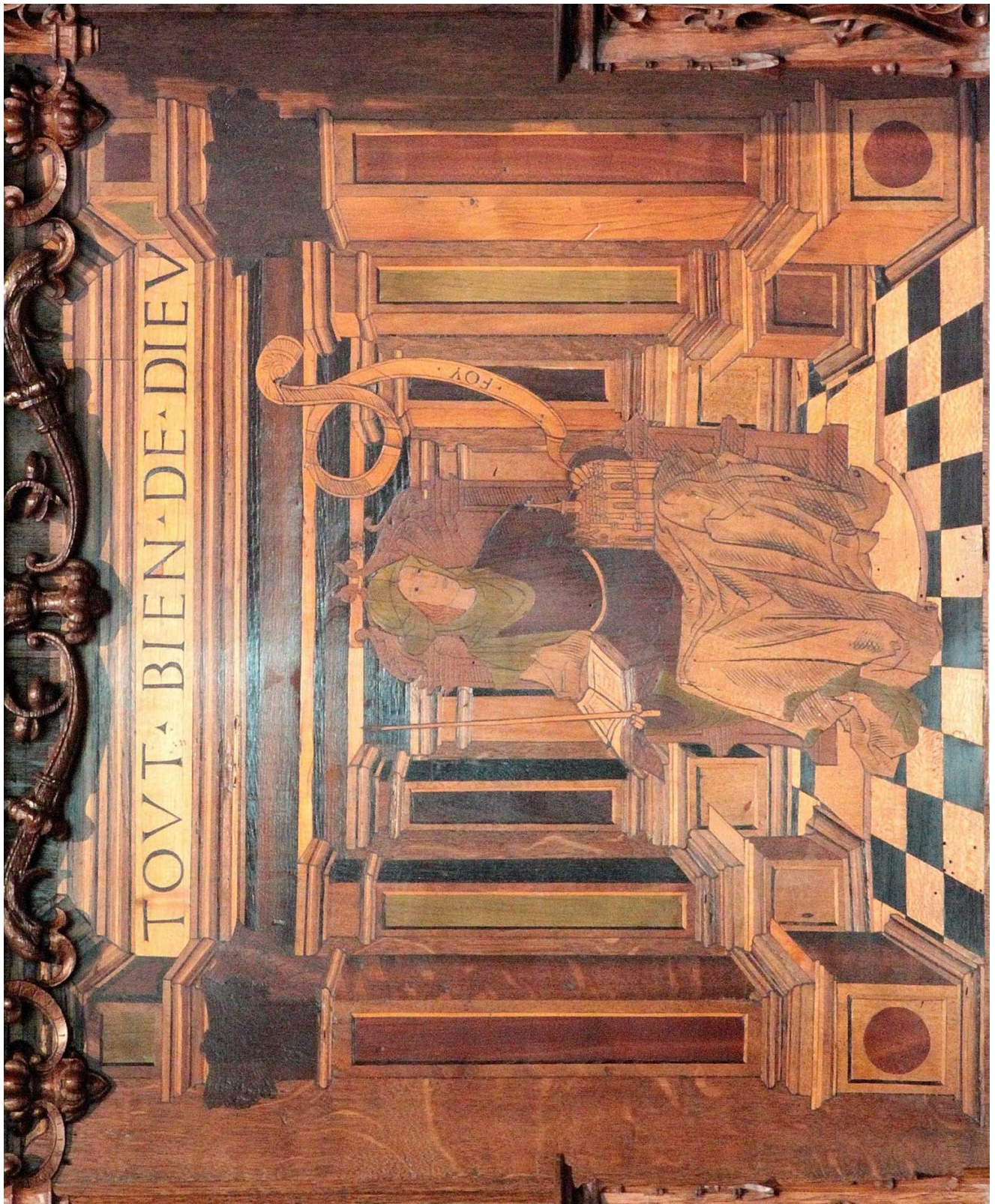
Justice

Figure 153



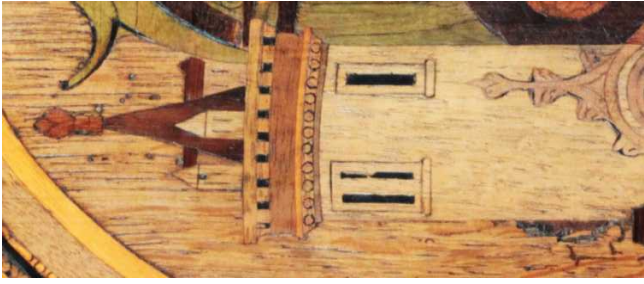
Prudence

Figure 154



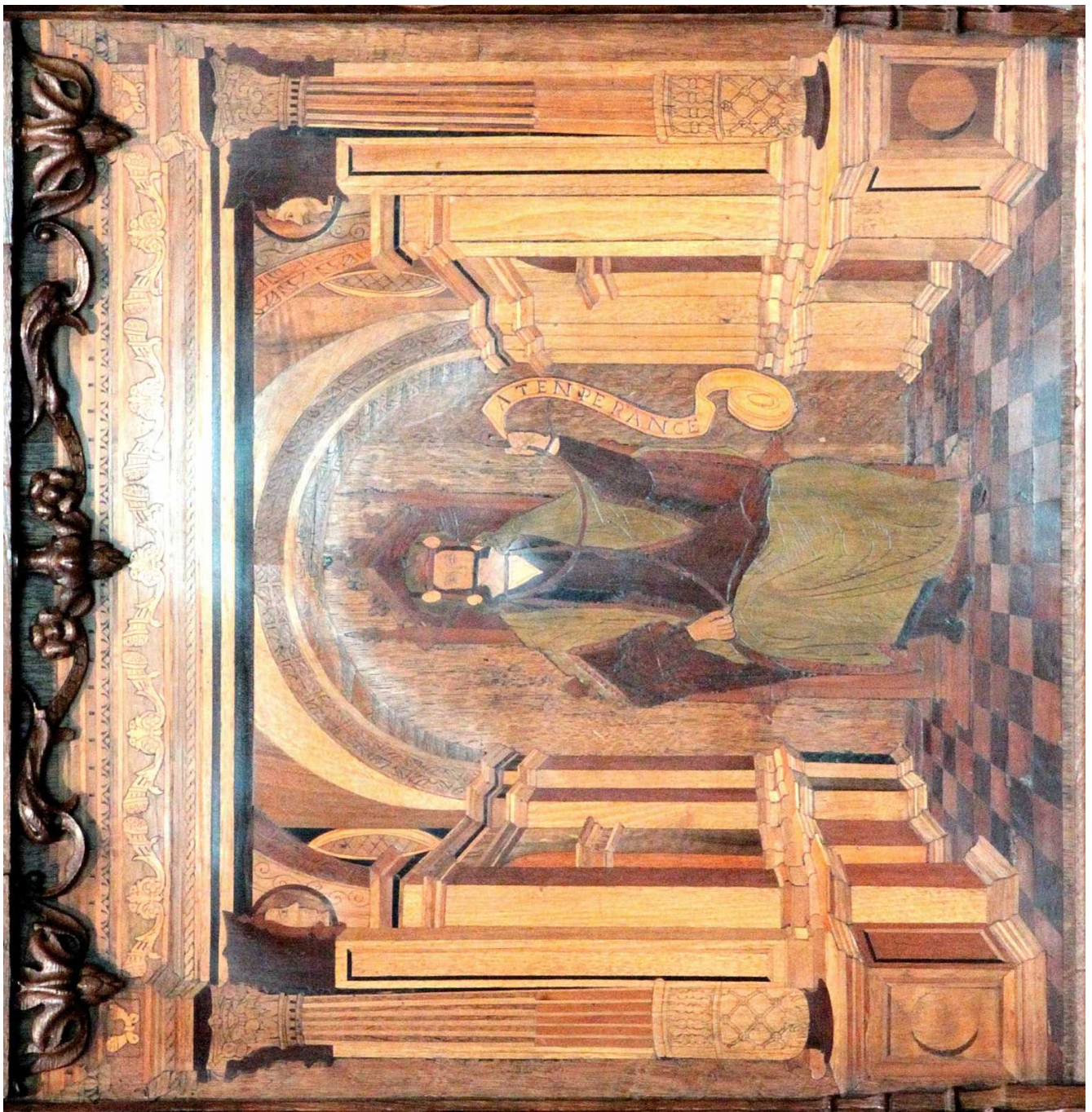
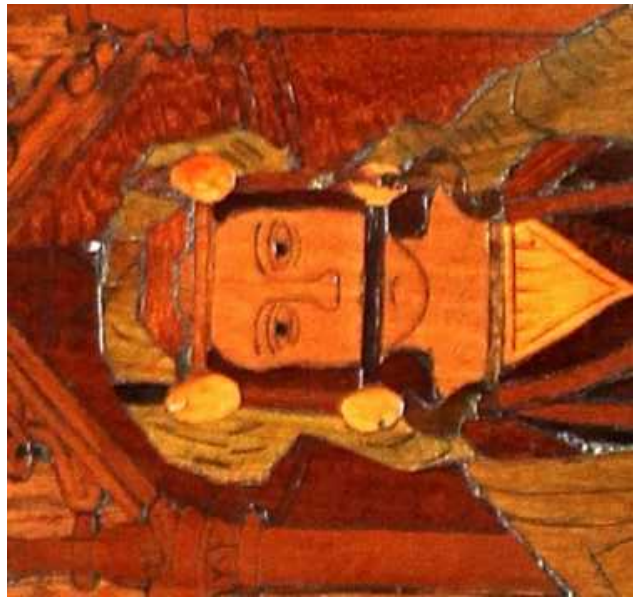
Foi

Figure 155



Force

Figure 156



Tempérance

Figure 157



Charité

Figure 158



Gil de Siloé.
Vertus de la tombe de
Jean II de Castille et de
son épouse.
Chartreuse de
Miraflores, Burgos,
1489.



Lors d'une restauration la
Foi et la Prudence ont été
confondues.

Figure 159



Porte des vertus Palais ducal Urbino Antonio Pollaiuolo 1473

Figure 160



Heures à l'usage de Romme , Paris 1501. Imprimé par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.

Exemple de gravures des sept vertus
 Une des premières éditions de livres d'*Heures*

Figure 161



Livre des quatre vertus, France 1450, enlumineur le maître de sir John Fastolf. Bodleian library, ms Laud. Misc. 570.

Trois vertus cardinales

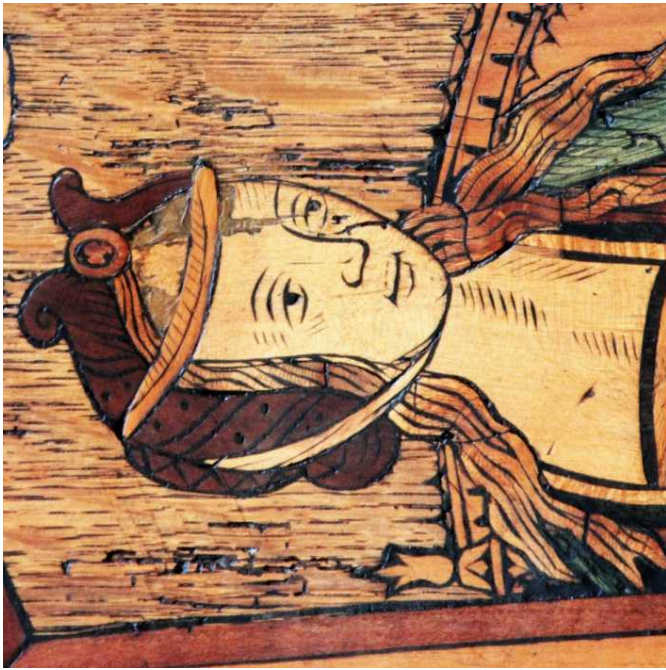
Figure 162



Livre d'Heures à l'usage de Paris, 1430-1435. Pierpont Morgan library ms. 359.

Les sept vertus

Figure 163



Sibylle Hellespontique

Figure 164



Sibylla Tiburtina

Figure 165



Sibylle Delphique

Figure 166



Sibylle Persique

Figure 167



Sibila pfica: etatis
xxx. an. vt dicit ni-
chanoz p̄dixit dya-
bolū superatū esse



Sib. erichea: etatis
xv. an. orta ex babi-
lone p̄dixit annunci-
ationē beate marie.



Sibila tiburtia eta-
tis. xx. an. p̄dixit ro-
manis iesum colla-
phisatum.



Sibila agripa: eta-
tis. xxx. annozū p̄di-
xit flagellationē xp̄i



Sib. delphica etatis
xx. an. ante destructi-
onē troie p̄dixit iesū
spinis coronari.



Sib. helpotia etatis
l. an. orta in campo
troie p̄dixit iesum
christū in arbore cru-
cis reponi

Heures à l'usage de Romme, Paris, 1501. Imprimé par P. Pigouchet pour S. Vostre.

Exemple de gravures de six sibylles
Une des premières éditions imprimées des livres d'*Heures*.

Figure 168



La Lecture. Tenture de la *Vie seigneuriale*.

Musée de Cluny CL 2182



Bonne d'Artois?
Sépulcre d'Eu, 1475



Tapisserie de
l'Histoire de David. Musée
de la Renaissance Ecouen.



*Le Livre des échecs amoureux mo-
ralisés*. Evrard de Conty. BNF fr.
143 f. 65 v°



Le Portement de croix. Attribué
au Maître de la répudiatin d'A-
gar. Environ 1510.
Musée du Louvre RF 1993-16



*Grandes Heures
d'Anne de Bretagne*.
BNF Latin 9474 f. 3



*Traité des vertus cardi-
nales*. BNF fr. 12244.
Contreplat supérieur.



Botticelli 1484. *Jeune hom-
me présenté par Vénus*.
Musée du Louvre. RF 322



Sainte Catherine et sainte Barbe.
Anvers 1550. Musée du Louvre RF 937



Tapisserie *Scène allégorique*. Tapisserie
Bruxelles 1520. Musée du Louvre OA 16199



Albrecht Dürer 1475.
*Deux femmes du Groupe de quatre femmes
nues*. Musée du Louvre
REF 90872

Quelques exemples de représentations de coiffes apparentées à celles des sibylles et des vertus des stalles de Gaillon. Fin XVe siècle.



Vashti refusant l'invitation d'Assuérus.

Tapisserie. Flandres fin XV e siècle.

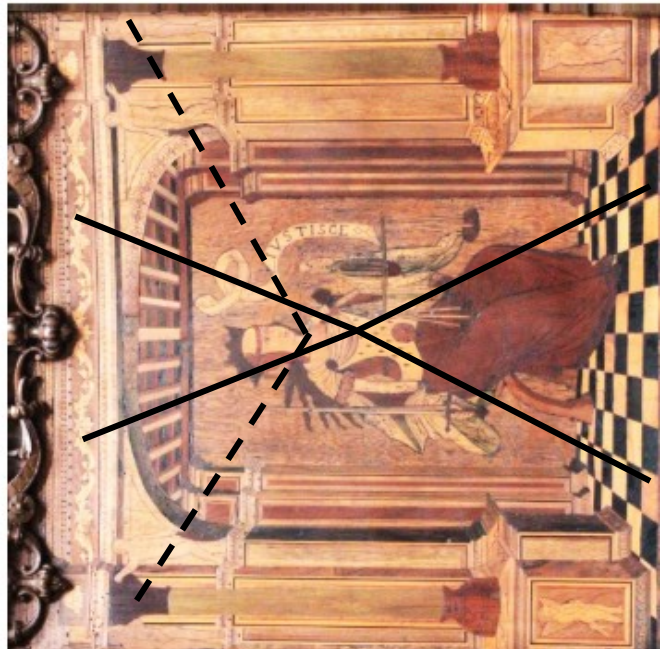
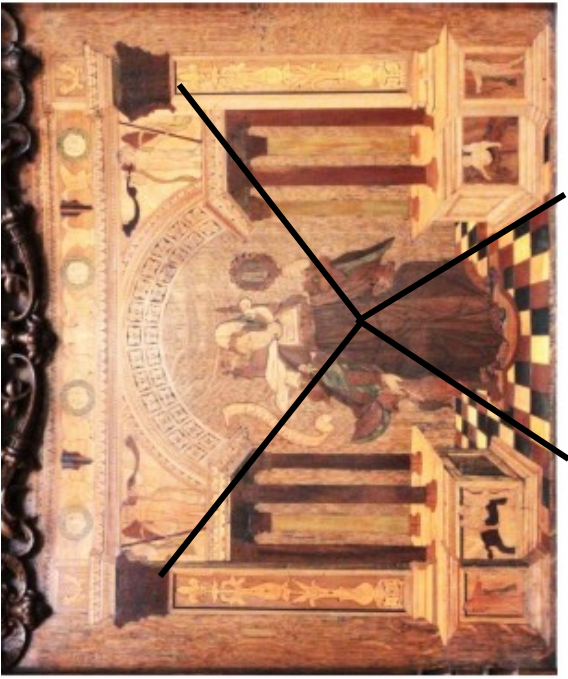
Musée du Louvre OA 5936

Scène de l'*histoire d'Esther*

Figure 171



Figure 172



Perspective géométrique des architectures des vertus

Figure 173



La Virgen de la leche .Pedro Berruete , environ 1500.

Musée du Prado (photo du musée)



a



b

a choir vu de la nef
b choir vu du transept

Santa Maria presso San Satiro. Milan
Figure 175



Frise parcourant le périmètre de Santa Maria presso San Satiro



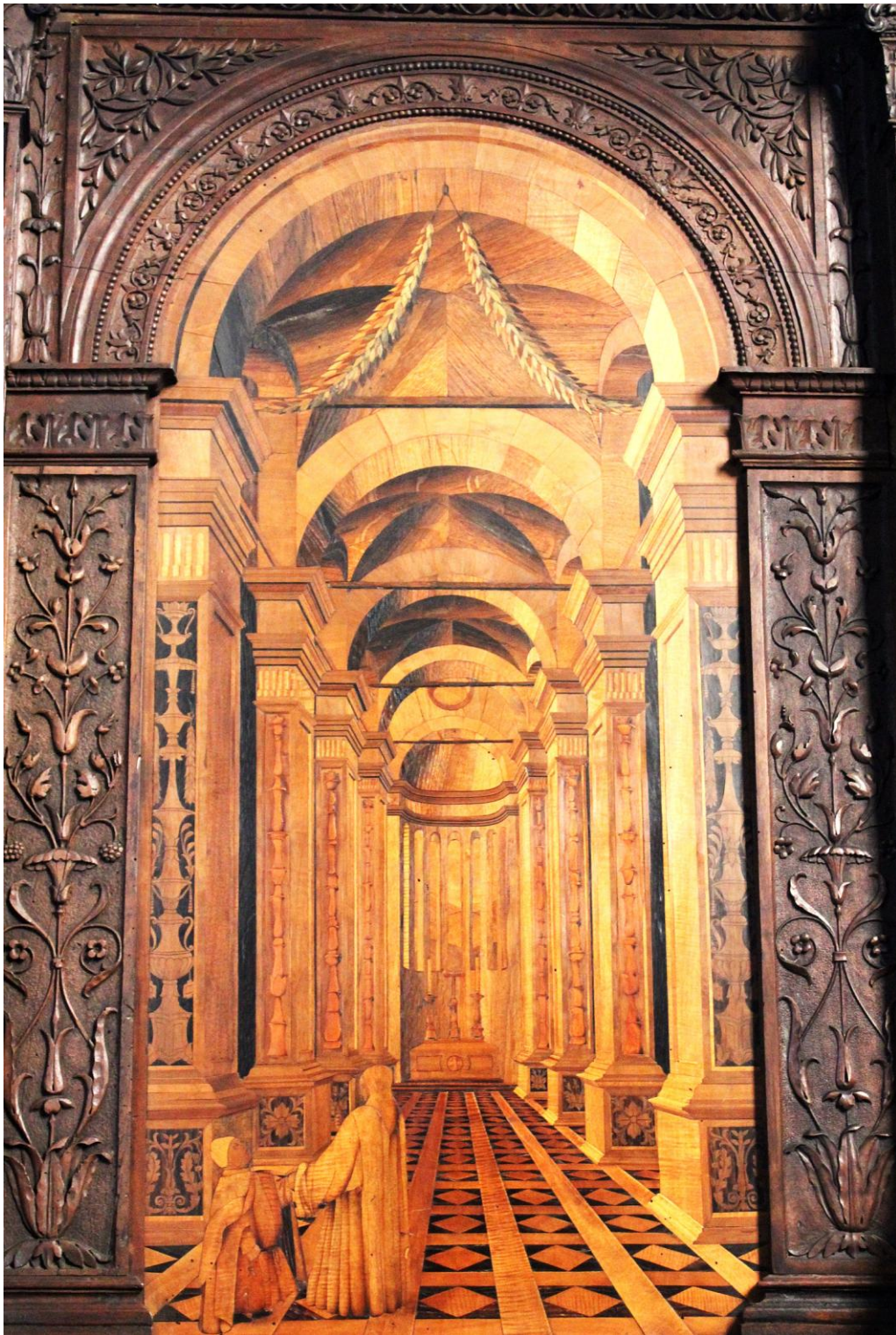
Frise des panneaux marquetés de la Prudence et de Persique

Deux frises composées de médaillons et de créatures mythologiques



Chœur de Santa Maria in Organo de Vérone exécuté par fra Giovanni da Verona, 1494 - 1499

Figure 177



Fra Giovanni da Verona, marqueterie, dixième dorsal du chœur de Santa Maria in Organo, Vérone, 1494 - 1499



Pilastre du panneau marqueté de la Prudence. Stalles de Gaillon.

Figure 178



Miséricorde de la
stalle d'Agrippa



Miséricorde de la
stalle de Tiburtine



Miséricorde de la
stalle d'Érythrée

Trois miséricordes des stalles de Gaillon, trois maîtrises différentes de la technique.

Figure 179



Sibylle Persique. Encadrée par le texte de ses oracles. Folio 17v°.



Illustration des textes bibliques associés à la sibylle Persique. Folio 18.

Figure 180

Manuscrit des *Heures* de Louis de Laval.
BNF Lat. 920

Résumé

Le cardinal Georges I^{er} d'Amboise est connu pour ses fonctions cléricales et politiques. Lorsqu'il eut atteint le faite de sa gloire, en réunissant les fonctions apostolique, de légat en France et en Avignon, et politique, de premier conseiller du roi Louis XII, il fit construire à Gaillon un splendide palais privé, au sein duquel il fit édifier plusieurs chapelles. Un ensemble de stalles a été construit, entre 1509 et 1518, pour la chapelle haute dont l'abside se superpose exactement à celle de la chapelle basse. Ces stalles sont conservées dans la basilique Saint-Denis, et sont la seule œuvre, parmi celles que le cardinal a commandées, qui nous soit parvenue dans une intégrité pratiquement totale. À l'image du château de Gaillon elles présentent une mixité de style propre à leur époque, alliant avec bonheur les vocabulaires gothiques et antiques. Des artisans italiens sont venus en 1509 sur le chantier, ils ont créé les panneaux de marqueterie. Parmi eux était Giovanni Barili qui a mené cette équipe. Tous les éléments innovants ont été réalisés cette année là. Le décès du cardinal, en 1510, a bloqué le chantier qui a été repris en 1516 par Nicolas Castille. Il a créé quelques éléments mais pas suffisamment pour réaliser les quatorze stalles prévues au programme, donc elles ne sont que douze. Les éléments qui ont été restaurés ou créés sous Viollet-le-Duc n'ont pas modifié l'aspect ni l'iconographie de l'ensemble. Les scènes sculptées sont choisies dans les vies de saints ou se sont inspirées de gravures de la *Margarita philosophica* de G. Reisch ou des *Métamorphoses* d'Ovide. Les scènes marquetées font appel au *Calendrier des bergers*, au livre d'*Heures de Louis de Laval* et le dialogue entre les sibylles et les vertus les relie au recueil des *Institutions Divines* de Lactance. L'esprit humaniste de Georges I^{er} d'Amboise a donc pu se révéler dans la valorisation de l'esprit antique et le soin qu'il a mis à dispenser cette culture.

Mots-clés : Georges I^{er} d'Amboise, humanisme, Gaillon, stalles, marqueterie, sibylle, vertu, Reisch, Ovide, Thomas Bohier, Antoine Juste, Andrea Solario, fra Giovanni da Verona, Antonio di Neri Barili, Giovanni Barili, Jérôme Tournielle, Jérôme Pacherot, Institutions divines, Lactance, Michel Colombe, Calendrier des bergers, Margarita philosophica, Métamorphoses, saint Georges, saint Jean-Baptiste.

Summary

Cardinal George I d'Amboise is known for his clerical and political functions. When he had reached the height of his glory, by combining the apostolic functions of legate in France and Avignon, and political functions of first counsellor to King Louis XII, he had a splendid private palace built in Gaillon, within which he had several chapels erected. A set of stalls was built, between 1509 and 1518, for the high chapel whose apse is exactly superimposed on that of the low chapel. These stalls are kept in the Basilica of St. Denis, and are the only work, among those commissioned by the cardinal, which has come down to us in almost complete integrity. Like the Château de Gaillon, they present a mix of styles specific to their time, happily combining Gothic and ancient vocabulary. Italian craftsmen came to the site in 1509 and created the marquetry panels. Among them was Giovanni Barili who led this team. All the innovative elements were realized that year. The death of the cardinal in 1510 blocked the work, which was taken over in 1516 by Nicolas Castille. He created a few elements but not enough to make the fourteen stalls planned, so there are only twelve. The elements that were restored or created under Viollet-le-Duc have not altered the appearance or iconography of the ensemble. The sculpted scenes are chosen from the lives of saints or have been inspired by engravings of G. Reisch's *Margarita philosophica* or *Ovid's Metamorphoses*. The inlaid scenes call upon the *Calendar of the Shepherds*, the *Book of Hours of Louis de Laval* and the dialogue between the sibyls and the virtues links them to the collection of the *Divine Institutions* of Lactance. The humanist spirit of George I d'Amboise was thus able to reveal itself in the valorization of the ancient spirit and the care he put into dispensing this culture.

Key-words : George I d'Amboise, humanism, Gaillon, stalls, marquetry, sibyl, virtue, Reisch, Ovide, Thomas Bohier, Antoine Juste, Andrea Solario, fra Giovanni da Verona, Antonio di Neri Barili, Giovanni Barili, Jérôme Tournielle, Jérôme Pacherot, Divine Institutions, Lactance, Michel Colombe, Calendar of shepherds, Margarita philosophica, Metamorphoses, saint George, saint Jean-Baptiste.