

Jean de Cambrai, sculpteur de Jean de France, duc de Berry
Monsieur Alain Erlande-Brandenburg

Citer ce document / Cite this document :

Erlande-Brandenburg Alain. Jean de Cambrai, sculpteur de Jean de France, duc de Berry. In: Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, tome 63, 1980. pp. 143-186;

doi : <https://doi.org/10.3406/piot.1980.1575>

https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1980_num_63_1_1575

Fichier pdf généré le 19/07/2018

JEAN DE CAMBRAI

SCULPTEUR DE JEAN DE FRANCE

DUC DE BERRY

L'art de la fin du xiv^e siècle ne tient pas encore dans la recherche la place qui lui revient. Période cruciale durant laquelle se définit un nouveau style, elle est d'une richesse d'invention peu commune. En raison de cette extraordinaire variété, elle est difficile à saisir. Des études récentes ont apporté et apportent des aperçus nouveaux et obligent à nuancer une vision générale traditionnelle. Courajod avec sa fougue habituelle avait imposé le primat de la Bourgogne avec la puissante personnalité de Sluter définissant une nouvelle conception plastique. A l'analyse, la vérité apparaît bien différente. Sans vouloir réduire le génie de cet artiste, il n'apparaît plus aujourd'hui comme le seul des années 1400¹. D'autres centres que Dijon se sont montrés à la même époque tout aussi créateurs. L'attention a été à juste titre attirée sur Avignon qui a été un foyer d'art particulièrement fécond avec des personnalités de premier plan comme Pierre Morel². Le mécénat royal ou princier ne s'est nullement affaibli, comme il est trop souvent affirmé. Il y aurait beaucoup à dire à ce propos sur Louis d'Orléans, qui, dans ce domaine comme dans les autres, a manifesté une activité fébrile que la mort a brutalement interrompue. L'étude des monuments qu'il a élevés, des sculptures qu'il a fait tailler, des objets d'art qu'il a commandés serait une aide très précieuse pour la compréhension de cette période³. Quant à Louis

1. Après Henri DAVID, *Claus Sluter*, Paris, 1951, les importantes contributions de M. Pierre QUARRÉ, dans les expositions qu'il a organisées au Musée des Beaux-Arts de Dijon, *Claux de Werive, imagier des ducs de Bourgogne*, Dijon, 1976 ; *Jean de La Huerta et la sculpture bourguignonne*, Dijon, 1972.

2. Anne MCG MORGANSTERN, Pierre Morel, Master of Works in Avignon, dans *The art bulletin*, 1976, p. 323-349 ; Françoise BARON, Fragments de gisants avignonnais, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1978, p. 73-82.

3. Des recherches récentes ont enfin tenté de débrouiller cette question complexe. Pour l'architecture militaire, Jean MESQUÉ, La fortification dans le Valois du xi^e au xv^e siècle et le rôle de Louis d'Orléans, dans *Bulletin monumental*, 1977, p. 109-149.

d'Anjou, il n'est pas seulement le prince qui passa commande de la merveilleuse tenture de l'*Apocalypse*, il eut bien d'autres curiosités. A Paris même, et proche de la Couronne, nous avons témoignage de monuments de grande beauté, dont certains subsistent encore⁴. Charles VI lui-même, malgré un état de santé qui entraîna les drames que l'on connaît, manifesta pour les objets d'orfèvrerie un penchant peu commun.

Le troisième fils de Jean le Bon, le duc de Berry, est mieux étudié. Des études anciennes⁵ et d'autres plus récentes ont attiré l'attention des historiens de l'art sur ce personnage peu sympathique, mais fascinant par son goût du faste. L'enluminure a fait l'objet récemment d'une étude remarquable⁶. L'architecture a été en revanche en grande partie négligée, alors que son analyse serait un élément non négligeable pour mieux saisir l'évolution des formes. J'y reviendrai bientôt. Quant à la sculpture, elle a davantage retenu l'attention depuis la publication restée inégalée de l'ouvrage de Champeaux et Gauchery⁷. Des articles sont venus apporter des compléments indispensables⁸. La parution récente d'une biographie patiemment retracée jette une lumière nouvelle sur bien des aspects et oblige à analyser d'un regard neuf son activité⁹. Elle permet en même temps de mieux suivre la chronologie des œuvres. Enfin des textes autrefois publiés, mais oubliés depuis, prennent une nouvelle signification. Mettant à profit cette documentation, je tente ici de restituer l'histoire des œuvres sculptées pour le duc à Bourges et à Mehun-sur-Yèvre qui n'en est éloigné que de quelques kilomètres. J'ai négligé volontairement certaines questions comme celle si souvent évoquée des rapports entre Bourges et Dijon qu'un voyage de Sluter à Mehun-sur-Yèvre a matérialisés. J'ai préféré une étude chronologique de la production sculptée : l'histoire y gagne ce qu'y perd provisoirement l'histoire de l'art qui préfère souvent caresser les vieux mythes à l'étude de la réalité.

4. Dans le domaine de l'architecture, Raymond du Temple est en pleine activité ; voir Pierre PRADEL, L'architecte Raymond du Temple et son influence, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1965, p. 457-459 ; Philippe HENWOOD, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1977 (sous presse).

5. A. de CHAMPEAUX 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, 1894.

6. Millard MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the Patronage of the duke*, Londres, New York, 2^e éd., 1969, 2 vol.

7. *Op. cit.*, voir n. 5.

8. Stephen K. SCHER, Un problème de la sculpture en Berry ; les statues de Morogues, dans *Revue de l'Art*, n° 13 (1971), p. 11-24.

9. Françoise LEHOUX, *Jean de France, duc de Berry : sa vie, son action politique (1340-1416)*, Paris, 1966-1968, 4 vol.

LA SCULPTURE A BOURGES
AVANT L'ARRIVÉE DE JEAN DE CAMBRAI
ET D'ANDRÉ BEAUNEVEU

L'étude des sculptures commandées à Bourges par le duc de Berry se réduit généralement à la question de leur attribution à André Beauneveu ou à Jean de Cambrai. Le partage des œuvres se faisant suivant les cas au profit de l'un ou de l'autre. Avant de soulever ce problème et de tenter de le résoudre, il faut rappeler que l'arrivée pratiquement contemporaine de l'un et l'autre artistes, à Bourges, est tardive. Le premier y est mentionné en 1386, le second l'année suivante. Il est donc peu probable que Jean, qui fut créé duc de Berry dès 1360, ait attendu une date aussi tardive pour passer commande de sculptures, alors qu'il avait déjà entrepris d'importantes constructions. Il faut donc tenter de lever le voile sur cette première période.

LA CHAPELLE FUNÉRAIRE
DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES
ET JACQUES COLLET

Le choix de sa sépulture et la confection de son tombeau ont été les deux grandes questions qui marquèrent une grande partie de la vie du duc. Il hésita longtemps avant que son choix ne se porte définitivement sur la Sainte-Chapelle de Bourges. Auparavant, il avait songé à la cathédrale. Drouet de Dammartin, qui fut à son service après avoir travaillé au Louvre et avant de se mettre à celui du duc de Bourgogne et de retourner finir ses jours à Bourges, fut chargé de construire une chapelle, qui était à peu près achevée en 1371¹⁰. Elle subsiste toujours et s'identifie aisément grâce aux vitraux qui portent les armoiries du duc avec la troisième chapelle aménagée sur le collatéral Sud¹¹. Quelques documents permettent d'imaginer le décor intérieur et de l'identifier.

En 1370, Jean Bertaut reçoit 40 livres pour la pose de « quatre grosses pierres de chilli que mondit Seigneur a fait acheter de luy pour fere ymages pour la chapelle que mondit Seigneur a fondé en la grande église de Bourges ». Le même Jean Bertaut reçoit 20 sous « pour la façon d'un chaffaut qu'il a fait pour asseoir une ymage de Notre-Dame en la même chapelle »¹². C'est donc un

10. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 29 ; LEBOUX, *op. cit.*, t. I, p. 245, qui cite un document tiré des Archives nationales, KK 251, fol. 35 : « A Drouet de Dammartin, maçon, pour plus barres de fer qu'il a fait faire pour asseoir les vitres de la chapelle que Mons. a fait faire en l'église de Bourges. »

11. Son architecture est très proche de celle de la Sainte-Chapelle de Riom. Au contraire de ce qui a été souvent affirmé, elle n'a pas été reconstruite par Robinet d'Étampes en 1420-1425, mais seulement réaménagée. La clé de voûte armoriée est vraisemblablement rapportée. Voir Amédée BOINET, *La cathédrale de Bourges*, Paris, p. 109-110.

12. J. GUILFREY, *Inventaire de Jean duc de Berry (1410-1416)*, Paris, 1896, t. I, p. LXXXVI. D'après Arch. nat., KK 251, fol. 34 v^o.

ensemble sculpté fort important que Bertaut est chargé d'installer dans la chapelle qui ne peut être que la chapelle funéraire : il comprend quatre sculptures de pierre auxquelles s'ajoute une statue de *la Vierge et l'Enfant*. Soulignons que cette dernière doit être présentée sur un socle, alors qu'il n'en va pas de même des quatre premières. Il ne subsiste à l'heure actuelle plus aucun élément de cette chapelle, et aucune mention ancienne n'en a jamais été trouvée jusqu'à présent. On peut imaginer qu'il a disparu au cours des siècles, ou bien qu'il a suivi les fluctuations du choix du duc. On sait en effet qu'en 1383 il songea à se faire enterrer à la cathédrale de Poitiers¹³ avant d'opter pour la Sainte-Chapelle. Il se pourrait qu'une fois les travaux d'architecture terminés, il ait décidé de réutiliser dans le nouvel édifice les éléments du décor prévu originellement pour la chapelle de la cathédrale. Aucun document ne vient étayer cette hypothèse qui a pour elle la vraisemblance.

Or il se trouvait sur l'autel de la Sainte-Chapelle, jusqu'à son transfert en 1756 dans la cathédrale, une *Vierge à l'Enfant* qui pourrait être celle que Bertaut installa en 1370, sur un « chaffaut » (fig. 1). Nous verrons d'ailleurs que l'analyse stylistique de cette œuvre oblige à la situer à une date assez haute qui conviendrait parfaitement. Quant aux sculptures de Chilli également mises en place par Bertaut, elles pourraient être les figurations du duc et de la duchesse agenouillés devant un prie-dieu, suivant un schéma qui se retrouvera plus tard à la Sainte-Chapelle. Les statues, aujourd'hui conservées dans la chapelle d'axe de la cathédrale, figurent le duc et Jeanne d'Auvergne, sa seconde femme (fig. 2).

Cette nouvelle hypothèse trouve un singulier renfort avec la présence, dans la crypte de la cathédrale, de deux statues agenouillées sur lesquelles la lumière n'a jamais été faite jusqu'à présent (fig. 3-4). Elles apparaissent sur un tableau du XVIII^e siècle, conservé au Musée du Berry, figurant le flanc nord de la Sainte-Chapelle, abritées sous les arcades du porche, à gauche de la porte¹⁴. Leur histoire antérieure nous échappe. Par la suite, elles ont subi une restauration assez importante, qui, si l'on en croit la coiffure de la duchesse, se situe au début du XIX^e siècle. Les compléments et un regrattage partiel sont suffisamment éloquents pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y insister¹⁵. Rien n'interdit de

13. CHAMPEAUX et GAUCHERY, p. 34.

14. DON DUMOUTET, Inv. 840-147-1, Catalogue, 1869, n° 121.

15. *Le duc* : la tête vraisemblablement ancienne a été replacée sur le cou, comme l'indique le joint. Les mains paraissent rajoutées. Les cheveux qui tombent sur la joue droite n'ont pas été achevés. Le duc est revêtu d'un manteau accroché sur l'épaule et dont l'orfroi est orné de fleur de lys. Au-dessous la dalmatique ouverte sur le côté avec orfroi fleurdelysé qui laisse deviner la robe. Le duc est agenouillé sur un coussin fleurdelysé, posé sur un second coussin.

La duchesse : la partie droite de la tête est moderne, comme l'indique le joint qui passe au milieu du nez. Vêtue d'un immense manteau à houpelande. A ses pieds, un chien.



FIG. 1. -- Notre-Dame la Blanche.
Cl. Inventaire du Centre.

FIG. 2. -- Notre-Dame la Blanche
avec les statues agenouillées du duc et de Jeanne d'Auvergne.
Cl. Musée de Bâle.

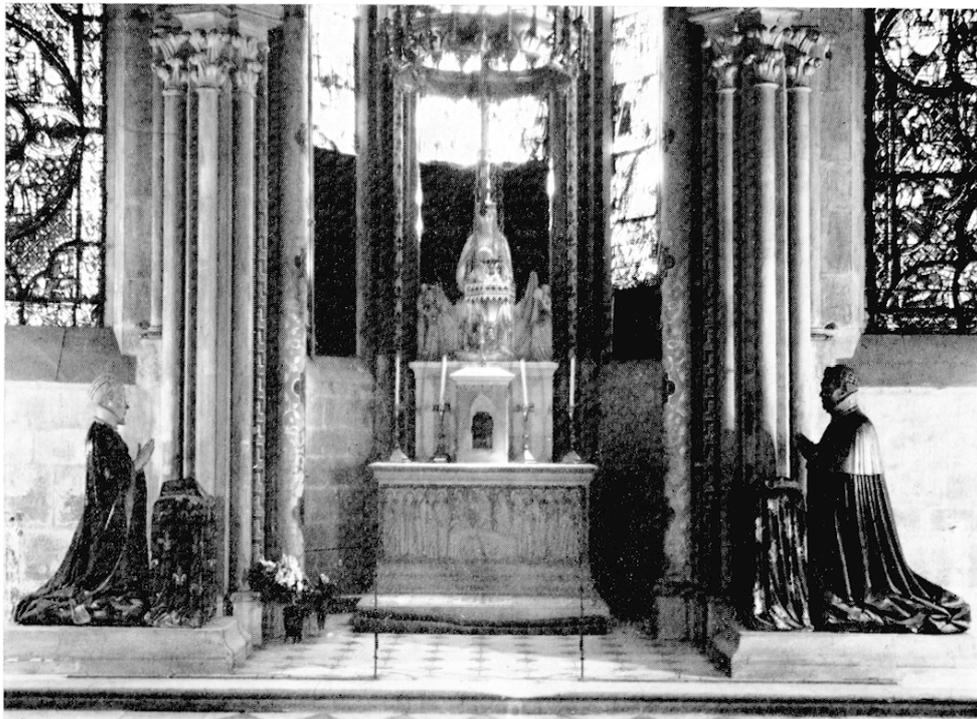
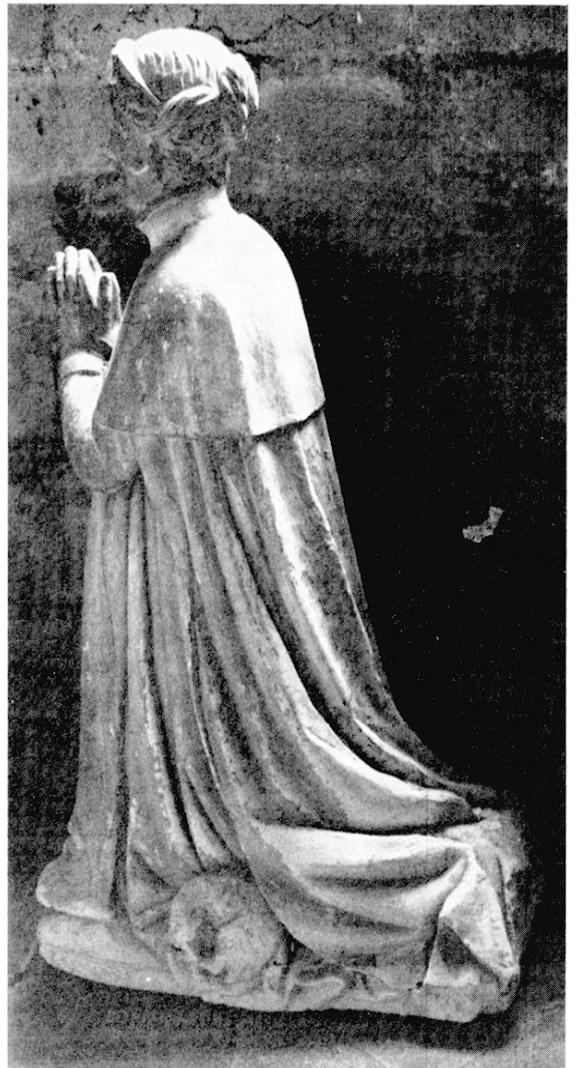




FIG. 3. — La statue agenouillée du duc de Berry.
Cl. Lauros-Giraudon.

FIG. 4. — La statue agenouillée de Jeanne d'Armagnac.
Cl. A. E.-B.



penser que ce couple avait été originellement sculpté pour la cathédrale et qu'il a été ensuite transporté dans la Sainte-Chapelle. La mort en 1387 de la première femme du duc, Jeanne d'Armagnac, son remariage deux ans plus tard avec Jeanne d'Auvergne l'auraient obligé à commander un nouveau groupe. Le style de l'œuvre renforce singulièrement cette hypothèse. Mais avant d'aborder cette question, il est nécessaire de révéler la personnalité de l'artiste qui travaillait alors pour Jean de Berry.

Plusieurs documents font allusion à un certain Jean Collet. En 1371, il est dit « ymagier de Monseigneur »¹⁶, ce titre suffit à indiquer son importance. Il touche cette année-là 20 livres tournois à valoir sur ses gages. Il est vraisemblable, comme Champeaux et Gauchery y avaient déjà songé, qu'il ne fait qu'un avec Jacques le Maçon connu par deux autres documents. Dans le premier, daté de 1370, le duc est venu rendre visite à l'artiste : « Aux vallets maistre Jacques le Maçon lequel fait certaines ymaiges d'alabastre pour le dit seigneur et les quieux mondit seigneur ala veoir le dit jour, pour don fait à eulx pour leur vin, XLV sols »¹⁷. L'année suivante, Jacques accompagna le duc dans un voyage à Clermont : « A maistre Jacques le Maçon lequel Mgr avoit mené de Bourges à Clermont pour veoir certaines choses, que pour paier ses despens et son retour, le XXVI^e jour du dit mois (mars 1371) XL s. »¹⁸. Un dernier document, daté de 1380, nous apprend que Jacques Collet était mort : sa femme touche 200 livres pour reste de ses gages¹⁹. Champeaux et Gauchery, également impressionnés par cet artiste dont ils avaient peine à s'imaginer qu'il ne fût grand, se demandèrent s'il n'était pas le Jacques de Chartres qui, à la vis du Louvre, avait exécuté la statue du duc²⁰. Cette hypothèse qui n'a rien d'in vraisemblable ne s'appuie malheureusement pas sur la force convaincante d'un texte²¹.

Il ressort de ces documents que Jacques Collet a été le sculpteur officiel à Bourges. Le duc n'hésita pas à lui rendre visite dans son atelier et à l'emmener dans un voyage à Clermont afin d'examiner des sculptures. Il n'y aurait donc rien d'étonnant que les œuvres de la chapelle funéraire de la cathédrale lui aient été commandées : *la Vierge et l'enfant* ainsi que les statues agenouillées. Le document de 1370 confirme cette hypothèse : le duc faisant visite à Jacques Collet dans son atelier y voit « certaines ymaiges d'alabastre ». La statue de la

16. GUFFREY, *op. cit.*, p. LXXXVI, d'après Arch. nat. KK 251, fol. 22 v^o.

17. Cité par GAUCHERY et CHAMPEAUX, *op. cit.*, p. 91, d'après Arch. nat. KK 25, fol. 28 v^o.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 92 : « 1380 [et non 1480 comme l'indiquent les auteurs] A Jeannette jadis femme de Jacques Colet ymagier de Mgr le duc de Berry, pour reste de gages de 200 livres. »

20. *Ibid.*, p. 20-21.

21. Elle peut cependant être légitimement soutenue lorsque l'on sait que la première génération des artistes de Philippe le Hardi Drouet de Dammartin et Jean de Marville et de Jean Drouet de Dammartin était d'origine parisienne.

Vierge est en effet taillée dans ce matériau (fig. 1). Aussi mérite-t-elle un examen plus approfondi auquel on ne s'est jamais livré jusqu'à présent. Son emplacement, dans la chapelle axiale, au-dessus de l'autel, et les importantes restaurations qu'elle a subies après des mutilations, expliquent la défaveur dans laquelle elle est généralement tenue. Le partage entre ce qui est ancien et ce qui appartient au XIX^e siècle se fait sans difficulté grâce aux documents²². La *Vierge* assise tient sur ses genoux l'enfant placé de face. De part et d'autre des montants du siège qui se prolonge de bien étrange façon, elle est accompagnée de deux groupes de deux anges. La sculpture a été taillée dans trois blocs d'albâtre dont les joints se lisent sans problème. L'on s'interroge pour savoir si les deux parties latérales ne sont pas une adjonction à une *Sedes Sapientiae* antérieure. L'analyse stylistique inclinerait à une telle hypothèse que la dépose de l'œuvre pourrait seule trancher. L'œil se lasse à l'examen du groupe central : les plis des vêtements multipliés à l'excès et dont certains se contredisent rendent l'œuvre peu lisible. La parfaite symétrie de l'Enfant que le restaurateur a peut-être encore aggravée souligne la maladresse du sculpteur : l'unique fantaisie est apportée par le mouvement oblique de la robe de l'Enfant. Le traitement des anges est en revanche beaucoup plus subtil : les plis très fins et repassés collent au corps en soulignant les formes, bouffent sur la ceinture et retombent en de longues courbes qui recouvrent les pieds. Les têtes des anges de gauche — les seules anciennes — engoncées dans le cou, ne manquent pas de charme. Il est difficile d'admettre que ces sculptures exécutées avec une merveilleuse délicatesse sont sorties du même ciseau que le groupe central.

Les priants de Jean de Berry et de Jeanne d'Armagnac offrent les mêmes maladresses, si l'on fait abstraction des effrayantes restaurations qui les mutilent. Certains détails nous assurent que le sculpteur n'était pas sans talent. Les plis des vêtements sont traités avec un réel esprit monumental et la retombée du manteau, des épaules vers les pieds, a donné lieu à une courbe particulièrement élégante (fig. 3-4).

Il est difficile d'établir entre ces trois œuvres des rapprochements stylistiques. La différence de matériaux et d'échelle, les restaurations abusives s'y

22. Dans son ouvrage *Notices pittoresques sur les antiquités et monumens du Berri*, paru en 1834, HAZÉ a reproduit deux lithographies de Manceron figurant la *Vierge*, l'une de face (pl. 57), l'autre de profil (pl. 58). Les têtes de la *Vierge* et de l'Enfant, les deux mains de la *Vierge*, la main droite et le bras gauche jusqu'à l'épaule de l'Enfant ont disparu. On note encore quelques épaufrures dans les plis de la robe de la *Vierge*. Comme l'indique la présence d'un goujon placé dans l'épaule gauche de l'enfant, celui-ci avait déjà été complété. Voir aussi la description donnée par HAZÉ, p. 54.

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (Va 18, t. V, fol.) conserve en outre une photographie ancienne des anges : le groupe de gauche est complet et en assez bon état. Les anges de droite ont perdu leur tête. Le groupe avec la *Vierge* et les anges a été restitué récemment, puisqu'à l'époque de CHAMPEAUX et GAUCHERY (*op. cit.*, p. 27) les anges se trouvaient au Musée de Bourges.

opposent. Il se pourrait cependant qu'elles soient toutes les trois de l'atelier de Jacques Collet. Elles apparaissent pour l'instant le seul témoignage à Bourges de la sculpture commandée par Jean de Berry, avant 1380.

LE TOURNANT ARCHITECTURAL DES ANNÉES 1380

Les années 1380 marquent dans l'activité artistique du duc un véritable tournant. Charles V, son frère, vient de mourir. Quant à lui, il a quarante ans et en pleine possession de ses facultés. Les dramatiques événements dont souffre la France mettent à sa disposition de nouvelles ressources qui lui donnent la possibilité de se lancer dans la construction comme peu d'hommes l'ont fait. A Bourges, où il établit sa résidence ordinaire, il décide de reconstruire le palais des rois. En 1380, Guy de Dammartin, « maître général des œuvres du duc », est rétribué pour ces travaux²³ et commence deux ans plus tard l'aménagement. Ils se poursuivent jusqu'en 1384 pour prendre à partir de 1385 une plus grande intensité²⁴. A Poitiers, les transformations se suivent en détail grâce à la publication de Magne. En novembre 1384, Jean Guérard établit sous la direction de Guy de Dammartin un premier devis. Dès l'année suivante, le chantier se met à l'œuvre²⁵. Au château de Lusignan dont le duc s'était emparé en 1374²⁶, il fit exécuter, en 1387, des travaux secondaires d'aménagement intérieur afin de le rendre habitable²⁷. Les véritables transformations commencèrent seulement en 1386²⁸. Il entreprend, en 1386, une réfection de l'hôtel de Nesles, à Paris, que le roi venait de lui donner²⁹.

En fait — et ce sera une constante chez le duc de Berry, du moins au cours de cette période — peu de constructions neuves, mais des aménagements intérieurs au goût du jour, des remises en état de bâtiments vétustes, des consolidations et des réfections dont certaines sont importantes, comme la tour Maubergeon, à Poitiers.

Si l'activité du duc dans le domaine de l'architecture est particulièrement remarquable, il n'en va pas de même pour la sculpture. Jacques Collet est mort

23. P. GAUCHERY, Mémoire historique et descriptif du Palais construit à Bourges pour Jean de France, duc de Berry, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1895-1896, t. XI, p. 78. Sur Guy, voir CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 73-76.

24. LEHOUX, *op. cit.*, t. I, p. 382, pour 1382. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 10, pour 1383 ; LEHOUX, t. II, p. 102-103 pour 1384 et 1385 ; CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 53 pour la suite.

25. LUCIEN MAGNE, *Le Palais de Justice de Poitiers. Etude sur l'art français au XIV^e et au XV^e siècles*, Paris, 1904, p. 64-74 ; L. LABANDE-MAILFERT, Le Palais de Justice de Poitiers, dans *Congrès archéologique de Poitiers, 1951*, p. 30.

26. LEHOUX, t. I, p. 310.

27. LEHOUX, t. I, p. 419.

28. LEHOUX, t. II, p. 201.

29. LEHOUX, t. II, p. 171 et 14 ; CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 30-31.

et Jean de Berry n'a pas encore trouvé un sculpteur à qui il pourrait témoigner une confiance aussi totale qu'à son architecte. Il existe cependant quelques mentions laconiques de sculptures ou de sculpteurs qu'il faut relever. Champeaux et Gauchery ont signalé un document daté de 1383 qui nous assure que le duc avait songé avant cette date à déposer sa tombe dans la cathédrale de Poitiers. Un certain maître Pierre Quentin aurait même exécuté « une sépulture » avant sa mort³⁰. Toujours à Poitiers, on trouve mention, en 1385, de trois ouvriers qui reçoivent la qualification d'imagiers : Henri Mornant qui passa marché avec Guy de Dammartin pour exécuter trente et une têtes de bois pour le pavillon du château ; Regnauldin de Bossut qui passa également marché pour tailler une douzaine de cerfs destinés à la galerie du Palais ; enfin, Arnold Athenon qui exécuta quatre angelots pour le bord du bateau du duc et une grande tête de cerf pour la lance de ce bateau³¹. Toutes ces choses sont bien peu, le temps n'a pas pris soin de les épargner.

1386

Il faut attendre 1386 pour assister dans le domaine de la sculpture à un changement notable. Nous sommes pour la première fois assurés de la présence, à Bourges, auprès du duc, des deux grands sculpteurs : André Beauneveu qui vint y achever une carrière déjà glorieuse et y mourir avant 1401, Jean de Cambrai arrivé très jeune et qui y accomplit la sienne jusqu'à sa mort en 1439.

ANDRÉ BEAUNEVEU

Beauneveu arrive à Bourges auréolé de gloire. Il n'est pas nécessaire de s'appesantir sur un artiste dont la France du Nord a entendu les éloges. Il suffit de rappeler les lignes principales de sa carrière. Il apparaît dès 1360 à Nieppe (Nord) où il exécute, pour le compte de Yolande de Bar, des travaux de peinture et de sculpture. En 1361-1363 et en 1374, il est mentionné comme sculpteur à la Halle des Jurés de Valenciennes. En 1364, il est dit imagier de Charles V pour lequel il exécute les tombeaux des Valois et le sien. En 1374, il apparaît de nouveau dans le Nord. Louis de Mâle lui commande des tombeaux dont le sien destiné à l'église de Courtrai. En 1377, les échevins d'Ypres lui confient l'exécution d'une statue de la *Vierge* pour leur beffroi. Enfin, un extrait des comptes de la sénéchaussée de Bourges, daté de 1386, le signale comme

30. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 34 : « Aux tailleurs de pierre, étant aux journées de Mgr, pour charger les grandes pierres ouvrées en ouvrage de une sépulture qui avoit été faite pour Mgr en l'ostel de feu maistre Pierre Quentin » (Archives nationales, KK 256 et 257, fol. 42).

31. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 92.

« imagier de Mgr le duc de Berry »³². La mort du comte de Flandre, en 1384, explique vraisemblablement, comme on l'a déjà dit, qu'il ait recherché dans le duc de Berry un nouveau protecteur. L'entente entre les deux hommes fut telle que cet artiste toujours en chemin se fixa à Bourges et y termina ses jours. La date précise de sa disparition n'est pas connue, elle doit se situer un peu avant 1401 où il est dit être mort³³.

JEAN DE CAMBRAI

L'arrivée de Jean de Cambrai est moins bruyante et a dû passer inaperçue. Son jeune âge ne lui avait pas encore permis de s'affirmer comme un artiste de premier plan. Aucun grand seigneur, aucun roi ne lui avaient encore passé de commande. Il réussit à s'affirmer rapidement et à tenir un certain rôle à Bourges. Les documents patiemment rassemblés ressuscitent sa montée sociale, alors que sa vie professionnelle nous échappe en grande partie. Sa plus ancienne mention remonte à 1375-1376. Il apparaît sous le nom de Jean de Roppi comme « tailleur de pierre franque » à la cathédrale de Cambrai³⁴. Il devait conserver de ses modestes débuts le nom de la ville où pour la première fois il avait exercé son métier. Douze ans plus tard, dans un compte de 1387, il est appelé « Jean de Ruppy de Cambrai »³⁵. Plus tard, il ne conservera plus que le second nom. On s'est interrogé pour savoir si très tôt il n'aurait pas été au service de Louis de Flandre qui aurait attiré l'attention du duc de Berry sur un jeune homme promis à un si bel avenir³⁶. Quels que soient les motifs qui l'ont attiré à Bourges, il est dit « imagier » du duc, dès 1386. Il perçoit 15 francs par mois³⁷. L'importance de cette somme ainsi que le titre qui lui est reconnu attestent que, dès cette date, sa situation était confirmée. Il est donc vraisemblable qu'il avait déjà fait preuve de son talent et avait été engagé depuis quelque temps par le duc. Dix ans plus tard, son séjour est attesté à Bourges. Il loge dans une

32. *Ibid.*, p. 94.

33. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 95.

34. Chanoine DELAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, t. II, 1886, p. 534. On travaillait alors au clocher et « à l'amortissement des fioles ».

On connaît un village de Ropy, proche de Saint-Quentin (C. Vermand) dont il devait être originaire. Voir à ce propos CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 37.

35. Bibl. Nat., coll. Gaignières, Dossier Le Roy. Publié par CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 38.

36. *Ibid.*, p. 37.

37. Coll. GAIGNIÈRES. Dossier Le Roy : « A Jean de Rupy de Cambray imagier de mond. Sgr pour ses gages de 15 francs par mois pour ouvrier de son mestier à Bourges ou ailleurs où il plaira à mond. Sgr en certaines choses a luy enchargées faire de son office tant qu'il plaira a Mgr et qu'il vaquera es besoignes de Mgr et non ailleurs, par mandement du 26 septembre 1386 jusques à 1387 et suivant. » Publié par CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 38.

maison qui appartient à son maître³⁸. Il a alors gravi un nouvel échelon dans la hiérarchie sociale. Il porte le titre envié de « Varlet de chambre de Mgr le duc de Berry »³⁹. Un peu plus tard, dans un Etat de la Maison du duc, daté de 1401-1402, il apparaît parmi les trente-trois valets de chambre sous la qualification d'imagier⁴⁰.

Sa réputation dépasse largement les murs de Bourges. Au mois de janvier 1403, Charles VI, qui lui aurait également décerné le titre de Valet de chambre, lui remet l'ordre de la Cosse de Genêt⁴¹. Les lettres d'intronisation jettent une lumière très crue sur la montée sociale de l'artiste. Elles le reconnaissent de « bonne et noble génération » et le droit au titre « d'écuyer ». Thumas de La Thaumassière, qui lui a consacré une notice biographique dans son nobiliaire, fournit l'explication : il avait épousé Marguerite Chambellan, fille de David Chambellan et de Marguerite Clamecy, qui appartenaient à des familles patriciennes du Berry. Il s'affirma ainsi comme l'ancêtre de la famille de Cambrai qui s'implanta solidement. Elle avait même adopté des armoiries de *gueules à trois cérots d'or, 2 et 1*.

Chaumeau prétend qu'il fut également au service du roi, vraisemblablement après la mort du duc⁴². Thumas de La Thaumassière qui écrivait un peu après cet auteur ne retient pas cette affirmation, en se fondant sur l'épithaphe qu'il avait relevée sur une dalle placée dans l'église des Cordeliers, à l'intérieur de la chapelle du sépulcre et qu'il a pris soin de publier : « Cy devant git Jean de Rouppy dit de Cambrai jadix Valet de chambre de très haut et très puissant Prince Jean fils du Roys de France, premier duc de Berry, lequel de Cambray trepassa l'an de grace 1438 et de Marguerite Chambellan sa femme, fille de tres noble bourgeois et bourgeoise David Chambellan et Margot de Clamecy, laquelle

38. Texte tiré des Archives du Cher, C 812, fol. 10, Bureau des Finances. Terrier du Berry, publié par CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 98-99.

39. « ... Jehan de Rupy autrement dit Cambray varlet de chambre de Mgr le duc de Berry... », Bibl. nat., ms. fr. 11490, publié par CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 98.

40. Bibl. nat., ms. fr. 7855, fol. 620, publié par CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 28 et 38.

41. C'est du moins ce qu'affirme Pierre-Gaspard THUMAS de LA THAUMASSIÈRE, *Histoire de Berry*, Bourges, 1689, p. 1041-1042, chap. XXI, dans sa généalogie de Cambrai. Il affirme que la copie des lettres de Charles VI, datées du 19 janvier 1403, lui a été communiquée par « M. Gougnon, avocat du roi à Bourges, et par M. Maréchal de Buton ». L'importance de ce texte justifie sa publication :

« Charles par la grace de Dieu roy de France : A tous ceux qui ces presentes lettres verront, salut, savoir faisons, que pour le bon rapport et temoignage qui fait nous a été de Jean de Rouppy dit de Cambrai Ecuyer, et de bonne et noble génération dont il est issu et procrée, nous luy avons donné et octroyé, donnons et octroyons de grace spéciale, par ces présentes, congé et licence qu'il porte et luy laisse porter notre ordre du Collier de la Geneste, par toutes les Festes et compagnies qui luy plaira et bon luy semblera, sans qu'il soit ou puisse être repris et empêché en aucune manière. Donné a Paris, le 10 janvier 1403.

Par le roy
Ferron

scellé en placard de cire rouge.

42. Jean CHAUMEAU, *Histoire du Berry*, Lyon 1566, p. 137.

Marguerite trepassa le 7 de septembre de l'an de grace 1413. Dieu ait leurs ames et de tous les trepassés. »

Entre les lettres de Charles VI de 1403 et la mort de Jean de Cambrai, il n'existe plus aucune mention. La mort du duc ne suffit pas à expliquer ce silence, que la découverte de nouveaux documents permettra un jour de briser. Il a dû continuer à vivre à Bourges où il était fortement implanté et où sa famille s'illustra. L'aîné de ses fils, Jean II, fut élu au gouvernement de la ville⁴³ et Etienne, d'abord chanoine de la cathédrale, fut promu à l'évêché d'Agde, en 1448.

Durant quatorze ans, l'activité d'André Beauneveu et de Jean de Cambrai fut donc parallèle. On s'explique ainsi les difficultés que l'on éprouve à attribuer à l'un ou à l'autre les œuvres produites. Les difficultés d'une équitable répartition ont été en outre amplifiées par la croyance générale que leurs rapports étaient de maître à élève. Cette manière de voir trouvait une justification dans leur différence d'âge. Les documents obligent à rejeter catégoriquement cette interprétation. L'égalité était totale entre les deux hommes. Il faut même reconnaître une réussite sociale extrêmement rapide à l'avantage de Jean, désigné dès 1397 comme « Valet de chambre ». Au début, il existe une différence dans les salaires. En 1386-1387, Jean touche 15 francs par mois, alors qu'André atteint 60 francs. Il est vrai cependant, que dans cette dernière somme, sont compris les gages de « trois ouvriers de sa compagnie »⁴⁴. Il faut admettre qu'ils avaient, l'un et l'autre, leur propre atelier, leurs propres compagnons et exécutaient des commandes strictement définies.

Malheureusement, il n'est guère possible de préciser ces commandes puisque aucun document contemporain ne permet d'attribuer en toute certitude telle œuvre à tel artiste. Une mention postérieure d'ailleurs à la mort d'André Beauneveu, 1401, certifie qu'il avait exécuté pour le duc un psautier « très richement enluminé ». Léopold Delisle a identifié ce manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale⁴⁵. Après une vie consacrée à tailler la pierre et le marbre, Beauneveu, sur ses vieux jours, aurait donc préféré la peinture sur parchemin.

43. LA THAUMASSIÈRE, *op. cit.*, p. 163. Dans les Pièces originales 27061, fol. 162, à la Bibliothèque nationale, il se trouve une généalogie de la famille de Cambrai. Elle se révèle, du moins pour les origines, assez fantaisiste : Jean y est dit arrivé à Bourges en 1410, et avoir été « surintendant des comptes du duc de Berry et valet de chambre de Charles VII ».

44. CHAMPEAUX et GAUCHERY, p. 94 : « 1386. A. M. André Biaupneveu ymagier de Mgr le duc de Berry, pour ses gages et de trois ouvriers de sa compagnie, 60 francs par mois. »

45. Il s'agit du ms fr. 13091 Bibl. nat. où se trouvent figurés les 12 prophètes et les 12 apôtres. Voir en dernier lieu, Millard MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry, The late XV century and the patronage of the duke*, Londres, New York, 2^e éd., 1969, p. 135-151.

Nous ne sommes pas mieux renseignés sur Jean de Cambrai. Il faut attendre 1449 — onze ans après sa mort — pour apprendre qu'il avait exécuté le gisant du duc, encore conservé chez ses héritiers. C'est dire l'obligation, dans laquelle nous sommes, d'étudier les grands ensembles entrepris par Jean de Berry et d'en serrer au plus près la chronologie pour tenter d'y voir plus clair.

LA SAINTE-CHAPELLE

La Sainte-Chapelle de Bourges a été l'œuvre à laquelle il a accordé la plus grande vigilance. Construite au milieu des bâtiments qui constituaient son palais, elle devait être le témoignage éclatant de sa puissance dans cette ville qu'il avait choisie comme capitale de ses vastes possessions.

LES ÉTAPES DE LA CONSTRUCTION

La marche des travaux peut être précisée grâce à quelques documents. Il ne semble pas que le duc y ait songé avant 1391⁴⁶. Le 17 août 1392, il obtient du pape Clément VII l'autorisation de poursuivre les travaux⁴⁷. A cette date, comme l'exprime la bulle, il s'inspirait de la Sainte-Chapelle de Paris⁴⁸. Un sérieux correctif sera rapidement apporté à ce projet initial. Vraisemblablement inspiré par l'exemple de son frère, Philippe le Hardi, qui décida alors de se faire enterrer dans la chartreuse de Champmol, il choisit la Sainte-Chapelle de Bourges comme lieu de sa dernière sépulture. C'est au mois de mai 1404 qu'il manifesta publiquement cette intention⁴⁹. L'édifice n'est pas achevé⁵⁰. Le 5 juin 1404, Benoît XII l'autorisa à installer le chapitre, alors que la dotation en sa faveur n'était pas encore effectuée⁵¹. Les travaux devaient certainement être terminés le 19 avril 1405. Le dimanche de Pâques, l'archevêque de Bourges, Pierre Aimery, procéda à la consécration solennelle de l'édifice. Les travaux se sont donc étendus sur une quinzaine d'années — de 1391 à 1405. La décoration mobilière qui

46. C'est du moins l'opinion de Françoise LEHOUX (*op. cit.*, t. III, p. 10, à laquelle on peut se rallier.

47. LEHOUX, *op. cit.*, t. II, p. 292. D'après une bulle conservée aux Archives du Cher, 8 G 1447, cote N : ... *cappelam in tuo palatio Bituricensi construere et edificare cepisti...*

48. ... *ad instar capelle regie Parisiensis...*

49. LEHOUX, *op. cit.*, t. III, p. 10 : « ... en icellui palais avons fait faire... une chapelle nommée la chapelle Saint-Sauveur de Bourges... en laquelle chapelle nous avons ordonné et esleu nostre sépulture et derreniere maison et en y celle ordonné estre a toujours... ». D'après Archives du Cher, 8 G 1425, cote P.

50. LEHOUX, t. III, p. 10. Le 10 mai 1404, il avait pourtant établi dans son Hôtel de Nesles, la liste des plus belles pièces de ses collections qu'il offrait à sa fondation (Lehoux, t. III, p. 13).

51. *Ibid.*, t. III, p. 15 et 36.

intervient généralement en dernier ne peut donc être antérieure au début du siècle. Cette conclusion est particulièrement importante puisqu'elle exclut la participation à ce décor d'André Beauneveu, mort en 1401.

L'édifice a aujourd'hui disparu. Il avait cruellement souffert d'un violent incendie survenu en 1693. Le 18 février 1756, le pignon s'effondra à la suite d'une violente tempête⁵². L'archevêque et le chapitre en profitèrent pour en demander la démolition. Elle fut commencée dès le mois de septembre 1757 et rapidement réalisée⁵³. Par lettres patentes de février 1757, le roi décida que le mobilier serait donné au chapitre de la cathédrale⁵⁴. Un inventaire en fut dressé⁵⁵. Il n'est cependant pas assez précis à notre goût. Un certain nombre de points restent encore dans l'ombre. Pour tenter d'y voir plus clair, il est indispensable de passer en revue chacun des éléments qui le composaient.

LE TOMBEAU

La documentation est particulièrement abondante pour le tombeau. Le procès-verbal de 1756 en donne une longue description qui a d'ailleurs permis sa reconstitution en plâtre⁵⁶. Il est assuré qu'il est l'œuvre de Jean de Cambrai. En 1449, onze ans après la mort de l'artiste, Charles VII donna l'ordre de verser à ses héritiers la somme de 300 livres tournois « qui deue lui estoit pour l'imaige d'albastre de ladicte sépulture qu'ils avaient d'entre eulz »⁵⁷. Le document nous assure que le tombeau était inachevé. Charles VII, qui l'avait appris, exigea

52. Paul GAUCHERY, Le palais du duc Jean et la Sainte-Chapelle de Bourges. Nouveaux documents sur leur état primitif, leur mutilation ou leur destruction, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, t. XXXIX (1919-1920), p. 57, n. 1.

53. GIRARDOT, La Sainte-Chapelle de Bourges, sa fondation, sa destruction, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1850, p. 187-219.

54. Stephen K. SCHER, Note sur les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges, dans *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, n° 35 (décembre 1973), p. 26-27 a fait le point sur le sujet.

55. GIRARDOT, Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1859, p. 237-241.

56. GAUCHERY, *art. cit.*, p. 71-74. Il est dû à Gabard et signé de 1766.

57. Texte tiré de « Roole des parties paiées par maistre Estienne Petit, trésorier et receveur général de toutes les finances es pais de Languedoc et duché de Guienne », conservé à la Bibliothèque nationale, ms. fr. 13259, publié par G. DE FRESNE DE BEAUCOURT, *Recueil des pièces pour servir de preuves à la chronique de Mathieu d'Escouchy, supplément aux preuves*, Paris, Société de l'histoire de France, 1864, p. 11, et précédemment dans *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, t. II (1864), p. 33. Voici ce texte :

« A..., auquel le Roy a fait marchander de parachever la sepulture de mon seigneur le duc de Berry, la somme de VI^e l. l. pour partie de ce que coustera ladicte sepulture outre VI^e l. l. qui pour ceste cause ont esté paiéz sur l'aide precedent, et derrenièrement mis en sus en Languedoc. C'est assavoir : III^e l. l. aux heritiers de feu Jehan de Cambrai, en son vivant varlet de chambre et ymagier dudit feu monseigneur de Berry, qui deue lui estoit pour l'imaige d'albastre de ladicte sepulture qu'ilz avaient d'entre eulz ; et III^e l. l. audit... pour ceste mesme cause. Laquelle somme de VI^e l. l., ledit seigneur veult estre paié et baillié audit... par ledit tresorier et icelle estre allouée sur la despense de ses comptes et rabattue de sa recepte, en rapportant la quictance dudit... tant seulement. Pour ce... VI^e l. l. »

qu'il le soit afin de l'installer dans la Sainte-Chapelle pour obéir au vœu de son grand-oncle. En 1449, il donna l'ordre à M^e Petit, trésorier et receveur général des finances des pays de Languedoc et du duché de Guyenne, de verser 600 livres et en 1450, 900 livres tournois — en deux acomptes — à une personne dont le nom est laissé en blanc. C'est un document d'une autre origine qui nous le fournit. Les comptes de l'Argenterie du roi René portent qu'à son passage à Bourges, le 15 mai 1453, il remit 110 sols à « Estienne Bobillet et à Paoul Mosselman, ymagiers » qui lui avaient fait visiter « certain ouvrage qu'ils font d'albâtre pour la sépulture de feu monseigneur de Berry »⁵⁸. Quelques années plus tard, le roi René inquiet de l'interruption des travaux de son propre tombeau, à la cathédrale d'Angers, enjoignit, le 9 septembre 1459, de Marseille aux gens de ses comptes de faire appel aux sculpteurs qui avaient achevé le tombeau du duc de Berry⁵⁹. A cette date, le tombeau était en place dans la Sainte-Chapelle, puisque Mosselman se trouvait à Rouen pour exécuter les stalles de la cathédrale⁶⁰.

Pour porter un jugement sur l'art de Jean de Cambrai, il faut procéder au partage entre ce qui lui appartient et ce qui a été exécuté sous Charles VII. A prendre au pied de la lettre le document de 1449, il ne serait responsable que du gisant, le reste étant l'œuvre de Bobillet et de Mosselman. La somme considérable qui leur fut versée, 1 500 livres tournois, pourrait confirmer cette hypothèse. L'analyse stylistique à laquelle se sont livrés Champeaux et Gauchery, Georg Troescher et Pierre Pradel en dernier lieu, aboutit à des conclusions bien différentes⁶¹.

A Jean de Cambrai, il est aujourd'hui attribué les œuvres taillées dans le marbre : le gisant (fig. 5), le dais dont il nous est parvenu le fragment du *Sommeil des apôtres* (fig. 6), quelques éléments d'arcature du socle et cinq pleurants. Deux dans la collection Denys Cochin (fig. 7 et 8), deux au Musée Jacques-Cœur (fig. 9 et 10) et un au Musée de l'Hermitage (fig. 11). Les autres

58. Compte des recettes et dépenses de l'Argenterie royale, Archives des Bouches-du-Rhône — Série B, Chambre des Comptes de Provence, 1451-1454, reg. 2480, publié par M. BLANCARD, *Inventaire sommaire des Archives... des Bouches-du-Rhône*, 1879, p. 350.

59. A. LECOY DE LA MARCHÉ, *Extraits des comptes... du roi René*, 1873, p. 56-57, n° 170.

« ... faites enquerir et savoir à Bourges si les flamands qui ont besogné en icelle de feu le duc de Berry, en laquelle monseigneur le Roi a fait naguère besoigner et, comme croions, fait encores de present s'ilz y sont encore, et les faites venir, s'il est possible de les avoir, pour l'achever, comment qu'il soit : car nous avons entendu, ce sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par deça. »

60. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 39. On sait d'autre part que le roi René finit par s'adresser à Jacques Morel. L'inscription de la dalle contemporaine de Charles VII mentionne son intervention sans néanmoins préciser la date d'achèvement.

61. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 35. Voir surtout Pierre GAUCHERY, Le palais du duc Jean et la Sainte-Chapelle de Bourges, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1919-1920, p. 70-77 ; Georg TROESCHER, *Die burgundische Plastik*, 1940, p. 77 et s. ; surtout et en dernier lieu : Pierre PRADEL, Nouveaux documents sur le tombeau de Jean de Berry, frère de Charles V, dans *Monuments Piot*, t. 49 (1957), p. 142-146.



FIG. 5. — Le gisant du duc.
Cl. Arch. Phot.

FIG. 6. — *Le Sommeil des Apôtres.*
Musée de Bourges. *Cl. Lauros-Giraudon.*



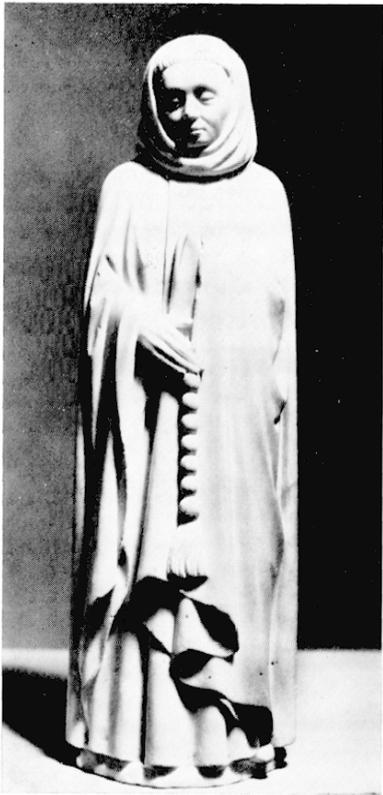


FIG. 7. — Pleurant n° 17.
Coll. Denys Cochin.

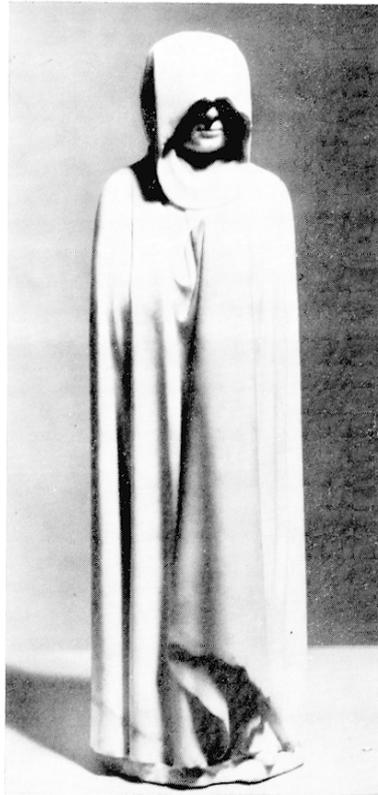


FIG. 8. — Pleurant n° 20.
Coll. Denys Cochin.

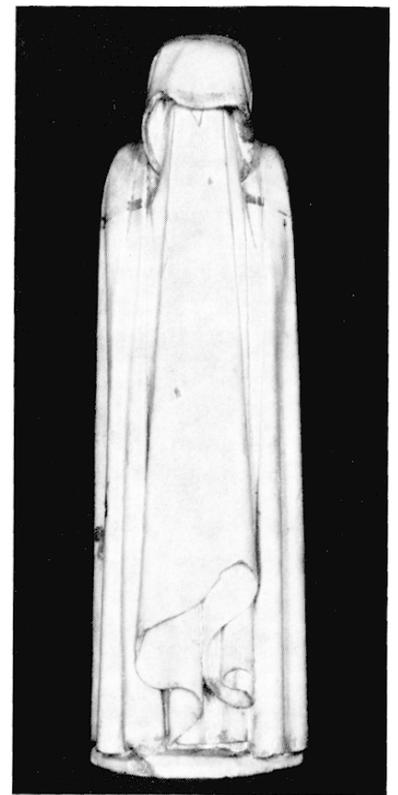
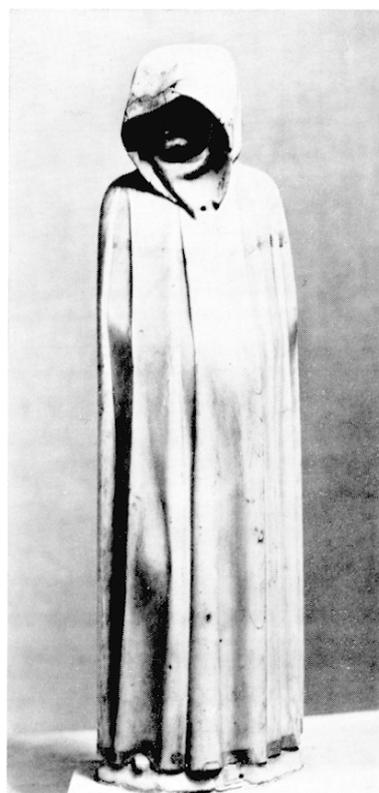


FIG. 9. — Pleurant n° 1.
Musée de Bourges.
Cl. Lauros-Giraudon.

FIG. 10. — Pleurant n° 2.
Musée de Bourges.
Cl. Lauros-Giraudon.

FIG. 11. — Pleurant n° 14.
Musée de l'Ermitage.



éléments taillés dans l'albâtre seraient dus aux artistes de Charles VII⁶². C'est donc à partir de ces quelques éléments qu'il faut tenter de définir le style de Jean de Cambrai⁶³. Les volumes sont très simples. Dans les pleurants, un rectangle surmonté d'un carré⁶⁴. Cette conception géométrique se retrouve dans le *Sommeil des apôtres* bâti sur un triangle⁶⁵. Dans le gisant, la tête et le corps sont formés de trois volumes juxtaposés et non liés.

Le traitement des draperies accentue cette conception schématique. Elles enveloppent de leur masse rigide le corps qu'elles recouvrent en le faisant disparaître derrière une sorte de carapace. Le sculpteur a renoncé au mouvement qui briserait la ligne de son œuvre. Le point culminant est atteint avec les pleurants 1, 14 et 20 : le corps paraît nié et les mains disparaissent sous le manteau afin de lui permettre de tomber sans rupture. Dans les pleurants 2 et 17, les mains sont dégagées sans que le mouvement de la draperie en soit interrompu. Le pleurant 2 adopte un mouvement assez subtil par le détournement de la tête. L'équilibre est rétabli par les longs plis longilignes du manteau et la parfaite symétrie des deux pans au-dessous des mains.

L'artiste a adopté une technique assez particulière pour figurer les draperies : à la différence du XIV^e siècle où les plis sont généralement aplatis ou écrasés, ils sont ici repassés, chacune des deux épaisseurs du tissu gardant sa consistance⁶⁶. Le *Sommeil des apôtres* n'échappe pas à la règle, les personnages sont enveloppés à l'intérieur d'amples manteaux qui les font entièrement disparaître ne laissant que les visages et les mains à découvert (fig. 6) ; cette formule se retrouve dans le gisant. Les plis naissent au niveau du cou, pliés les uns sur les autres suivant la technique du sculpteur et prennent une certaine consistance en descendant sur les pieds (fig. 12). La façon dont ils se cassent n'est pas moins révélatrice : ils forment des arêtes brutales qui étonnent dans une œuvre aussi élaborée (fig. 13). Ce parti est également adopté dans le pleurant 1. Cette brutalité apparaît aussi dans le traitement des visages. Il a déjà été signalé que le visage du duc est traité avec des ruptures de plans (fig. 14). Les chairs s'affais-

62. PRADEL, art. cit., p. 144-148. C'est TROESCHER, *op. cit.*, qui identifia le pleurant de l'Ermitage. Voir en dernier Pierre QUARRÉ, *Les pleurants dans l'art du Moyen Âge en Europe*, Dijon, 2^e éd., 1971, p. 36-37. Pour plus de commodité la numérotation adoptée par M. Quarré dans son exposition a été reprise.

63. Il ne peut être question de reprendre l'étude de ce tombeau dans l'optique de cet article. Il y aurait peu à ajouter pour ce qui concerne l'œuvre de Jean de Cambrai. Je crois au contraire que tous les autres pleurants méritent une nouvelle étude.

64. Musée de Bourges : n^{os} 1 et 2 ; Musée de l'Ermitage : n^o 14 ; collection Denys Cochin : n^{os} 17 et 20.

65. Le fragment passe généralement pour provenir du dais. Dans le procès-verbal de 1756, ce dais est dit être de l'albâtre. Il est certain que ce fragment a été découpé pour devenir une pièce de musée. C'est peut-être volontairement qu'on lui a donné cette forme triangulaire.

66. Voir sur ce point les remarques pertinentes de Stephen K. SCHER, *Revue de l'art*, p. 18. Je ne partage évidemment pas son sentiment sur le rôle que Sluter aurait pu avoir sur le style de Jean de Cambrai.



FIG. 12. — Le gisant du duc.
Cl. A. E.-B.

FIG. 13. — Le gisant du duc. La retombée des plis.
Cl. A. E.-B.





FIG. 14. — Le gisant du duc. Le visage.
Cl. Musée de Bâle.

sent, les rides se creusent très profondément de part et d'autre du nez. Cette tête apporte un témoignage supplémentaire sur le goût très prononcé du sculpteur pour les rides. Sur le front, elles sont incisées et entaillent superficiellement le marbre. Au niveau des yeux, elles entourent le globe oculaire en formant des demi-cercles concentriques très réguliers et remontent en patte d'oie vers les tempes. Le pleurant 17 est traité de semblable manière (fig. 7).

Il n'est guère possible de préciser à quel moment de sa carrière Jean de Cambrai a réalisé le tombeau du duc : il a été commandé de son vivant. Telle est l'habitude de l'époque depuis que Charles V en a donné l'exemple. Dans ce cas, la mort du duc en 1416 expliquerait l'arrêt des travaux, le sculpteur abandonnant une entreprise à laquelle plus personne ne s'intéressait. Le duc ne laissait guère d'héritiers. Sa seconde femme, Jeanne de Boulogne se remaria, quelques mois après son veuvage, avec Georges de La Trémoille. La plupart de ses enfants étaient morts, à l'exception de Marie qui avait épousé en troisièmes noces Jean I^{er} de Bourbon. Il ne paraît pas qu'elle se soit préoccupée de la sépulture de son père. Jean de Cambrai qui n'avait dû toucher que quelques acomptes que compléta Charles VII en 1449, décida d'abandonner l'œuvre qui fut retrouvée après sa mort dans son atelier. Il est vraisemblable que la commande lui avait été passée au mois de juin 1404, lorsque le duc décida de se faire inhumer dans la Sainte-Chapelle de Bourges.



FIG. 15. — La statue agenouillée de Jeanne d'Armagnac.
Cl. Musée de Bâle.



FIG. 16. — La statue agenouillée du duc de Berry.
Cl. Musée de Bâle.

FIG. 17. — La tête
de la statue agenouillée du duc. Profil.
Cl. Musée de Bâle.



FIG. 18. — La tête
de la statue agenouillée du duc. Le crâne.
Cl. Musée de Bâle.



LES PRIANTS

Devant l'autel Notre-Dame la Blanche étaient disposées avant 1757 les statues agenouillées du duc et de sa seconde femme, Jeanne de Boulogne (fig. 15 et 16). Aucun document ne permet de préciser leur date d'exécution. Elles appartiennent à un programme d'ensemble qui a dû être défini lorsque le duc décida de reposer dans la Sainte-Chapelle. Elles étaient sans aucun doute achevées avant sa mort en 1416. Ces deux œuvres ne tiennent pas dans l'histoire de la sculpture la place qui devrait leur revenir. Les importantes restaurations qu'elles ont subies au XIX^e siècle et la polychromie agressive qui les recouvrent expliquent cette défaveur. Un effort est donc nécessaire pour les juger à leur juste valeur. Des lithographies de Manceron, publiées par Hazé en 1840, antérieures aux réfections, précisent l'importance de cette intervention⁶⁷. Chez le duc, les mains et les avant-bras avaient disparu. Chez la duchesse, la tête, les mains et l'extrémité de la robe. Les restaurateurs complétèrent la statue de Jeanne et la pourvurent d'une tête qui fut remplacée entre les deux guerres par une nouvelle plus conforme à l'original connu par le dessin de Holbein⁶⁸. Quant au duc, ils ne se contentèrent pas de restaurer mains et avant-bras, mais supprimèrent la tête mutilée pour la remplacer par une nouvelle. L'originelle fut déposée au Musée où elle est toujours conservée avec un fragment du livre d'heures déposé sur le priant⁶⁹ (fig. 17 et 18).

La polychromie a été complétée en s'inspirant des quelques traces qui subsistaient. Hazé signale en effet, sous la couche visible, une autre plus ancienne qui était vraisemblablement la peinture primitive⁷⁰.

Ces deux œuvres, ainsi débarrassées de leurs adjonctions et d'une polychromie assez lourde, se révèlent d'une réelle beauté. Les plis naissent du manteau du duc et prennent une certaine ampleur en descendant avant de recouvrir les pieds dans un vaste bouillonnement de tissus. La statue de la duchesse manifeste une sensibilité plus grande encore. Le manteau s'ouvre pour permettre aux mains de se joindre, et chacun des pans forme en tombant une courbe d'une rare élégance (fig. 19). Le traitement du dos n'est pas moins remarquable. Sur les épaules, les petits plis fins et serrés disparaissent derrière une large ceinture pour réapparaître avec plus de consistance et s'amplifier en tombant sur les pieds (fig. 20). Cette rigueur dans le traitement est accentuée par la chute des deux pans du manteau, disposés symétriquement.

67. HAZÉ, *op. cit.* : La Duchesse, pl. 60 et 61 ; Le Duc, pl. 59. Voir le texte p. 55.

68. Il est évident que les restaurateurs se sont très précisément inspirés des dessins d'Holbein, conservés au Musée des Beaux-Arts de Bâle.

69. Conservé au Musée du Berry.

70. HAZÉ, *Notices pittoresques...*, p. 55.



FIG. 19. — La statue agenouillée
de Jeanne d'Armagnac. Côté droit.
Cl. Musée de Bâle.

FIG. 20. — La statue agenouillée
de Jeanne d'Armagnac. Le dos.
Cl. Musée de Bâle.



Ces traits ont déjà permis de définir le style de Jean de Cambrai : le schématisme des volumes, l'insistance sur la symétrie, les plis repassés qui se cassent brutalement en tombant. La tête du duc renforce encore ce rapprochement. Les cheveux sont ramenés sur le sommet du crâne en petites bouclettes, suivant un parti qui se retrouve identique sur le gisant (fig. 18 et s.). Les mèches sont seulement traitées ici avec une plus grande liberté. Le visage malgré les sauvages mutilations qu'il a subies présente des traits communs : les rides sont seulement incisées sur le front, la patte d'oie remonte vers les tempes, la bouche est serrée et les plans du visage sont tout aussi heurtés avec cette façon de creuser la pierre pour indiquer les rides du nez (fig. 17). Les seules différences entre le priant et le gisant s'expliquent par les matériaux utilisés : la pierre et le marbre⁷¹. Les ressemblances sont telles qu'il faut bien admettre que ces œuvres sont sorties du ciseau du même artiste, Jean de Cambrai⁷².

LES APOTRES

Si le décor mobilier de la Sainte-Chapelle avec Notre-Dame la Blanche, les statues priantes et le tombeau peut être restitué, le décor immobilier pose bien des problèmes. Jean Chaumeau, dans la très précieuse description qu'il a donnée en 1566 de la Sainte-Chapelle, affirme que « chacun desdictz piliers, au-dedans de ladicte chapelle, est garny d'une statue ou figure plus grande que le naturel, représentant l'un des apostres ou des évangelistes si bien et parfaitement labourez par la main du tailleur, et outre ce enrichiz et revestuz d'or argenté et couleurs par la main du second Appelles »⁷³. Le procès-verbal de 1756 précise que l'effondrement du pignon a entraîné dans sa chute deux voûtes de la nef, ce qui a « abattu une des figures posées contre les piliers, et endommagé quelqu'autres »⁷⁴. Retenons-en l'idée qu'il existait comme à la Sainte-Chapelle de Paris, qui avait servi d'exemple, des statues d'apôtres accrochées aux colonnes qui recevaient les retombées des voûtes.

71. Philippe VERDIER, Le duc de Berry et ses artistes, dans *L'Œil*, août-septembre 1968, p. 103, l'attribue également à cet artiste.

72. La présentation actuelle dans la chapelle axiale de la cathédrale se veut une reconstitution de celle de la Sainte-Chapelle. Elle est fautive parce que le duc devrait se trouver, comme il est habituel à l'époque, à droite de l'autel, c'est-à-dire à notre gauche, et la duchesse à senestre, c'est-à-dire à notre droite. Si cette règle n'avait pas été respectée et si la duchesse avait été à droite, ses armes sculptées sur le prie-dieu auraient dû être « contournées ». Cette même erreur se trouve dans l'essai de restitution de CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, pl. et dans le modèle réduit de la Sainte-Chapelle due à Gabard hôtel Jacques-Cœur postérieur à la destruction de 1757.

73. Jean CHAUMEAU, *op. cit.*, Lyon, 1566, p. 229. Quelques documents iconographiques confirment l'identification de cet auteur. La fameuse vue d'optique figurant l'intérieur de la chapelle reproduite dans *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, t. XI, 1921, p. 286 montre des statues accrochées aux piliers. Gabard les a également figurées dans sa maquette de la Sainte-Chapelle.

74. Publié par GAUCHERY, *Le palais du duc Jean...*, art. cit., p. 71.

Il est plus difficile de connaître leur sort après la décision de translation du décor. Gauchery qui se fonde sur l'inventaire de la Sainte-Chapelle du 10 août 1757 affirme que les douze statues furent cédées au chapitre⁷⁵. L'archevêque et les chanoines en auraient disposé librement pour doter plusieurs églises moins fortunées. Ainsi Saint-Jean-le-Vieil se serait vu attribuer *Saint Pierre* et *Saint Jean l'évangéliste*, qui disparurent au cours de la Révolution⁷⁶. Gauchery supposait également que quatre d'entre elles avaient été placées, à une date antérieure à 1836, dans l'ébrasement de droite du portail central de la cathédrale. Cette hypothèse doit être abandonnée, les dimensions de ces quatre statues, déjà trop grandes pour les niches qu'elles occupent, n'auraient pu trouver place à la Sainte-Chapelle.

Le Musée Jacques-Cœur conserve trois têtes d'apôtres de grandeur naturelle qui n'ont pas jusqu'ici retenu suffisamment l'attention. Elles proviennent selon toute vraisemblance de la Sainte-Chapelle. Cette méconnaissance est d'autant plus regrettable qu'il s'agit d'authentiques chefs-d'œuvre, malgré les graves mutilations subies. La première a reçu un choc qui a emporté l'œil et son orbite (fig. 21). Très allongée, le front démesuré et largement dégarni, elle pourrait provenir de la statue de *Saint Paul*. Une veine gonfle le temporal gauche. L'œil largement ouvert est souligné de rides. La barbe est traitée en longues mèches soyeuses qui tombent en dessinant des S. La seconde tête, également très allongée, est en revanche très aplatie (fig. 22). La disparition du nez accentue encore cet effet. L'usure des traits du visage est telle qu'ils sont difficilement discernables. Les yeux paraissent baissés sous de lourdes paupières. Les pommettes comme sur la tête de l'hypothétique *Saint Paul* marquent une très légère saillie sur le plan des joues. La barbe est traitée d'une façon bien différente. Les flots plus abondants encadrent une bouche dont la lèvre inférieure tombe. Les mèches de cheveux qui s'enroulent sur elles-mêmes cachent mal une calvitie naissante. La troisième tête est par chance mieux conservée (fig. 23). L'épiderme de la pierre a échappé à l'usure du temps et l'on distingue encore sur les épaules le manteau qui les recouvrait. La forme du visage est différente de celle des deux autres avec un élargissement assez marqué. L'abondance de la chevelure et de la barbe traitée en boucles lui donne un aspect agité et tourmenté. Les rides qui creusent profondément le front et le regard que l'on sent intense renforcent ce sentiment. Cette tête, la plus belle, permet de saisir le génie de l'artiste qui l'a exécutée. Les pattes d'oie qui prolongent la forme de l'œil rappellent celles que l'on voit sur le gisant du duc. La disparition du corps des apôtres incite à une certaine prudence. Cependant, ce détail permet une nouvelle fois d'évoquer le

75. *Ibid.*, p. 57, n. 1.

76. *Ibid.*, p. 57, n. 1.

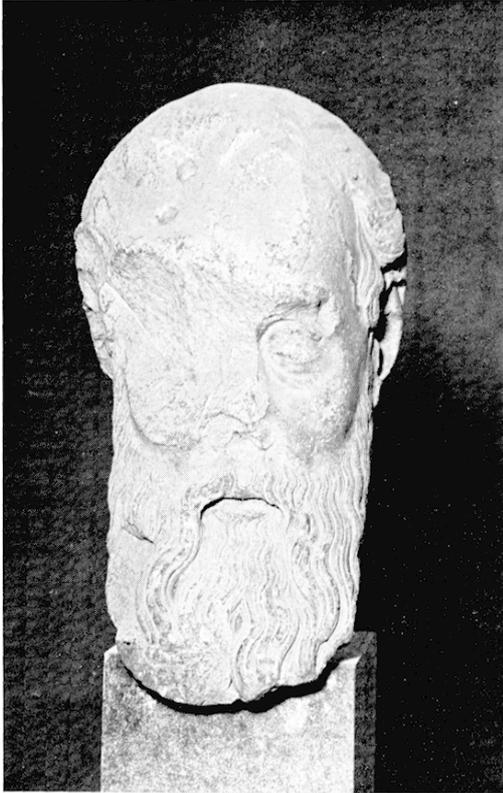


FIG. 21. — Tête d'apôtre. Saint Paul (?).
Musée de Bourges. *Cl. Bailly.*

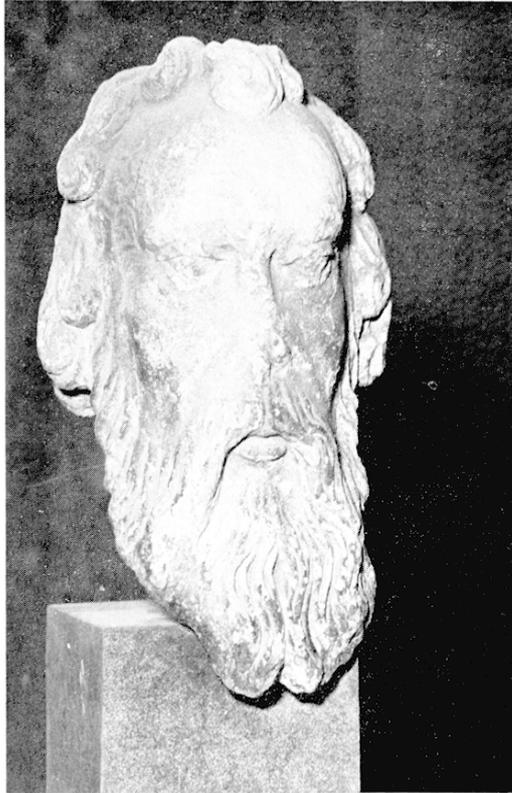


FIG. 22. — Tête d'apôtre.
Musée de Bourges. *Cl. Bailly.*



FIG. 23. — Tête d'apôtre.
Musée de Bourges. *Cl. Bailly.*

nom de Jean de Cambrai. Sans vouloir lui attribuer ces trois têtes, il est possible d'imaginer que le sculpteur chargé de l'ensemble du programme sculpté a très nettement imposé son style. Dans ce cas, il aurait confié aux sculpteurs qu'il avait réunis le soin d'exécuter les apôtres.

LES PROPHÈTES

Le programme sculpté ne s'arrêta pas à cet ensemble déjà important si l'on en croit Chaumeau : « Dans le pourpris et estendue de ce portique l'on voit d'un costé, en singulière apparence, les simulacres de ce magnanisme Duc, et des Roys ses nobles progeniteurs et parens, avec leurs compaignes et fideles espouses si bien taillez, après le naturel qu'on les jugerait viz de prime face »⁷⁷. Il n'est guère aisé à la seule lecture de ce document de se faire une opinion sur le décor du portail de la chapelle, ainsi que sur celui qui décorait le mur ouvrant sur la Grande Salle. Jusqu'à présent aucun élément n'a pu en être identifié. Les documents iconographiques nous assurent qu'au XVIII^e siècle, il s'y voyait les statues agenouillées du duc et de la duchesse, aujourd'hui dans la crypte et dont il a déjà été question.

On a cependant pensé qu'un certain nombre d'œuvres conservées dans des collections publiques ou privées devaient en provenir. Le Musée de Bourges conserve quatre statues de prophète de petites dimensions que complètent une cinquième récemment acquise et une tête qui appartient à une collection particulière⁷⁸. Il est traditionnellement admis que ces prophètes proviennent de la Sainte-Chapelle. Les rares documents se montrent malheureusement silencieux sur ce point. La concordance entre l'Ancien et le Nouveau Testament était déjà illustrée dans les vitraux. M. Scher a pu identifier la figuration de douze apôtres et de huit prophètes qui garnissaient avant 1757 les fenêtres de la chapelle⁷⁹. Il semble exclu que les statues aient pu trouver place à l'intérieur. Les quelques documents iconographiques s'y opposent formellement⁸⁰. On a pu avancer qu'elles provenaient du décor extérieur. Les traces de peinture dont certaines sont encore ornées obligent à penser qu'elles étaient abritées⁸¹. Aussi a-t-on

77. CHAUMEAU, *op. cit.*, p. 299.

78. Aux Musées de Bourges : le *Prophète au tablier*, le *Prophète au phylactère*, le *Prophète tourbillonnant*, et le *Prophète aux bras croisés*. Le prophète de la collection Hutinel vient d'être acquis. Collection Schmit : la tête dont il existe un moulage à l'hôtel Cujas.

79. SCHER, *Note sur les vitraux...*, p. 29 et 38. En fait il est vraisemblable que le thème dépassait celui de la Concordance.

80. *L'Annonciation*, des *Heures* d'Etienne Chevalier, la scène de la *Messe de Noël*, dans les *Très riches Heures*, ainsi que la vue d'optique ne montrent que les statues d'apôtres. Gabard, dans la maquette qu'il a exécutée n'a figuré également que des apôtres. Voir sur ce point SCHER, *Note...*, p. 29.

81. Ainsi le *Prophète au phylactère*. Ses vêtements conservent encore quelques indications de couleurs.

pensé au porche⁸², bien qu'il soit difficile de les y localiser. Le fait qu'elles soient en ronde-bosse ne permet pas de les placer dans les voussures⁸³. Le seul élément qui permettra peut-être un jour de résoudre le problème est l'existence dans le dos d'un anneau de métal qui assurait leur stabilité.

La question posée est d'autant plus embarrassante que nous n'avons pas connaissance — du moins pour le moment — d'un autre monument qui, à Bourges, serait susceptible d'accueillir un tel ensemble. Le problème est d'autant plus délicat qu'une origine assurée permettrait de trancher en toute certitude la date d'exécution de ces sculptures et par là même d'identifier les sculpteurs qui les ont exécutées. Si elle proviennent, comme il est traditionnellement affirmé, de la Sainte-Chapelle, le nom d'André Beauneveu doit être écarté une nouvelle fois au profit de Jean de Cambrai.

Il faut cependant tenter l'analyse de ces six prophètes qui se révèlent moins homogènes stylistiquement qu'un premier regard pourrait le faire penser. Le prophète aux bras croisés⁸⁴ est une œuvre remarquable (fig. 24). Les bras ont été ramenés sur la poitrine et les mains cachées derrière les pans de l'ample manteau, pour permettre la création d'un volume très simple : un rectangle. L'esprit anecdotique a été volontairement banni au profit d'une volonté monumentale qui évoque les pleurants de marbre du tombeau (nos 1-14 et 20) exécutés par Jean de Cambrai. Le traitement des plis est tout aussi caractéristique : ils naissent sur les épaules et prennent en descendant une certaine ampleur. Comme dans les pleurants, ils ne sont pas écrasés mais conservent leur propre épaisseur. D'autres détails doivent être mis en relation avec les œuvres de Jean de Cambrai : le mouvement du pan gauche du manteau se retrouve sur le pleurant qui cache son visage dans ses mains (n° 1, fig. 9). Cependant, le mouvement courbe des plis de la robe ne se retrouve pas, avec sa merveilleuse souplesse, dans les œuvres de notre sculpteur, où ils se brisent en arêtes vives. Quant au visage qui a davantage souffert que le reste de l'œuvre, il est également à mettre en relation avec les œuvres de Jean de Cambrai. On y retrouve le même traitement de l'œil et les mêmes rides.

Il faut attribuer au même sculpteur la tête de la collection Schmidt qui offre avec la tête du *Prophète aux bras croisés* de multiples points de comparaison : traitement de la barbe, mouvement des mèches des cheveux, forme de l'œil (fig. 25). L'une et l'autre offrent un aspect inachevé dans le dessin de la barbe que l'on retrouvera sur la tête de Mehun-sur-Yèvre⁸⁵.

82. Pierre PRADEL, Un nouveau prophète de la Sainte-Chapelle de Bourges, dans *Revue des Arts*, 1953, p. 58.

83. Comme le voulait Paul GAUCHERY, *Le palais du duc Jean...*, p. 54.

84. Acquis par le Musée après l'exposition de 1951, *Le Trésor de Jean de Berry*, voir Pierre PRADEL, Un nouveau prophète de la Sainte-Chapelle de Bourges, dans *Revue des Arts*, 1953, p. 58.

85. Pierre PRADEL, art. cit., attribuait déjà ce prophète à Jean de Cambrai.

Deux autres prophètes — le *Prophète au phylactère* (fig. 26) et le *Prophète tourbillonnant* (fig. 27) adoptent une conception bien différente. Les corps disparaissent entièrement sous un manteau qui se croise sur la poitrine chez le premier, et qui retombe de l'épaule gauche chez le second. Les plis parallèles suivent des diagonales qui coupent brutalement les plis de la robe qui sont verticaux chez le premier et qui doivent l'être également chez le second. Le phylactère joue un rôle important sur ce point. Chez le premier prophète, il suit le mouvement général du manteau et accuse encore la diagonale. Dans le second au contraire, il leur est perpendiculaire avant de se casser au niveau du socle et de suivre enfin le mouvement général. L'impression de déséquilibre qu'un tel traitement devait entraîner est particulièrement sensible chez le *Prophète tourbillonnant*. Le poids du manteau rejeté sur l'épaule gauche, et le mouvement général des plis entraînent le poids de la sculpture sur la gauche. Dans le *Prophète au phylactère*, l'équilibre a pu être rétabli par la forte avancée du pied gauche qui échappe au socle.

Les visages ont été exécutés avec un soin très remarquable et beaucoup de sensibilité. L'un s'élargit alors que l'autre s'allonge, tous deux sont pourvus d'une barbe très abondante qui fait disparaître le menton. Seules les pommettes, les yeux, le nez et le front restent dégagés. L'apparition de la patte d'oie et des rides chez le *Prophète au phylactère* évoque une nouvelle fois la personnalité de Jean de Cambrai, qui transparaît beaucoup moins nettement dans le second. Ces deux œuvres sont vraisemblablement dues à un même artiste qui a dû se contenter d'en exécuter les visages, et qui a laissé à ses praticiens le soin de tailler les corps après leur avoir fourni un modèle⁸⁶.

Reste le *Prophète au tablier*⁸⁷ qui a exclusivement retenu l'attention des historiens de l'art, spécialistes de sculpture ou de peinture⁸⁸ (fig. 28). Sa qualité explique sa célébrité. L'œuvre est néanmoins ambiguë. Elle est établie sur une longue sinusoïde qui pivote sur elle-même. Les différents axes s'enchaînent néanmoins avec beaucoup de subtilité. Les pieds ne sont pas établis sur le même plan : le gauche avance jusqu'à l'extrémité du socle, alors que le droit disparaît derrière la robe et le manteau. Il s'ensuit une torsion qui se répercute dans le corps : le bassin est repoussé à droite alors qu'il avance à gauche. Ce

86. A l'analyse des œuvres sculptées, il apparaît de plus en plus que le sculpteur se réservait, comme pour la peinture au xvii^e siècle, les parties les plus importantes, laissant à ses aides l'exécution du reste. Cette répartition dans les tâches pourrait apporter beaucoup à l'appréciation des sculptures du Moyen Âge. Elle est cependant fort subjective et par conséquent très difficile à établir.

87. Je laisse volontairement de côté le prophète de la collection Hutinel, ne le connaissant que par des documents photographiques qui ne permettent pas un jugement objectif. En tout état de cause, il semble très restauré.

88. La bibliographie, trop importante pour être rappelée ici, a été donnée dans les articles de Stephen K. Scher.

FIG. 25. — Tête de prophète.
Coll. Schmidt. Cl. Musée de Bourges.



FIG. 24. — *Le Prophète aux bras croisés.*
Musée de Bourges. Cl. Giraudon.



FIG. 26. — *Le Prophète au phylactère.*
Musée de Bourges. Cl. Giraudon.



[Fig. 29. — Tête d'apôtre
provenant de Mehun-sur-Yèvre.
Musée du Louvre. *Cl. Mus. nat.*

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 27. — *Le Prophète tourbillonnant.*
Musée de Bourges. *Cl. Giraudon.*



FIG. 28. — *Le Prophète au tablier.*
Musée de Bourges. *Cl. Giraudon.*



mouvement s'amplifie encore au niveau des épaules. Les avant-bras aujourd'hui disparus devaient encore accentuer cette désarticulation. Cependant, pour rétablir un certain équilibre, le sculpteur a pris soin de placer la tête dans l'axe de l'œuvre, mais l'a très franchement tournée vers l'épaule gauche tout en lui donnant une légère inclinaison. Le traitement du manteau joue également un rôle non négligeable. Traité en tablier sur la poitrine avec des obliques qui partent de l'épaule gauche et qui descendent vers la droite, il s'arrête au niveau des genoux pour laisser apparaître la robe, qui tombe en longs plis verticaux.

Le visage n'est pas moins remarquable, légèrement incliné comme il a été dit et à demi tourné, il est envahi par une immense barbe qui descend en de longues mèches qui se plaquent sur le haut de la poitrine. Les cheveux qui s'échappent du bonnet viennent s'y mêler et s'y perdre. Les quatre autres têtes de prophète n'offrent pas une telle souplesse ni un tel mouvement. Cette agitation marque les traits du visage : rides horizontales sur le front ou verticales entre les arcades sourcilières, forme des yeux aux paupières tombantes. Pour la première fois, il devient évident que le sculpteur a voulu charger son œuvre du lourd message dont le prophète était porteur, et que l'inscription peinte sur le phylactère aujourd'hui disparu rendait claire.

Cette œuvre bouleversante est due à un grand sculpteur. Nul n'en disconvient, même si l'entente sur son nom ne s'est pas encore opérée. Il est indéniable qu'elle évoque la tête d'apôtre de Mehun-sur-Yèvre, acquise au siècle dernier par le Musée du Louvre (fig. 29). C'est cette même tension intérieure, le regard baissé, les traits tirés par la méditation, le même froncement de sourcils, les mêmes rides qui cernent le globe oculaire, les mêmes pattes d'oie qui prolongent les paupières. Le rapprochement est trop frappant pour ne pas emporter la conviction, et admettre que les deux sculptures sont dues à un même artiste.

C'est à propos du *Prophète au tablier* que le nom d'André Beauneveu a été évoqué, en raison des liens qu'il entretient avec les prophètes qu'il a peints dans le *Psautier* du duc de Berry⁸⁹, et notamment l'Ezéchiel⁹⁰ : même mouvement de la tête mais inversé, même bonnet dont la pointe s'écrase sur elle-même, même flot de barbe qui vient recouvrir la poitrine. Ce même *Psautier* offre des points de comparaison avec les autres statues de prophète. La tête d'Isaïe rappelle le *Prophète au phylactère*. Il faut cependant souligner que ces rapprochements concernent uniquement l'iconographie. Le style est autre. Le traitement des draperies dans les sculptures ne se retrouve dans aucune des œuvres peintes.

Cette remarque importante permet d'aborder différemment les relations

89. Voir en dernier lieu, SCHER dans *Revue de l'Art*, p. 17.

90. *Ibid.*, fig. 12 et 13.

entre le *Psautier* et les statues de prophète. Le *Psautier* leur est antérieur. Il est généralement admis qu'il a été exécuté vers 1386⁹¹. La qualité de ces œuvres peintes et la renommée de l'artiste qui les exécuta invitent à penser qu'elles ne passèrent pas inaperçues. Jean de Berry, fier de la beauté de son manuscrit, ne devait pas hésiter à le montrer. Peut-être le donna-t-il en exemple à ce maître verrier de la Sainte-Chapelle afin qu'il s'en inspirât dans les vitraux dont il lui passait commande. L'artiste pouvait y puiser le thème de la Concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament, et s'inspirer du style. Ainsi s'expliqueraient les rapports indéniables que les vitraux de la Sainte-Chapelle, exécutés après la mort de Beauneveu, entretiennent avec son œuvre.

Il en va vraisemblablement de même des sculptures qui relèvent du même thème de la Concordance entre les Testaments. Ces cinq prophètes trouveraient ainsi un meilleur éclairage. Il n'est pas invraisemblable de penser que Jean de Cambrai a défini l'ensemble du programme, mais qu'il a réparti l'exécution des statues entre les sculpteurs réunis pour cet immense programme. Quant à lui, il se serait contenté d'exécuter le *Prophète aux bras croisés*, la tête de la collection Schmidt, et de tailler les deux visages du *Prophète au phylactère* et du *Prophète tourbillonnant*.

MEHUN-SUR-YÈVRE

La proximité du château de Mehun-sur-Yèvre et le fait qu'une tête d'apôtre qui en provient a été évoquée, obligent à aborder cette question non moins délicate que celle des prophètes. Le duc de Berry a apporté à ce château toute son attention, pour ne pas dire son amour. La chronologie des travaux n'est pas aisée à définir, ils paraissent avoir été permanents. Les ruines qui dominent superbement l'Yèvre se révèlent à l'analyse particulièrement intéressantes. Le château de forme triangulaire, cantonné de quatre tours, appartient au XIII^e siècle par son plan et une grande partie de ses maçonneries. Suivant une coutume dont on a maints témoignages à l'époque, le duc s'est contenté de le mettre au goût du jour, de surélever les courtines et les tours et d'y construire la fameuse chapelle⁹². Il a commencé d'y résider avant d'entreprendre les travaux, à une date très haute. Dès le 30 avril 1366, il prêtait hommage à l'archevêque de Bourges pour la châtellenie de Mehun⁹³. Il y loge dès les mois de septembre et octobre 1370⁹⁴,

91. MEISS, *op. cit.*, p. 135, 331-332.

92. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 8-9, avaient déjà pressenti ce point ainsi que A. BUHOT DE KERSERS, *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*, Bourges, t. V, 1891, p. 283-303. Les adjonctions du XIV^e siècle se lisent parfaitement comme au Louvre, à Paris, et au château de Saumur (voir Hubert LANDAIS, dans *Congrès archéologique, Anjou*, 1964, p. 523-558) : le gros œuvre remonte au XIII^e siècle.

93. LEBOUX, *op. cit.*, t. I, p. 195.

94. *Ibid.*, p. 242-244.

mais nous ignorons s'il avait déjà commencé quelques aménagements. On a pu cependant avancer que le gros œuvre était terminé au moment où Guillaume des Champs peignait au cours de l'été 1375 une tête de cerf, sculpté sur la cheminée de la Grande Salle⁹⁵. A la lumière des quelques documents aujourd'hui connus, on peut tout au contraire affirmer que ces travaux sont de peu antérieurs à 1383. Un mandement du 1^{er} avril de cette année date la pose de la première pierre du pont occidental⁹⁶. En 1384 et 1385, un versement est fait de 3 000 livres pour la construction du donjon⁹⁷. Le 7 octobre 1384, le duc donnait l'autorisation de prélever la somme de 2 000 francs sur les finances du Languedoc, toujours destinée au donjon⁹⁸. Les pièces comptables font ensuite défaut jusqu'en 1408. A cette date, Jean de Berry fait élever, auprès du château, une maison de plaisance appelée « Bon Repos »⁹⁹.

Grâce à Froissart, qui, à plusieurs reprises, fait mention du château, il est possible de suivre la progression des aménagements. En 1386, après le mariage de Marie, fille du duc, avec Louis de Blois, la jeune épouse avec sa mère se rendirent « à un très bel castiel delès Bourges, que on dist Meun-sur-Ievre »¹⁰⁰. Il y revient à nouveau en 1388-1389 : « Ung sien moult bel chastel, lequel aussi il avoit fait nouvellement edifier, encoires y faisait-il ouvrer tous les jours. » Il en fait une nouvelle mention en 1390 : « Ung chastel à luy... l'une des plus belles maisons du monde, y avoit pour lors, car le duc de Berry, excellentement y avoit fait ouvrer et jolyer et edifier, et avoit bien cousté trois cent mille francs. »

Il n'est nullement assuré que les travaux aient été alors achevés. La clé de voûte du premier étage du donjon figure les armes de Jeanne de Boulogne qu'il avait épousée en 1389. Restaurées au XIX^e siècle, elles l'ont été d'après des témoignages antérieurs. Les travaux entrepris par le duc dans ce donjon se poursuivent encore. L'activité manifestée sur le chantier de Mehun-sur-Yèvre devient d'ailleurs très intense à compter de son remariage. En 1392, Jacquemart Domme et Gilles Largent se rendent à Mehun. En 1393, c'est la fameuse visite de Claus Sluter et de Jean de Beaumetz envoyés par le duc de Bourgogne pour « visiter certains ouvraiges et peintures et d'ymaiges et d'entailleure et aultres »¹⁰¹. Beauneveu y participait activement comme le laisse entendre Froissart lors-

95. LEBOUX, *op. cit.*, t. I, p. 370-371, qui cite deux documents concernant cette peinture.

96. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 50, d'après Bibl. nat., Cabinet des titres, 57, 437.

97. *Ibid.*, p. 5 et 49.

98. Bibl. nat., coll. Clairambault, 487, t. XVI, p. 503.

99. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 50.

100. *Ibid.*, p. 5. Voir sur cette question Pierre PRADEL, Froissart et Beauneveu, dans *Journal des Savants*, 1960, p. 6-11.

101. Henri BOBER, André Beauneveu at Mehun-sur-Yèvre, dans *Speculum*, t. XXVIII (1953), p. 742-744 ; Stephen K. SCHER, André Beauneveu and Sluter, dans *Gesta*, vol. VII (1968), p. 3.

qu'en 1390, le duc vint visiter son chantier : « Encore se tenoit à Mehun-sur-Yèvre et se tint plus de trois semaines. Et devisoit au maître de ses ouvriers de taille et de peinture, maître Audrieu Beau-Neveu, à faire nouvelles images et peintures ; car en tels choses avoit-il grandement sa fantaisie de toujours ouvrier de taille et de peinture ; et il était bien adressé car dessus ce maître Audrieu dont je parolle n'avait pour lors meilleur ni le pareilles en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvrages fut demeuré en France ou en Hainaut, dont il étoit de nation, et au royaume d'Angleterre. »

Ce texte jette une lumière très vive sur l'activité qui régnait alors. Il nous donne aussi le nom de l'artiste, chargé de diriger l'équipe de praticiens, et indique les liens très intimes qui l'unissaient au duc. Il ne précise malheureusement pas la partie du château concernée. Les documents iconographiques antérieurs à la destruction¹⁰² nous font aisément soupçonner que toutes les parties hautes appartiennent au tournant du siècle, mais il est impossible de mieux préciser¹⁰³. Notamment, la date de construction de la chapelle, dressée au-dessus de l'entrée et qui faisait l'admiration des hommes du XVIII^e siècle¹⁰⁴, ne nous est pas connue.

Le décor sculpté devait être important. Il subsiste encore, perdues dans la pénombre des salles du donjon, encastrées dans les murs ruinés, quelques consoles qui ne suffisent pas à juger de l'œuvre du duc. Un dossier conservé aux Archives nationales décrit des statues d'apôtres, dont l'archevêque de Bourges, Philippeaux de La Vrillière, avait tenté de s'emparer en 1682, en vain. Elles avaient déjà quitté la chapelle du château pour la collégiale, six dans les chapelles, les six autres dans le chœur¹⁰⁵. La trace en est perdue sous la Révolution, à l'exception de la tête acquise par le Musée du Louvre¹⁰⁶ (fig. 29). Les circonstances de la découverte et ses dimensions confirment son origine : la chapelle castrale. Aussi a-t-elle été attribuée à Beauneveu¹⁰⁷. L'unanimité ne s'est pourtant pas faite.

102. La plus ancienne et la meilleure vue est celle des *Très riches Heures du duc de Berry* (fol. 161, V^o), figurant la *Tentation du Christ* ; Philippe VERDIER, art. cit., p. 3, fig. 5 en a découvert une autre moins intéressante dans les *Très belles Heures de Notre-Dame* ; Millard MEISS, *op. cit.*, fig. 430, a précisé que le château qui se voit au fond d'une Annonciation, tirée d'un livre d'heures appartenant au Musée des Cloîtres, pourrait être également une vue de Mehun. Enfin et surtout, un dessin de Jean Penot, de 1737, gravé pour le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts au XIX^e siècle*, se révèle tout aussi précieux que l'enluminure des *Très riches Heures*.

103. Il faut ajouter les travaux effectués par Charles VII et ceux qui furent effectués à la suite de la foudre qui tomba au milieu du XVI^e siècle. Un devis de restauration fut dressé en 1615, voir Buhot de KERSERS, *op. cit.*, p. 302.

104. EXPILLY, *Dictionnaire géographique...*, t. II, 1766, p. 652 : « ... qui a passé pour l'une des plus belles et des plus riches du royaume ».

105. Charles BARBARIN, Quelques vestiges et débris des statues d'Apôtres de la chapelle du château de Mehun-sur-Yèvre, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, t. 38 (1917-1918), p. 220-224.

106. Marcel AUBERT, Note sur la Tête d'Apôtre provenant de Mehun-sur-Yèvre et conservée au Musée du Louvre, dans *Bulletin monumental*, 1942, p. 297-303 ; AUBERT et BEAULIEU, *Description raisonnée...*, n^o 315, p. 213-214 ; v. *supra*, p. 175.

107. Ainsi BOBER, art. cit., p. 748-753.

Malgré le rôle attesté de cet artiste à Mehun-sur-Yèvre, elle a été attribuée par d'autres à Jean de Cambrai¹⁰⁸.

La querelle est d'importance car cette tête est une pièce de référence. Son attribution à l'un de ces deux artistes entraîne d'autres. Les rapports avec la tête du *Saint Paul* du Musée de Bourges ont déjà été évoqués : la barbe est traitée dans l'une et l'autre en de longues mèches à peine gravées dans la pierre (fig. 21). De la même manière, le dessin des rides du front et le triangle qu'elles forment entre les arcades sourcilières se retrouvent dans le visage du *Prophète tourbillonnant*. Il ne peut s'agir de marques d'époque, mais bien de caractères spécifiques à un artiste. Le tombeau ducal offre des points de comparaison. Dans le visage, les paupières sont striées de petites rides comme sur la tête du Louvre (fig. 14). Il est indéniable que nous sommes en présence d'œuvres sorties du même ciseau, c'est-à-dire celui de Jean de Cambrai. Cette attribution se trouve renforcée par la forme du visage, qui obéit à un goût de la géométrie prononcé chez Jean de Cambrai. Il est établi sur un angle aigu marqué par la bouche très rentrée, dont les segments sont formés par le front proéminent et la barbe en nette avancée. Il y a plus, la tête de Mehun ne s'intègre pas dans le style de l'œuvre de Beauneveu.

L'attribution de la tête à Jean de Cambrai rehausse encore le rôle du sculpteur dans cette fin du xiv^e et ce début du xv^e siècle. Il aurait ainsi succédé à André Beauneveu (mort avant 1401), à un moment où le chantier était en pleine activité et le décor de la chapelle pas encore entrepris.

LA VIERGE ET L'ENFANT DES CÉLESTINS DE MARCOUSSIS

L'activité intense de Jean de Cambrai à Bourges et à Mehun explique que, jusqu'à présent, aucune œuvre attribuée ne dépasse ce cadre géographique étroit, à l'exception d'une *Vierge et l'Enfant* (fig. 30). Champeaux et Gauchery ont eu le mérite de la découvrir et d'attirer l'attention sur cette sculpture d'une rare qualité¹⁰⁹. Souvent mentionnée, elle n'a cependant pas encore trouvé la place qu'elle mérite. Avant de l'analyser, il convient de rappeler les circonstances de sa présence dans l'église paroissiale de Marcoussis (Essonne)¹¹⁰.

Jean de Montagu, grand maître de France sous Charles VI¹¹¹, s'était constitué

108. TROESCHER, *op. cit.*, p. 33 ; Marcel AUBERT, art. cit.

109. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 100.

110. D'après l'abbé LEBEUF, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, édit. Bournon, 1883, t. III, p. 489, elle se trouvait située au xviii^e siècle sur la porte du chœur de l'église. Transportée au dépôt de Versailles sous la Révolution, elle fut récupérée en 1830 par la Municipalité qui la plaça dans l'église paroissiale.

111. Sur Jean de Montagu, voir Lucien MERLET, *Biographie de Jean de Montagu, grand Maître de France (1350-1409)*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XIII (1852), p. 248-284.

dans la vallée de la Salmouille un domaine en réunissant patiemment plusieurs fiefs jusque-là indépendants¹¹². Il obtint l'autorisation du roi, en 1389, d'y construire un château dont les ruines subsistent encore. La première pierre en fut posée en 1400¹¹³. Peu de temps après, Jean prit la décision de fonder à proximité un monastère de Célestins. Les travaux de l'église commencèrent le 17 février 1404¹¹⁴ et les lettres de fondation du monastère furent délivrées le 21 mai 1406¹¹⁵. Les travaux étaient inachevés, mais Jean s'engageait à les terminer suivant les plans définis. Ils devaient l'être le 17 avril 1408 lors de la dédicace solennelle¹¹⁶. Au cours de cette cérémonie qui revêtit une certaine ampleur en raison de la personnalité du fondateur, les dons affluèrent. Un historien du xvii^e, Perron, a publié la liste des bijoux, objets précieux, reliquaires et manuscrits donnés par Jean de Montagu, d'après des documents contemporains¹¹⁷. Le nom des autres donateurs nous est également parvenu. Ainsi, à la demande du duc de Berry, les religieux de Saint-Jean-d'Angély cédèrent à Jean de Montagu pour qu'il la dépose au monastère une « image de *Saint Jean-Baptiste* d'or pesant 7 marcs, 4 onces qui était posé sur un pied d'argent doré »¹¹⁸. F. Simon de La Motte, prieur du monastère de 1676 à 1682, rédigea une biographie de Jean de Montagu dans laquelle il complète la liste dressée par Perron¹¹⁹. Il affirme que le roi et le duc de Berry, qui assistèrent en personne à cette cérémonie, se montrèrent également très généreux.

Gauchery et Champeaux entreprirent de publier le passage en question dont l'original n'a pas encore été retrouvé : « Et ainsi l'église étant pourvue suffisamment de livres, de calices, de plusieurs reliquaires et ornemens par la libéralité même du Roy qui donna une chapelle de damas blanc avec les armes de France à trois fleurs de lis d'or sur champ d'azur, accolée avec une couronne à hauts fleurons d'or, à un cerf de couleur fauve au plein vol d'or boisé ou ramé de mesme, et d'un grand missel de velin en miniature, d'une image de nostre Dame de marbre ou albâtre blanc de six pieds de haut, des bienfaits dudit duc de Berry, le monastère fut pareillement fourni de meubles, de livres et

112. A. MALTE-BRUN, *Histoire de Marcoussis, de ses seigneuries et de son monastère*, Paris, 1867, p. 43.

113. *Ibid.*, p. 54.

114. *Ibid.*, p. 55. La plupart des renseignements de Malte-Brun sont tirés de [PERRON, de Langres], *L'Anastase de Marcoussy ou Recherches curieuses de son Origine, Progrès et Agrandissement*, Paris, 1694, p. 70 et suiv. Cet auteur a manifestement utilisé les archives du monastère.

115. PERRON, p. 141 à 145.

116. *Ibid.*, p. 77.

117. *Ibid.*, p. 72-76.

118. Cette statuette fut peu après vendue par les religieux, désireux de subvenir aux besoins de la veuve de Jean de Montagu, Jacqueline de La Grange, nièce du cardinal (MERLET, art. cit., p. 280) ; Du BREUL, *Les Antiquités de la Ville de Paris*, Paris, 1649, *Supplément*, p. 129.

119. MERLET, art. cit., p. 248. Le manuscrit très précieux a, depuis peu, disparu.

d'ustensiles convenables pour toutes ses offices, jusques au fil d'or ou doigtier et aiguilles es cellules des religieuses »¹²⁰.

Il faut donc se fier à cette transcription, en souhaitant qu'il ne s'y soit pas glissé quelques erreurs. Le F. de La Motte signale d'abord les bienfaits du roi : livres, calices, reliquaires auxquels il ajoute une chapelle de damas à l'emblématique royal. Il fait ensuite état d'un missel et d'une *Vierge* de marbre ou d'albâtre qui, étant donné la construction de la phrase, ne peut que se rapporter au duc. La dernière partie du texte : « Le monastère fut pareillement... » appartient à une donation générale, vraisemblablement due à Jean de Montagu. Ce texte peu clair sur l'interprétation duquel on peut hésiter¹²¹ en raison de sa lourdeur et de sa construction maladroite invite à reconnaître dans cette *Vierge* un don du duc de Berry.

Elle existe toujours, précieusement conservée dans l'église paroissiale où elle est revenue sous la Restauration¹²². Ses dimensions (2,10 m) correspondent à celles données par le F. de La Motte : 6 pieds (1,98 m) ; elle est enfin taillée dans le marbre (fig. 30). Les raisons d'un tel don du duc s'expliquent par les liens étroits qui l'unissaient à Jean de Montagu. L'inventaire du duc fait état à plusieurs reprises d'échanges et de cadeaux¹²³. Les raisons politiques ne suffisent pas à expliquer les rapports qui doivent être également fondés sur une sincère amitié. Après la condamnation à mort de son mari, Jacqueline fit un don important à Jean de Berry¹²⁴ qui avait dû intervenir en sa faveur¹²⁵.

La *Vierge et l'Enfant* de Marcoussis est un témoignage supplémentaire de cette affection du duc. Elle est en effet exceptionnelle par ses dimensions, par son matériau, par son iconographie et son style. Par ses dimensions (2,10 m), elle est actuellement la plus grande *Vierge à l'Enfant* conservée. La *Vierge* de Magny-en-Vexin atteint seulement 1,65 m et la *Vierge* de Fontenay, 1,75 m.

120. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 100.

121. J'ai en effet changé d'avis depuis une communication aux Antiquaires de France du 15 novembre 1975. Voir *Bulletin...*, 1975, p. 103-104. MALTE-BRUN qui a eu entre les mains le manuscrit du prieur Simon de La Motte, affirme qu'il s'agissait non pas d'un don du duc, mais bien du roi *op. cit.*, p. 54.

122. MALTE-BRUN, *op. cit.*, p. 247 et 257.

123. Dans l'inventaire de 1401-1403 (GUFFREY, *Inventaire des joyaux, livres... de Jean de Berry, 1413-1416*, t. II) il est fait mention d'un cadran d'or n° 245, p. 39, d'un tableau de bois avec la figuration de *Saint Paul* (n° 404, p. 58-59), de deux livres dont l'un figurant la *Passion* et l'autre *Cur Deus Homo*, exécuté par BEAUNEVEU n° 944, p. 119 (voir L. DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. III, p. 182, n° 132 et d'un bréviaire enluminé n° 1055, p. 133-134) qui furent donnés par le duc à Jean. En revanche, Jean lui donna : une salière d'agate à monture d'or donnée le 29 mars 1404 (GUFFREY, t. I, n° 670, p. 176-177) ; un ours d'or garni d'un gros balai (GUFFREY, t. II, p. 329) ; un anneau d'or à l'effigie du roi (GUFFREY, t. I, n° 353, p. 104) ; un gros saphir provenant d'une salière (*ibid.*, n° 383, p. 118) ; un hanap d'or n° 785, p. 204 ; un pot de cristal n° 818, p. 213 ; un manuscrit consacré à la mort du roi Richard n° 948, p. 249 ; et une Bible en français n° 966, p. 256.

124. Après la mort de son mari, sa femme fit en 1409 don au duc d'un tableau figurant la *Passion du Christ* (GUFFREY, t. I, n° 75, p. 39).

125. *Chronique du religieux de Saint-Denis*, t. IV, p. 275.

Le matériau utilisé n'est pas moins exceptionnel : un marbre très blanc à peine marqué de veines grises au poli merveilleux¹²⁶. Il est évident que le sculpteur a choisi avec un soin très attentif le bloc dans lequel il voulait exécuter son œuvre. L'iconographie n'est pas moins exceptionnelle : la Vierge debout porte l'Enfant sur son bras droit. Il existe d'autres exemples d'une telle attitude : les Vierges sont alors soit assises soit très postérieures à celle de Marcoussis¹²⁷. Sous bénéfice d'inventaire, elle est le plus ancien exemple.

Son style doit retenir plus longuement l'attention. Champeaux et Gauchery dont le mérite a été souligné, n'y voyaient qu'une œuvre secondaire par comparaison avec les autres œuvres de Jean de Cambrai¹²⁸. Elle se révèle à l'analyse d'une très grande beauté plastique. Sa composition est celle d'une pyramide, beaucoup plus large aux pieds qu'à la tête. Pour que l'Enfant n'interrompe pas ce mouvement ascensionnel, le sculpteur a placé l'Enfant sur le bras droit et l'a ramené au milieu du corps. En le disposant ainsi, il a évité un déhanchement de la sculpture généralement provoqué par le poids de l'Enfant. Pour rétablir l'équilibre rompu par le mouvement du manteau replié sous le coude droit, il a fait tomber l'autre pan avec une implacable rigueur. Bien que cette chute ne soit pas sans raideur, elle était indispensable au but recherché : la volonté de verticalisme (fig. 30).

Il a su d'autre part tirer un parti extraordinaire de ce manteau qui forme voile et encadre le visage (fig. 31). Largement ouvert, il laisse apparaître la robe qui se casse en plis anguleux sur le socle. Ces cassures du tissu étonnent dans cette œuvre dans laquelle les effets sont autres : la lumière glisse sur ces surfaces planes sans s'accrocher et se perd pour laisser des zones d'ombre d'une rare délicatesse. Dans la partie basse, l'artiste n'a pas hésité à rompre cette délicate harmonie au profit d'effets plus contrastés (fig. 33). Il a d'autre part renoncé à tout effet d'arabesques que le xiv^e siècle s'était plu à multiplier. Il en subsiste encore quelques souvenirs dans la retombée du pan droit. Cependant, au lieu de plaquer, comme il était habituel, les plis les uns sur les autres, il a matérialisé leur existence en les superposant. La merveilleuse simplicité de l'ensemble se retrouve dans le traitement du dos où les plis parallèles et exécutés à fleur de marbre tombent en de longues chutes parallèles.

La sensibilité du sculpteur éclate dans le visage de la Vierge. Rien n'en

126. Il serait intéressant de déterminer l'origine du matériau. Soulignons quelques traces de dorure qui subsistent encore : orfrois, cheveux, etc.

127. Ainsi la *Vierge assise allaitant* du Musée des Antiquités de la Seine-Maritime ; la *Vierge* du Luat, à Fresnoy-le-Luat, dans l'Oise ; la *Vierge* due à Simon Marmion. Pour ce qui est des Vierges debout, il faut attendre la *Vierge à l'Enfant* sur le croissant de lune, conservée à la cathédrale d'Amiens, du milieu du xv^e siècle, et la *Vierge* de Saint-Jean-de-Losne.

128. CHAMPEAUX et GAUCHERY, *op. cit.*, p. 29.

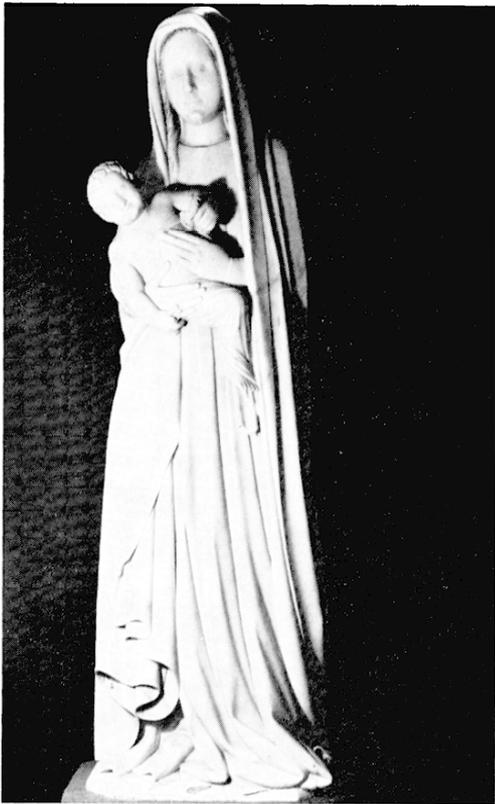


FIG. 30. — *La Vierge et l'Enfant.*
Eglise de Marcoussis.
Cl. A.-B. M.



FIG. 31. — *La Vierge et l'Enfant.*
Le visage et l'Enfant. Eglise de Marcoussis.
Cl. A.-B. M.



FIG. 32. — *La Vierge et l'Enfant.*
L'Enfant. Eglise de Marcoussis.
Cl. A.-B. M.

FIG. 33. — *La Vierge et l'Enfant.*
La retombée des plis. Eglise de Marcoussis.
Cl. A.-B. M.



vient entamer la sereine gravité (fig. 31). La tête se penche pour mieux contempler l'enfant. Il n'existe aucun heurt dans cet ovale d'une parfaite régularité. Le front légèrement bombé se prolonge sur les tempes. Les arcades sourcilières établissent un passage entre le front et l'orbite, sans rupture de plan. Le nez qui pourrait être un temps fort, s'estompe également. La bouche petite et merveilleusement ourlée s'éclaire d'un sourire à peine esquissé que soulignent les commissures des lèvres marquées d'un trou d'ombre. L'émotion contenue que dégage ce visage est en outre mise en valeur par les deux pans du manteau qui lui forment un cadre idéal, en même temps qu'ils créent une douce pénombre qui en aggrave la mélancolie.

L'Enfant n'est pas traité avec moins de sensibilité (fig. 32). Il bascule sur le bras de sa mère, comme s'il tentait de lui échapper. Il ne prête guère attention à la tendresse maternelle. Il joue avec le chaton de la bague qu'elle porte au doigt et le repousse, alors qu'il serre un bouquet de roses de son autre petit poing fermé. L'artiste a pris soin de lui donner un visage poupin et sans grande expression. La recherche apparaît dans les cheveux. Le traitement de son corps témoigne d'une habileté peu commune : à demi dénudé et potelé, il se dégage du linge. Cette draperie est exécutée avec une merveilleuse souplesse. Elle enveloppe son corps en des plis réguliers et tourne sur son pied droit qu'elle laisse dégagé. Le mouvement est d'une rare ingéniosité dont il n'existe pas d'équivalent dans la sculpture contemporaine. Il faut ainsi évoquer les œuvres antiques et la technique des plis mouillés pour trouver une référence¹²⁹.

Il est évident que cette statue ne peut être due qu'à un artiste de très grand talent, l'un des plus grands du début du xv^e siècle, qui maîtrisait pleinement ses moyens, en même temps qu'il maniait avec la plus grande habileté le marbre. Champeaux et Gauchery pour des raisons historiques ont avancé le nom de Jean de Cambrai. Il était alors au service du duc de Berry. Il venait d'achever le décor de la Sainte-Chapelle, sans aucun doute aussi celui de la chapelle de Mehun et s'appliquait à l'exécution du tombeau. A la demande du duc, il le laissa provisoirement pour exécuter une commande à laquelle le duc attachait la plus grande importance, et dont il fit don à Jean de Montagu.

Une meilleure analyse de l'œuvre de ce sculpteur permet de renforcer cette hypothèse¹³⁰. Les comparaisons s'établissent sans problème avec les œuvres de marbre qui permettent de semblables effets de lumière — c'est-à-dire le tombeau qui lui est contemporain. La composition pyramidale souligne le goût si marqué du sculpteur pour les formes simples, fondées sur des juxtapositions de volume

129. On songe pour le traitement du corps à tel bronze étrusque que Millard MEISS a reproduit, *op. cit.*, fig. 556.

130. C'est aussi l'opinion de SCHER, art. cit. dans *Revue de l'Art*.

(fig. 10 et 9). La façon si particulière de rendre le tissu a déjà été notée dans le tombeau, les pleurants et le *Sommeil des Apôtres* : chaque épaisseur du tissu garde sa consistance (fig. 7). Cette facture si particulière apparaît nettement dans la merveilleuse retombée du pan droit du manteau. Cette arabesque est celle des pleurants 1 (fig. 9) et 17 (fig. 7). Les plis naissent sur les épaules et s'amplifient en descendant suivant un principe noté dans les pleurants, le gisant et le *Sommeil des Apôtres*. Ils se cassent sur le socle avec des arêtes vives, comme ils le font sur les pieds du gisant (fig. 13). Le traitement des mains aux très longs doigts dont les phalanges ne sont pas séparées, est celui du pleurant 17 (fig. 7) et du *Sommeil des Apôtres* (fig. 6).

Ces rapprochements de détail sont trop probants pour ne pas emporter la conviction et admettre que la *Vierge* de Marcoussis est sortie du ciseau de l'artiste qui exécuta le tombeau du duc, Jean de Cambrai. Elle est sans aucun doute possible l'œuvre dans laquelle il a su faire éclater son extraordinaire génie.

Au terme de cette étude, Jean de Cambrai apparaît comme l'un des grands sculpteurs de la fin du xiv^e siècle et des premières années du xv^e siècle. Il fait figure de personnalité qui, arrivé très jeune à Bourges, a réussi à s'imposer. La mort d'un concurrent prestigieux mais déjà vieilli et les grandes réalisations qu'entreprenait le duc de Berry lui permirent de rendre manifeste ce talent. Il faut l'imaginer dirigeant les grands chantiers de sculpture, répartissant entre ses aides les tâches trop importantes qu'il se voyait confiées, mais surveillant très étroitement leur exécution, quitte à terminer certaines parties. Il se réservait seulement celles qui lui paraissaient les plus importantes : les priants, le tombeau, la *Vierge* de Marcoussis pour lesquelles le duc se montrait plus sourcilieux. Cette activité qui dura une quinzaine d'années est remarquable, d'autant plus remarquable que nous n'avons aucun témoignage d'œuvre exécutée après la mort du duc, en 1416. Certes, il était âgé, mais peut-être pas assez pour se laisser engourdir par le calme et la sérénité qu'appelle l'âge. Il subsiste un mystère qui pourra s'éclaircir un jour grâce à la découverte de nouveaux documents. Nous savons aujourd'hui que l'activité artistique à Bourges s'est prolongée au-delà de 1416¹³¹.

L'œuvre complète de Jean de Cambrai n'a peut-être pas été cernée et l'on s'interroge vainement sur les statues échouées à Morogues. Elles passent

131. Jean-Yves RIBAULT, Chantiers et maîtres d'œuvre à Bourges durant la première moitié du xv^e siècle, de la Sainte-Chapelle au palais Jacques-Cœur, dans *Actes du XXIII^e Congrès national des Sociétés savantes, Archéologie, Tours, 1968*, Paris, 1970, p. 337-410.

pour provenir de la Sainte-Chapelle de Bourges, comme le banc d'œuvre. La qualité de l'« homme de cour » le laisserait volontiers croire. Ainsi s'expliquerait son style qui n'est pas étranger à celui de Jean de Cambrai¹³².

L'histoire de l'art est faite d'une série de résurrections et d'oublis dont les raisons nous échappent le plus souvent. Le primat de l'art bourguignon qui était devenu un dogme, explique que soient restés dans l'ombre certains centres régionaux peut-être moins brillants, mais d'une grande richesse. C'est dans ce cadre berruyer que s'épanouit Jean de Cambrai, qui ignore l'art de Sluter. Il cherche des effets très subtils et se refuse à toute dramatisation. La lumière glisse sur ces surfaces planes sans s'accrocher. La draperie est un élément important dans la géométrisation des formes. Elle permet de faire disparaître tout élément qui briserait les volumes. Sa conception plastique se situe à l'opposé de celle de Sluter chez qui la draperie permettait des effets dramatiques grâce aux oppositions violentes de lumière et d'ombre. Le lyrisme obtenu est étranger à Jean de Cambrai qui, par-delà la tradition du xiv^e siècle à qui il se rattache encore, semble un précurseur de la sculpture de la fin du xv^e siècle marquée par ce que l'on appelait « la détente ».

Alain ERLANDE-BRANDENBURG.

132. Je ne partage pas l'opinion de SCHER, art. cit., *Revue de l'Art*, p. 21-22, sur la datation tardive qu'il propose.