

L R
ANNALES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE BESANÇON

X
Vol. 49

(Archéologie 14)

DEUX RETABLES DU QUINZIÈME SIÈCLE
A TERNANT (Nièvre)

par
René JOURNET

1963

SOCIÉTÉ D'ÉDITION "LES BELLES LETTRES"

95, BOULEVARD RASPAIL, 95

P A R I S

ANNALES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE BESANÇON

Vol. 49

(Archéologie 14)

DEUX RETABLES DU QUINZIÈME SIÈCLE A TERNANT (Nièvre)

par

René JOURNET

1963

SOCIÉTÉ D'ÉDITION "*LES BELLES LETTRES* "
95, BOULEVARD RASPAIL, 95
PARIS

Sommaire

Couverture

Page de titre

ERRATUM

DEUX RETABLES DU QUINZIÈME SIÈCLE A TERNANT (Nièvre)()

LE RETABLE DE LA MORT DE LA VIERGE

SCÈNES DE LA MORT DE LA VIERGE

LE RETABLE DE LA PASSION

PARTIES SCULPTÉES

APPENDICE - LE CHRIST. A LA PLANCHETTE

TABLEAU DES EXEMPLES

PORTEMENT DE CROIX

CHRIST DE PITIE

Notes

Achevé de numériser

ERRATUM

P. 5, note 1 : Rétablir après la 2^e ligne de cette note le texte suivant : « apparente sans raison le retable de La Vierge à celui de Hackendover (vers 1400). P. VITRY, *Michel Colombe*, p. 233. Emile A MALE, *L'art religieux à la fin du Moyen-Age*, »

P. 39. Lire ainsi, en bas de page, les lignes 32 et 33 : « On peut penser qu'il s'agit là de l'une de ces deux « croix de bois de cèdre », mais, de l'avis de deux excellents connaisseurs (89), il ne peut remonter plus haut » [etc.]

DEUX RETABLES DU QUINZIÈME SIÈCLE A TERNANT (Nièvre)⁽¹⁾

L'église de Ternant (canton de Fours, Nièvre) conserve deux retables du XV^e siècle, en bois sculpté, avec volets peints, qui peuvent compter parmi les plus importants et les plus anciens spécimens du genre, non seulement en France, mais même en Europe occidentale. Ils ont été depuis longtemps signalés à l'attention des critiques d'art et des touristes². Classés en 1881, ils ont été restaurés avec grand soin après la dernière guerre sous la direction du service des Monuments historiques. Les chercheurs ont apporté des précisions sur la famille des donateurs³.

Ils n'ont pourtant à ce jour fait l'objet d'aucune étude détaillée. Réputés d'importation flamande, ils se voient exclus des ouvrages sur l'art bourguignon. A l'inverse, les érudits belges qui les ont annexés d'autorité à leur domaine ne les ont regardés que de loin. L'étude la plus étendue⁴, celle déjà ancienne de J. Destrée, reste très sommaire et renferme même des inexactitudes matérielles.

Le cas n'est d'ailleurs pas isolé en France pour les retables de ce genre. Alors qu'ils ont fait en Allemagne, en Suède, au Danemark et à un moindre degré en Belgique l'objet de publications d'ensemble, ils ont été en France considérés comme œuvres étrangères et n'ont guère dépassé les préoccupations de l'érudition locale, souvent plus soucieuse de recherches généalogiques que de considérations artistiques. L'importante étude de M. Jacques Dupont⁵ sur le retable d'Ambierle montrait pourtant une voie qui ne semble guère avoir été suivie.

Il en est souvent ainsi pour les œuvres qu'on pourrait appeler « marginales » et qui ne se laissent pas commodément classer dans un cadre national ou régional. Pour ne citer qu'un autre exemple, l'œuvre considérable de Felipe Vigarni ou plutôt Philippe Bigarny, de Langres, éparse dans les plus grandes cathédrales d'Espagne, n'a éveillé, ni en Espagne, ni en France, l'intérêt qu'elle mérite.

Le présent travail s'efforce de combler une lacune en présentant :

1° une description aussi minutieuse que possible des retables. Certains détails importants risquent en effet d'échapper à la reproduction.

2° une histoire de la famille des donateurs au XV^e siècle et des circonstances probables de la donation.

*

Les deux retables présentent la même forme : la caisse rectangulaire offre au milieu une partie surélevée également de forme rectangulaire. Cette partie surélevée est close par deux petits volets supérieurs tandis que les volets principaux qui recouvrent le bas comportent chacun deux panneaux. La partie extérieure des volets, remplacés par les restaurateurs, n'offrait, semble-t-il, aucune trace de décoration.

LE RETABLE DE LA MORT DE LA VIERGE

DIMENSIONS du retable fermé : hauteurs : 0,98 m. — 1,52 m. ; largeur : 1,52 m.

Les trois groupes sculptés ont une hauteur commune de 0,44 m. et sont larges respectivement de 0,34 m., 0,49 m., 0,36 m.

THÈMES : à part les volets extrêmes qui représentent les donateurs, le reste du retable déroule un récit suivi : volet de gauche : annonciation de la mort de la Vierge ;

partie sculptée : registre inférieur : visite des apôtres à la Vierge ; mort de la Vierge ; cortège de funérailles — registre supérieur : l'Assomption.

Volet de droite : mise au tombeau.

Volets supérieurs : à gauche, la Vierge couronnée par un ange ; à droite, le Christ bénissant.

DÉTAILS TECHNIQUES : les groupes sculptés ne sont pas en chêne, mais d'un bois plus clair (noyer ? tilleul ?). Ils sont dorés avec des teintes chair pour les visages et les mains. Les volets, de l'avis du restaurateur, M. Lucien André, sont peints à la détrempe. Aucune marque d'origine.

RESTAURATIONS : Les peintures ont été reportées sur toile et placées sur des panneaux neufs. Des lacunes peu importantes ont été discrètement comblées. Pour les parties sculptées, la dorure a été restaurée et certains détails (colombe, cierge) restitués.

LES DONATEURS : Philippe de Ternant, agenouillé devant l'autel d'une chapelle seigneuriale, est présenté par saint Jean-Baptiste. Décrivons d'abord le décor. Vers la droite fuit le fond de la chapelle. Sur le dallage, fait de petits éléments verts, se dessine une grecque d'un brun violâtre. Sur la nappe d'autel blanche à bordure rouge, les noms JHESUS MARIA sont séparés par une fleurette assez semblable à un œillet sauvage. Le retable et la statue qui le surmonte sont très habilement suggérés. Ce retable est d'une forme basse et allongée, avec une surélévation centrale, forme habituelle au XIV^e siècle. Au centre une crucifixion à trois personnages ; de part et d'autre, des saints. Au sommet du retable, une Vierge au hanchement prononcé, à la tête ronde et aplatie au sommet. L'enfant, placé sur son bras droit, tend les mains vers elle. Elle est dans une construction à pinacle semblable à celle de la Vierge de Rampillon. L'intérieur des panneaux, compartimenté, est orné de personnages isolés et de deux scènes : peut-être une Présentation au temple et une Adoration. Au fond le plafond en bois, soutenu par un arc intermédiaire, et des baies en plein cintre⁶.

A gauche s'ouvre une pièce avec une cheminée et un dallage rouge. Sur les montants de cette cheminée sont sculptées deux têtes barbues coiffées de barrettes. Sur le coin de la cheminée, superposées, deux boîtes en bois oblongues, aux extrémités arrondies⁷. Au fond, une fenêtre avec les armes de Ternant. La perspective s'organise suivant deux points de fuite : l'un vers cette pièce, l'autre vers la chapelle. Par une convention habituelle jusque vers 1450, où elle survit surtout dans la miniature, l'intérieur est surmonté d'un toit très réduit, avec deux girouettes, l'une aux armes de Ternant, l'autre partie des armes de Ternant et d'Isabeau de Roye, son épouse. Au-dessus une bande de ciel bleu où des oiseaux en vol sont schématiquement figurés par deux coups de pinceau croisés.

La représentation du donateur agenouillé obéit à une autre convention fréquente : tandis que les jambes sont rigoureusement de profil et décalées l'une par rapport à l'autre, toute la partie verticale du corps est présentée de trois quarts. Ce schéma se retrouve par exemple sur la fresque de Floret (Puy-de-Dôme, début XV^e siècle), dans le portrait de la famille des Ursins (Paris, Louvre, vers 1445) et, plus curieusement, dans une crucifixion de Bosch (Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts, n° 1 140) qui se situe vers la fin du siècle. Il faut sans doute voir là à l'origine une certaine inaptitude à figurer un raccourci, mais aussi le désir de donner au personnage toute son importance dans la composition. Philippe est représenté en armure de plates, son casque et ses gantelets à ses côtés. Les chaussures de fer sont à bouts arrondis. Sur la cuirasse, un surcot à manches longues serrées au poignet, échiqueté d'or et de gueules, à ses couleurs. Il porte le collier de la Toison d'Or ; il fut en effet des premiers titulaires de cet ordre, créé en 1430. Il est coiffé à l'écuelle, les tempes rasées, mais avec une masse de cheveux bruns assez abondante sur la nuque. Le visage, celui d'un homme encore jeune, ne correspond nullement à l'impression de beauté virile laissée par Philippe à ses contemporains. Les yeux sont globuleux et exorbités, le nez aquilin est démesuré. On s'en étonnera moins si l'on constate qu'il ressemble fraternellement à tous les autres personnages masculins des panneaux. Nous ferons une remarque analogue à propos de la donatrice, et aussi des donateurs de l'autre retable. Il serait probablement aussi puéril de chercher une ressemblance individuelle dans de telles représentations que sur les stèles funéraires gallo-romaines. On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure le portrait au XV^e siècle, même lorsqu'il nous semble réaliste et vraiment individualisé, ne reste pas une œuvre profondément idéalisée ou plutôt typifiée.

Philippe est agenouillé sur une lourde étoffe aux plis tuyautés. Elle est composée de trois bandes respectivement pourpre, gris violâtre et verte, et semée d'un curieux objet qui est évidemment une « devise » : une ceinture bleue fermée et passée dans l'extrémité élargie d'une sorte de manche ou sceptre en bois. Nous

retrouverons la ceinture dans le retable de la Passion, mais sous une forme très différente. Sur cette étoffe, est posé un coussin vert sur lequel on distingue trois lettres brodées en or. Nous croyons pouvoir les lire : PHI.

Derrière lui, saint Jean-Baptiste, vêtu d'un manteau pourpre doublé de peau de bête, tient sur son bras gauche l'agneau et pose la main droite sur le dos de Philippe.

Sur le volet d'extrême droite, la donatrice présentée par sainte Catherine, est agenouillée dans le décor précédemment décrit mais symétriquement inversé. La chapelle fuit vers la gauche et la chambre vers la droite. Notons certaines variantes dans les détails : au fond de la chapelle, un vitrail en grisaille qui semble représenter la Vierge entre deux saints. Le retable de l'autel, de même forme que sur le volet du donateur, représente au centre la Transfiguration : le Christ montre de la main droite un livre aux apôtres couchés à terre, tandis que le Père le bénit. De part et d'autre, deux personnages en robe sous arcade trilobée. Sur le coin de la cheminée, un pichet de métal ; un coup de lumière sur la panse se reflète sur la muraille. Cet effet, habilement esquissé, se retrouve avec plus de virtuosité dans plusieurs tableaux flamands de la première moitié du siècle⁸. Sur les montants de la cheminée sont sculptées deux têtes de femme, coiffées d'un atour à bourrelet assez proche de celui de la donatrice. Enfin le coussin porte deux lettres brodées que nous croyons lire : YS.

La donatrice, blonde, a un doux visage rond, aux yeux noisette, très délicatement modelé et d'une mièvrerie presque rhénane. Elle ressemble fort à sa présentatrice. Le contraste est frappant avec les figures masculines, souvent au bord de la caricature. Elle porte un atour à bourrelet assez large. Des résilles sur les côtés laissent voir la chevelure ; le bourrelet est décoré de rosaces brodées. Cette coiffure a été portée pendant toute la première moitié du siècle et il n'est pas facile d'en classer chronologiquement les variantes. Notons qu'ici elle n'a pas la largeur qu'on observe au début du siècle, par exemple dans les Très Riches Heures du duc de Berry. On peut rapprocher cette coiffure et le reste du vêtement de ceux de la duchesse de Bedford dans le missel dit de Bedford (British Museum, fol. 275 v°) offert vers 1430 au roi Henri VI. Ce portrait de la duchesse est lui-même étonnamment apparenté à un portrait de dame maintenant à Washington et daté de 1410-15 par Grete Ring (Peinture française au XV^e siècle, N° 64). Ce détail laisse à juger du degré de précision qu'on peut attendre de la comparaison des costumes.

La robe de dessous est dorée avec un bordé de lingerie plissée aux manches. La ceinture rouge fait valoir le bombement du ventre. Par dessus, un ample manteau parti des couleurs de Ternant et de celles de la donatrice qui sont : sur un premier échiqueté (1 et 3 de gueules à la bande d'argent, qui est de Roye, 2 et 4 de gueules au chevron d'hermine, qui est de Ghistelle), un autre échiqueté (1 et 3 fascé de vair et de gueules, qui est de Coucy, 2 et 4 d'argent à la fasce de gueules, qui est de Béthune). Il s'agit bien d'Isabeau de Roye, fille de Mathieu de Roye et de Marguerite de Ghistelle.

Sainte Catherine a un manteau vert, une robe rouge et la couronne en tête. Remarquons enfin que les présentateurs sont ceux-là mêmes du duc et de la duchesse de Bourgogne au portail de Champmol et non pas les saints patrons des donateurs⁹.

SCÈNES DE LA MORT DE LA VIERGE

L'annonciation de la mort : Décor : un édicule vu en coupe, avec des arcs en anse de panier. Le dallage du bas est bordé en avant par un arrondi. Au fond, trois baies en plein cintre à moitié fermées par des sortes de murettes. La voûte et les murettes sont de brique. Ce type de construction hérité de la peinture byzantine est fréquent dans l'art siennois et la tradition en survit dans la miniature occidentale jusqu'au-delà de 1450. Le dallage, fait de petits éléments, offre un dessin assez rare : il est composé de dalles triangulaires alternativement jaunes et noires où est réservé un demi-cercle de la couleur opposée. Les autres exemples que nous avons pu trouver de ce modèle sont assez éparpillés dans le temps et dans l'espace ; un seul semble postérieur aux environs de 1450¹⁰.

Un ange aux ailes vertes et blanches, une croix rouge sur la tête, ploie le genou et remet entre les mains de la Vierge une curieuse palme en forme, pourrait-on dire, de ressort de suspension : les nervures parallèles partent toutes du bas de la tige. La Vierge est assise à droite, un livre sur les genoux. Elle a les yeux globuleux, aux coins tombants, des autres personnages. Le front est très dégagé, les cheveux tirés sur le haut de la tête et partagés par une raie sont longs, terminés en boucles et retenus sur le front par un ruban rouge. Elle ne porte aucun signe de vieillesse ; cela est conforme à une tradition qui, nous le verrons, sera oubliée dans la mise au tombeau.

Cette scène, tirée, comme tout ce qui concerne la mort de la Vierge, des Evangiles apocryphes¹¹, est assez rare dans l'art médiéval. Nous n'en avons trouvé aucun exemple en Flandre ni en Allemagne. Elle apparaît au contraire à maintes reprises dans l'art italien héritier des thèmes byzantins, et quelquefois aussi en France. Citons en Italie : le retable bien connu de Duccio (Sienne, Opera del Duomo) : les nervures de la palme portent des étoiles d'or ; Orcagna, tabernacle d'Or San Michele, 1359 : même schéma qu'à Ternant, la Vierge ne lit pas, mais des livres sont à côté d'elle ; fresques de Ugolino di Prete Ilario (chœur de la cathédrale d'Orvieto) : la Vierge est assise sur un lit, l'ange entre à droite en un vol horizontal, suivi des premiers apôtres. Cette confusion de deux scènes (annonciation, arrivée des apôtres) se retrouve sur une peinture de Filippo Lippi (Florence, Galerie Antique et Moderne) ; on y retrouve aussi la palme étoilée remarquée chez Duccio. Citons à ce propos un autre exemple fort éloigné dans le temps et dans l'espace, qui montre la survie des thèmes. Il s'agit d'un panneau du XVI^e siècle, d'école troyenne, conservé dans l'église de Pont-Sainte-Marie (Aube) : tandis que l'Annonciation, au premier plan, a lieu dans une pièce située en étage, on voit dans la rue accourir au milieu de nuages les premiers apôtres. Ajoutons à cette liste italienne un triptyque attribué à Spinello Aretino, conservé à la bibliothèque de l'école des Beaux-Arts de Paris et catalogué sans plus de précision comme Annonciation. La Vierge y porte la palme en forme de ressort.

En France, l'exemple le plus ancien à notre connaissance, se trouve dans le psautier Leber 6 conservé à Rouen. Un diptyque en ivoire du XIV^e siècle (collection Boy, photo dans Archives Musée des Arts Décoratifs, tome 325/10) nous offre des variantes assez curieuses. Voici les deux premières d'une série de six scènes : 1° un ange présente une palme à la Vierge couchée ; à droite l'ange tenant une palme montre à quatre femmes la Vierge agenouillée sur un rocher, une palme à la main. 2° L'ange tenant la palme fait une annonce à la Vierge debout ; de part et d'autre les apôtres. Les ivoires français du XIV^e fourniraient probablement d'autres exemples.

Enfin l'art français du XV^e siècle nous offre un exemple bien connu de cette scène dans les Heures d'Etienne Chevalier¹².

Scènes sculptées. — Chaque scène est placée sous un groupe de trois arcs à pinacle, surmontés d'une élégante balustrade à deux étages décorée de quatre feuilles. Sur les côtés, les arcs sont plutôt arrondis, tandis que, sur la partie centrale, ils sont en accolade.

Les apôtres rendent visite à la Vierge. — D'après la légende, la Vierge avertie de sa mort souhaite revoir les apôtres. Ceux-ci, éparpillés par la prédication, furent aussitôt alertés et transportés à Jérusalem sur des nuages.

Ici, les apôtres sont massés sur la gauche. Devant un groupe de dix, deux se détachent : l'un, debout, abondamment chevelu et barbu, sans doute Saint Pierre, joint les mains ; l'autre, jeune et imberbe, Saint Jean, agenouillé devant la Vierge, met dans sa main droite un cierge (restitué). La Vierge est assise de face. Derrière elle, un baldaquin. Elle porte un chaperon de lingerie blanche à filets rouges. Le bras gauche est légèrement écarté, mais, la main étant amputée, il est difficile d'imaginer le geste. Comme nous l'avons dit, le cierge est une restauration. On trouve d'autres exemples de ce détail, mais ils se situent dans la scène de la mort¹³ et sont tous nettement postérieurs à notre retable. Dans deux ivoires français du XIV^e siècle, c'est l'ange qui offre à la Vierge le cierge funéraire¹⁴. Dans l'art italien, la Vierge serre la main d'un apôtre et tient de la main gauche la palme¹⁵. Peut-être faut-il la restituer ici dans la main disparue. En tout cas, la remise du cierge funéraire à un mourant n'est pas un motif particulier au cycle de la Vierge. On trouve cette scène, avec une composition fort proche de celle de Ternant, dans le retable de Saint Bertin, attribué à Simon Marmion.

La mort de la Vierge. — Nous trouvons ici un schéma habituel : la Vierge est allongée de profil, sur un lit à haut chevet. Elle porte la même coiffure, avec voile souple et mentonnière, que dans la scène précédente. Au-dessus de sa tête, deux petits anges recueillent son âme sous la forme d'une petite fille en robe, tandis que par devant un troisième ange tient le bord du linge de tête. Derrière le lit, sont alignés sept apôtres, tous tournés vers la mourante, et dont les attitudes diverses expriment la désolation : Saint Jean essuie une larme d'un doigt, Saint Pierre fait une aspersion d'eau bénite, un autre souffle dans l'encensoir, un autre tend le bras vers la mourante, le dernier à droite lève la tête et les bras vers le ciel. Ce geste est attribué d'ordinaire, dans la mise au tombeau, à Saint-Thomas. Celui-ci, d'après la légende, est arrivé après les funérailles et, trouvant le sépulcre vide, il ne peut croire que le corps de la Vierge ait été emporté au ciel. Pour vaincre son incrédulité, la Vierge laisse tomber sa ceinture vers laquelle il tend les bras. S'il s'agissait ici de lui, ce qui n'est pas évident, il y aurait une contamination entre les deux scènes.

Devant le lit, cinq apôtres : l'un au chevet médite, la tête cachée dans un capuchon monacal ; un autre est assis, un bonnet sur la tête ; trois autres, aux longs cheveux, sont agenouillés et tournés vers la Vierge. Deux de ces derniers lisent dans un livre.

Au-dessus, dans la partie surélevée, l'Assomption : la Vierge agenouillée prie les mains jointes, entourée de quatre anges. Derrière elle, un cercle d'ondulations nuageuses d'un bleu sombre. Au-dessus d'elle, à gauche, Dieu le Père couronné la bénit ; au centre, la colombe (restituée) ; à droite, le Christ, tête nue, tient le globe de la main gauche et tend la droite vers la Vierge.

Les Funérailles : le cortège marche vers la droite. La Vierge est portée sur une civière par deux apôtres, en avant du cortège, Saint Jean. Huit apôtres sont alignés au fond. Les deux autres, au premier plan, aident les porteurs. Sous la civière, deux juifs au chapeau pointu, étendus à terre. L'un d'eux lève les bras amputés des mains. Les juifs, comme on le sait, tentèrent de s'opposer à l'enterrement. L'un d'eux ayant porté les mains sur le cercueil, celles-ci se desséchèrent et y restèrent attachées. Sa prompte conversion vint réparer ce fâcheux accident.

La Vierge est simplement recouverte d'une draperie tombante mais a le visage découvert. Nous n'avons trouvé de ce dernier détail que quelques exemples, presque tous italiens¹⁶. Faut-il y attacher une valeur symbolique ? Nous le croirions volontiers en lisant dans Claude de Rubys, *Histoire véritable de la ville de Lyon*, p. 384, le récit des funérailles de Clémence de Bourges (Lyon, 1564) : « On la porta en terre le visage découvert et la tête couronnée de fleurs, pour marquer sa virginité ».

La mise au Tombeau (volet peint). — Le tombeau de pierre, vu de trois-quarts, fuit vers la droite. Il est placé sous un édicule quadrangulaire, sans toit, aux arcs en anse de panier, et soutenu seulement par trois piliers. En effet, de l'angle antérieur gauche pend un tronçon de pilier terminé par un cul de lampe¹⁷. Dans la baie de gauche s'encadre un paysage bleuâtre, très sommaire, qui fait irrésistiblement penser à la peinture et à la campagne siennoise : deux collines dénudées, surmontées l'une d'un château fort, l'autre d'une tour. Le dallage en mosaïque est le même que sur les volets des donateurs.

La partie inférieure s'ordonne suivant deux diagonales qui rattrapent habilement le toit : en bas, de gauche à droite, la Vierge couchée dans le tombeau par quatre anges, dont trois seulement sont visibles. Le corps est excessivement allongé. Enveloppée d'un voile bleu, elle a ici le visage tendu et émacié des Vierges de douleur et ne ressemble guère à celle de l'Annonciation. Au-dessus, vers la gauche, les onze apôtres, dont les têtes s'étagent en pyramide. Saint Pierre donne une aspersion. Un autre tient la croix. Derrière, Saint Jean soutient son visage de sa main. Tous, à part ce dernier, ont des barbes si énergiques qu'elles semblent postiches.

La composition appelle deux remarques :

1° L'artiste a choisi cet angle de vue pour adapter à un format en hauteur une scène qui se déroule habituellement en largeur. Nous retrouverons les mêmes difficultés, parfois moins habilement résolues, dans les panneaux du retable de la Passion.

2° L'ensemble de la scène fait curieusement penser à un schéma souvent employé dans la représentation de la mort de la Vierge. A partir du milieu du XV^e siècle, les artistes renoncent à la disposition en largeur et montrent le lit en raccourci depuis le pied ou de trois-quarts. Un bon exemple de ce dernier parti se trouve dans un panneau français attribué à « l'école du Rhône » et placé vers 1480¹⁸. L'étonnant édifice qui surmonte le tombeau pourrait bien être une pétrification du lit à baldaquin dont un des rideaux est relevé et rattaché vers le haut. Les différents gestes des apôtres, habituels lors de la mort, sont insolites dans une représentation de la mise au tombeau¹⁹.

Le peintre, pour éviter de répéter une scène sculptée, a-t-il adapté tant bien que mal un schéma dont il disposait pour un autre usage ? Nous connaissons au moins un autre exemple d'une telle contamination : dans une fresque du Vatican²⁰, Masolino a transporté dans un ensevelissement tous les détails de la mort : on y trouve même le Christ recueillant l'âme de la Vierge.

Il nous reste à tirer de cet examen détaillé quelques conclusions. Observons d'abord qu'il est rare de trouver un retable du XV^e siècle entièrement consacré à la mort de la Vierge. Nous n'en connaissons même, à vrai dire, pas d'autre exemple en Flandres ni en Allemagne. La mort ne figure que comme scène finale dans les nombreux retables postérieurs à 1480 et consacrés à sa vie. C'est dans la peinture italienne entre 1250 et 1420

que l'on retrouve un tel ensemble iconographique : citons à nouveau le retable de Duccio, les fresques de l'Arena de Padoue, et surtout celles de Taddeo di Bartolo (Sienne, Palais Communal) et de Ugolino di Prete Ilario (chœur de la cathédrale d'Orvieto). En France, outre plusieurs diptyques ou triptyques en ivoire du XIV^e siècle, on trouverait la plupart de ces scènes dans les Heures d'Etienne Chevalier²¹, où les traces d'italianisme ne manquent pas.

On ne peut ici parler d'une influence directe de l'Italie. Mais on peut affirmer que, par l'iconographie, le retable se rattache à une époque où des thèmes et des motifs italiens connaissent une diffusion européenne ; c'est-à-dire celle du style dit international (premier quart du XV^e siècle).

L'examen de la facture confirme cette impression. La partie sculptée n'est pas d'une qualité exceptionnelle. L'artiste a recherché la variété dans les attitudes et l'animation dans la composition, mais les personnages courts, aux expressions monotones, au drapé sommaire, valent surtout par une certaine bonhomie. Leur nez en pied de marmite fait songer d'assez près aux figures, beaucoup plus soignées, des grands retables de Jacques de Baerze conservés à Dijon.

Beaucoup plus intéressants sont les volets peints. La composition, qui ignore la perspective à l'italienne, en est habile et nette ; la couleur aux tons rompus, est subtile et vigoureuse ; le dessin est d'un contour énergique, l'exécution franche. Malgré quelques discrètes touches de réalisme dans les panneaux des donateurs, l'ensemble est d'un art schématique et abstrait. Si les mains sont fines, les visages, à part ceux de la donatrice et de sa patronne, se rattachent à un même type d'une vigueur assez expressionniste : face ronde, yeux globuleux et tombants. Suivant une loi habituelle au XIV^e siècle, tous, à l'exception d'un ange du tombeau, sont présentés de trois quarts et le raccordement avec le cou leur donne un menton en bec doublé d'un bambon. On trouve des figures assez semblables dans une Vie de la Vierge du XV^e siècle, en plusieurs panneaux, conservés au musée de Lyon et attribuée à l'école allemande. A vrai dire, c'est bien un peu à l'Allemagne occidentale que font penser nos peintures : donnons cette impression pour ce qu'elle vaut.

Le retable nous semble donc se rattacher au style dit international, c'est-à-dire au premier quart du XV^e siècle. Nous n'y relevons que de bien faibles traces de la révolution « réaliste » qui s'opère en Flandres. Or il a été offert sûrement après 1430 et peut-être même, comme nous le montrerons, sensiblement plus tard, vers 1446. Au problème ainsi posé, nous ne voyons guère que deux solutions : ou bien il s'agit d'une œuvre exécutée antérieurement et adaptée aux circonstances au moment de la donation ; ou bien il s'agit d'un atelier retardataire et archaïsant. L'un de ses plus anciens admirateurs, Philippe de Chennevières²², rattache ces peintures à « l'école de Bourgogne ». Les recherches récentes n'ont guère donné de consistance à cette entité, du moins dans le domaine de la peinture et à la date qui nous intéresse. Certes l'Autunois conserve encore maint panneau ou fragment de fresque qui ne se laisse guère rattacher à l'art flamand : citons par exemple une petite crucifixion avec donateurs du musée Rolin à Autun, et un panneau plus tardif, d'une couleur bien subtile, conservé dans l'église de Mesvres (Saône-et-Loire)²³. Aucun rapprochement, à vrai dire ne s'impose avec l'œuvre de Ternant. Mais, ce qu'il faut retenir de l'impression de cet ancien visiteur, c'est que l'origine flamande de ce retable n'est nullement évidente. La production brabançonne, si abondante à partir de 1480, est d'ailleurs faible à cette époque, à en juger par l'absence à peu près totale d'œuvres conservées. Il ne faut donc pas écarter l'hypothèse que ce retable ait été l'œuvre d'un atelier travaillant en Bourgogne et dont nous ne nous hasarderons pas à préciser l'origine.

LE RETABLE DE LA PASSION

DIMENSIONS du retable fermé : hauteurs : 1,44 m - 2,29 m. ; largeur : 2,75 m.
Hauteur moyenne des personnages de la partie inférieure : 0,55 m. à 0,60 m.

DÉTAILS TECHNIQUES : les sculptures sont en chêne polychromé. Les couleurs en sont assez bien conservées. Les personnages sont exécutés en ronde bosse et non pas en haut-relief, comme c'est le cas pour l'autre retable. Les volets sont peints à l'huile sur panneaux. Aucune marque d'origine.

RESTAURATIONS : Certaines parties manquantes dans la sculpture ont été complétées (pied du larron de droite), le décor de fond de la crucifixion a été restitué sur une bande verticale de part et d'autre de la croix. Les peintures ont été reportées sur toile, puis fixées sur des panneaux neufs. Elles ont été débarrassées d'assez nombreux repeints et les lacunes ont été habilement comblées. Elles étaient peu importantes sur les grands volets, mais la moitié supérieure des petits volets a été en majeure partie restituée.

THÈMES : Volets de gauche : 1° le Christ aux Oliviers — 2° le Portement de Croix.

Partie sculptée : 1 ° Pietà à sept personnages — 2° Crucifixion avec deux donateurs (seize personnages) — 3° Mise au tombeau (huit personnages).

Volets de droite : 1° le Christ aux limbes. 2° la Résurrection.

Volets supérieurs : à gauche, la Vierge ; à droite, le Christ tenant le globe.

Nous avons à faire ici à des sujets cent fois traités à l'époque. Nous ne nous astreindrons donc pas, comme nous l'avons fait pour l'autre retable, à suivre le récit dans l'ordre chronologique et nous examinerons séparément les sculptures et les peintures. La disposition d'ensemble nous inspire toutefois deux remarques :

1° Les retables consacrés uniquement à la Passion sont rares en Flandre et en Allemagne²⁴. Les volets peints ou sculptés représentent en général d'autres épisodes de la vie du Christ ou même des sujets empruntés à d'autres cycles. Nous en connaissons pourtant au moins un exemple : un petit retable conservé au Musée des Arts Décoratifs à Paris (art brabançon, vers 1475). Peut-être y en aurait-il d'autres, si, dans de nombreux cas, les volets n'avaient disparu.

2° La composition de la partie sculptée est exceptionnelle. D'ordinaire, la succession des scènes est chronologique de gauche à droite, le centre étant toujours occupé par la Crucifixion. On a donc, dans les retables en trois scènes, l'ordre suivant : Portement de croix, Crucifixion, Descente de croix (ou Mise au tombeau, ou Résurrection)²⁵. Dans les retables en cinq scènes, dont le type est le plus fréquent en France entre 1470 et 1530, on trouve l'ordre : Flagellation, Portement de croix, Crucifixion, Descente de croix ou Mise au tombeau, Résurrection²⁶. Souvent, aux scènes principales s'ajoutent, en arrière-plan ou dans le décor architectural, de nombreuses autres scènes tirées en général du cycle de la Passion.

A Ternant, la composition remarquablement simple et statique, ne suit pas l'ordre chronologique. De part et d'autre du Calvaire, nous trouvons deux groupes composés, immobiles, où ne se discerne nullement le souci de mouvement narratif qui envahira les retables à la fin du siècle.

PARTIES SCULPTÉES

1 ° *Pietà à sept personnages*. — Autour de la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ, sont groupés de gauche à droite : Saint Jean, un personnage à bonnet (Simon de Cyrène ?), les deux autres Marie et la Madeleine.

La Vierge, vêtue de bleu, est coiffée, par dessus une lingerie blanche, d'un voile bleu à bordure dorée. Le corps du Christ, légèrement relevé vers le spectateur est arqué en arrière et le bras droit tombe à terre. Il n'a pas la rigidité souvent adoptée dans les *Pietà* peintes de l'école flamande (Van der Weyden, Bouts, Memling). Le pathétique est exprimé au contraire par le souple relâchement et la torsion des membres. Un détail rare est ici caractéristique : les jambes ne sont pas parallèles, la jambe gauche est croisée sous la droite et le pied gauche tordu de façon que la plante transpercée en soit visible pour le spectateur. De cette disposition d'un esprit déjà si maniériste, nous n'avons trouvé que de rares exemples dispersés, aucun sur les nombreuses *Pietà* de pierre du XV^e siècle. Le plus ancien se trouve dans les Heures de Turin²⁷ : la position est la même, le rendu est raide et gauche. Viennent ensuite deux gravures sur bois (?) dont nous avons trouvé des reproductions dans les collections documentaires du Musée des Arts Décoratifs (volume 321 B/24) : l'une proviendrait d'Angleterre et l'autre d'Allemagne (« maître de 1446 »). Mais l'exemple le plus apparenté à Ternant se trouve dans les deux versions de la *Pietà* Frick²⁸. Signalons enfin en Italie quelques exemples contemporains ou postérieurs où les jambes sont croisées, mais où l'on ne trouve jamais la torsion si curieuse du pied²⁹. La dispersion est telle qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'inventions isolées : en tout cas, le maître de Ternant se distingue par l'habileté dans le rendu.

La noble figure de Saint Jean se rattache à un type habituel au XV^e siècle dans l'art des Etats bourguignons : longue chevelure dorée, manteau aubergine fermé au col par six boutons et qui s'ouvre sur une robe dorée serrée par une ceinture sans boucle³⁰. Le personnage à bonnet porte un manteau de brocart bordé d'hermine, à manches longues qui pendent du coude. Barbe annelée, deux houppes de cheveux s'échappent du bonnet doré. La main gauche est levée et fermée, la main droite tient un pli du manteau.

Une des Maries, la plus jeune, occupe le sommet de la composition. Cette ravissante figure, d'une beauté naïve qui fait penser à Fouquet, est coiffée d'un vaste turban plat et blanc où l'on distingue fort bien les entrecroisements des bandes d'étoffe. On retrouverait dans l'art flamand et français un certain nombre d'exemplaires de cette coiffure tout au long du siècle, une des plus anciens dans le panneau des Saintes Femmes au Sépulcre (collection Van Beuningen) attribué à Hubert Van Eyck. La chevelure est complètement cachée, peut-être même rasée sur le front et les tempes, suivant une mode de l'époque. Un des pans du turban est passé autour du cou tandis qu'avec l'autre elle essuie une larme. Elle porte une robe vert sombre, avec un empiècement carré d'où partent des plis.

Puis une autre Marie, plus âgée, plus simplement vêtue, un voile sur la tête, les mains rapprochées en signe d'apitoiement.

Enfin, à droite, la Madeleine. Son costume, comme d'ordinaire, est d'une élégance luxueuse et recherchée. Une lingerie blanche, coquettement arrangée sur ses cheveux dorés descend sur le dos³¹. La robe de brocart, à amples manches vert olive, collante jusqu'à la taille, bouillonne autour des hanches. Une étroite ceinture au-dessus de ce bouillonnement glisse le long des hanches et descend sur le ventre ; elle est fermée par deux boucles rondes reliées entre elles par une chaînette dont l'extrémité pend³². Un manteau doré à doublure olive, écroulé sur les reins, s'étale en riches plis. La sainte est à demi agenouillée. Elle penche la tête en avant et joint des mains liées et retournées. La ressemblance est évidemment frappante, tant pour le costume que pour l'attitude, avec la Madeleine de la fameuse Descente de Croix du Prado attribuée à Van der Weyden et Emile Mâle, après J. Destree, conclut à une imitation directe³³. Certes la parenté est trop grande pour être fortuite ; nous croyons pourtant cette affirmation peu nuancée. Si l'on pense à notre ignorance de l'origine des motifs et de leurs moyens de diffusion, il paraît présomptueux d'affirmer d'une part, que Van der Weyden a inventé cette attitude ; d'autre part, que l'œuvre du Prado a été connue du maître de Ternant. Nous en trouvons un autre exemple, bien postérieur, dans une *Pietà* à dix personnages de H.L. Schauffelein datée de 1517³⁴.

La scène est placée dans une chapelle aux murs de brique. A gauche, une porte surmontée d'un tympan trilobé et de part et d'autre un fenêtrage. La voûte peinte d'azur et constellée d'étoiles d'or, s'achève par une clé retombante. Au fond, une sorte de tribune à quatre ouvertures quadrangulaires et non décorées, jure avec le reste de l'architecture. Il ne semble pourtant pas qu'il y ait là une adjonction postérieure. Dans cette tribune subsistent encore deux des quatre petits personnages en costume d'époque, qui contemplaient la scène. Il faut voir là, peut-être, une adaptation assez maladroite d'un détail fréquent dans les scènes de la Passion : on voit souvent au loin les remparts de Jérusalem garnis de spectateurs³⁵.

Par les diverses ouvertures de la chapelle, on voit un décor assez peu caractéristique de pignons et de toits : il est si complet que nous soupçonnons une intervention assez généreuse des restaurateurs.

La Crucifixion. — Comme bien souvent, la composition se divise en deux étages distingués par des surplombs rocheux : en haut, la Crucifixion proprement dite avec l'épisode du coup de lance, en bas, le groupe douloureux de Saint Jean et des Saintes Femmes encadré par les donateurs.

Partie supérieure. — Le fond de la scène est arrondi en demi-coupole : sous un ciel doré, un panorama de toits et de tours enserrés par une muraille devant laquelle s'élèvent quelques arbres. La presque totalité de ce décor semble d'origine. L'architecture est peu caractéristique et ne se laisse rattacher à aucune région précise. La note exotique est donnée par quelques clochers à bulbes surmontés de boules³⁶.

Peut-être pour obtenir un effet de fuite, mais aussi en raison des dimensions du cadre, les personnages de l'étage supérieur sont beaucoup plus petits que ceux du dessous. Cette convention est d'ailleurs très fréquente. Quatre anges vêtus de bleu, aux ailes dorées, recueillent dans des calices le sang du Christ.

Au pied de la croix, six personnages, trois de chaque côté, représentent la scène du coup de lance.

A gauche, sous le bon larron, un homme imberbe, sorte de juge coiffé d'un bonnet et vêtu d'une robe aubergine bordée d'hermine et munie d'un capuchon. Il porte des chausses semelées à pointe modérée. La main droite est posée sur la lance, la gauche montre la plaie. Lui faisant face, un soldat « more » tient des deux mains la lance qui vient d'ouvrir le flanc du Christ. Il porte sur la tête un linge noué en turban dont les extrémités pendent sur le dos. Tunique de brocart rouge barrée de deux diagonales sombres ; emmanchures marron bouffantes à l'épaule, puis manches vertes collantes jusqu'au poignet ; cimenterie ; sur la jambe nue, une genouillère de métal et un bas de chausse doré s'évasant autour du mollet en forme de botte molle. Paul Post³⁷ place l'apparition de cette forme de chaussure (strumpftartige Stiefel) vers 1455-1459. Quant au personnage, il apparaît déjà dans le « larron crucifié » (vers 1430, institut Staedel, Francfort) attribué tantôt au maître de Flémalle, tantôt à Van der Weyden. Derrière eux, un soldat presque invisible lève la tête et brandit des deux mains une hache d'armes. Il porte genouillère et jambière dorées sur une chausse d'étoffe qui laisse le pied nu.

A droite de la croix, un homme abondamment chevelu et barbu. Large chapeau terminé en pointe, robe de brocart vert. A demi tourné vers le spectateur, appuyé de la main gauche sur un arme, il montre lui aussi la plaie qu'il ne peut voir. Caché par lui, un soldat casqué, la visière relevée, tient la baguette porte-éponge, qui est dissimulée par la croix ; devant lui un bouclier.

Sous le mauvais larron, de profil, un autre personnage chevelu et barbu, habillé en riche marchand : large turban blanc à traîne entourant un haut fez ; robe de brocart vert, dont la manche qui pend jusqu'à terre découvre au coude la manche collante d'un vêtement de dessous ; à une large ceinture pendent, au côté, une sacoche, sur le ventre, une dague ; chausses assez pointues. Il écarte les mains en un geste de surprise et de révérence. Nous retrouverons ce personnage dans la Mise au tombeau : il s'agit probablement de Joseph d'Arimathie.

Quant aux deux autres personnages en costume civil, nous avons plus de mal à les identifier. On sait qu'à l'origine le porte-lance et le porte-éponge ont été des soldats. Puis on a confondu le porte-lance et le centurion converti à la vue du miracle qui, en échange, a reçu de soldat son nom (Λόγχινος de λογχή, de lance). Puis ces deux acteurs importants sont devenus des symboles : l'un, le porte-lance, du pécheur repent (aussi est-il du côté du bon larron) ; l'autre le porte-éponge, de l'endurcissement (côté du mauvais larron). Dès le XIII^e siècle, ils étaient souvent figurés en vêtement civil³⁸. A Ternant, porte-lance et porte-éponge sont bien, comme à l'origine, de simples soldats et leur place est conforme à la symbolique habituelle. Restent outre Joseph d'Arimathie, deux personnages civils touchés par le miracle : lequel des deux figure le centurion ?

Insistons à nouveau ici sur la clarté et la simplicité de la scène. Bientôt, au pied de la croix, vont fourmiller d'innombrables figurants à pied ou à cheval, sans compter les trois joueurs de dés.

Partie inférieure. — Ce registre, encadré par les donateurs, dont nous parlerons ensuite, est occupé par la Pamoison de la Vierge. La composition en rappelle avec quelques variantes celle des côtés : dans les trois cas, un personnage central détermine les attitudes variées d'un entourage. Au centre, en rapport avec les dimensions de l'espace à remplir, ce personnage est vertical tandis que, sur les côtés, il est horizontal. Nous retrouvons ici les figures de gauche fidèles à elles-mêmes jusque dans le moindre détail.

La Vierge est placée au centre, juste sous la croix. Les genoux fléchis, elle s'effondre sous le poids de la douleur et lève les bras au ciel en tordant les mains³⁹. Le buste est de face, les genoux de trois quarts. Le manteau s'écroule vers la gauche. Elle est chaussée de socques à brides. D'ordinaire, la Vierge en pamoison est représentée à demi affaissée, les bras pendants et soutenue par Saint Jean ou bien étendue à terre, s'appuyant sur un bras. Tantôt elle regarde la croix, tantôt elle semble s'en détourner avec horreur.

Si la Vierge de Ternant ne levait les bras, on pourrait la rapprocher de celle des Sept sacrements de Van der Weyden (musée d'Anvers). Le modelé du corps, le rendu des plis sont fort proches. Songeons, avant de parler à nouveau d'influence, que Van der Weyden semble s'être mis à l'école des sculpteurs et avoir voulu rivaliser avec eux dans ses tableaux. Il reste que l'attitude de la Vierge de Ternant, combinant l'affaissement et l'expression du désespoir, est isolée dans l'art de l'époque.

A gauche, la femme plus âgée lève les mains de chaque côté de la tête. La Vierge est soutenue à gauche par Saint Jean, à droite par la Madeleine. Derrière, la femme au turban blanc, de dos, lève les mains vers le pied de la croix. Ce geste est d'ordinaire dévolu à la Madeleine.

Les donateurs, agenouillés de part et d'autre de la scène, sont vêtus d'un même brocart d'or à fond rouge, barré en biais d'une bande plus sombre. La couleur a souffert, l'or s'est écaillé, le rouge a bruni ; d'où un aspect austère qu'ils n'avaient pas à l'origine. Tous deux sont jeunes. Le donateur a des cheveux bruns ronds, mais sans excès ; les tempes sont peu dégagées, il porte une raie sur le sommet du crâne. Il est vêtu d'une longue

robe serrée par une ceinture de cuir, à laquelle pend, sur le ventre, une dague⁴⁰. Les manches sont d'une ampleur modérée. Sur son dos pend un chaperon à bourrelet. Les chausses se terminent sur une pointe assez accentuée. La donatrice, qui tient un livre de prières, porte une coiffe de toile blanche fixée par des épingles d'or. D'ordinaire, les ailes de cette coiffe pendent verticalement de chaque côté du visage⁴¹. Ici, très empesées, elles se maintiennent horizontales derrière la nuque. Nous n'avons pu trouver que deux exemples de cette variante : l'un sur une cheminée de la salle des gardes au Palais Jacques-Cœur, donc vers 1445-50, l'autre dans une tapisserie représentant des scènes de chasse et datée de 1460-70⁴². Sur la nuque, les cheveux sont strictement cachés par un bas de coiffe bordé d'un liseré. Sur le cou est indiqué un collier assez large. La robe a un large décolleté à parements sombres qui élargit les épaules et dont la pointe se termine à la taille. Il découvre un corselet dont l'échancrure est soutenue par des cordelettes dorées. La taille mince est serrée par une large ceinture dont l'extrémité pend dans le dos. Au-dessous, la robe s'évase et cascade en somptueux replis. Il s'agit là d'une mode souvent représentée qui ne peut être antérieure au milieu du siècle, ni postérieure à 1470⁴³.

La tenue du donateur nous suggère les mêmes dates : d'après Hermand⁴⁴, la mode des cheveux ronds s'estompe après 1455, le chaperon à bourrelet est particulièrement usité de 1425 à 1450. D'après Paul Post⁴⁵ la mode des tempes rasées disparaît entre 1450 et 1455, tandis que les cheveux commencent à s'allonger. Pour les chaussures, c'est entre 1446 et 1475 qu'ont reparu les formes à bec qui atteignent leur plus grande dimension vers 1470. L'aspect général s'apparente de près à celui du donateur du retable de Vernou, placé par Paul Vitry⁴⁶ entre 1455 et 1464.

Comme dans l'autre retable, nous sentons bien qu'ici nous n'avons pas à faire à des portraits. Les deux personnages ressemblent de près, par leur faciès énergique et spiritualisé, aux autres figures.

Le seigneur ne porte pas au cou l'ordre de la Toison d'or. Pour un détail d'une telle importance, il nous semble impossible de croire à un oubli ou à une omission. La frise sculptée qui borde la partie inférieure du retable nous apporte d'autres indications sur les donateurs : sur un décor ajouré de quatrefeuilles, on peut compter huit groupes de deux ceintures. La ceinture, cette fois rouge sombre, est passée dans le sceptre doré, mais elle est dénouée et flottante. Flamare⁴⁷ dit y avoir vu « des restes de légende » : on n'en distingue actuellement aucune trace. La frise porte en outre trois écus. Celui de gauche est parti des armes de Ternant et d'Isabeau de Roye ; la peinture, assez endommagée, nous semble d'origine. Celui du centre est plus grand que les deux autres ; il est d'une exécution assez grossière et porte, sculpté et peint, un échiqueté aux couleurs de Ternant. Il s'agit d'une réfection sans doute assez ancienne de l'écu primitif dont on distingue en dessous le support. Le troisième n'a conservé aucune trace de peinture ancienne sur les photos antérieures à la restauration⁴⁸. Il a été repeint, arbitrairement, nous semble-t-il, aux armes de Bourgogne par les restaurateurs.

Quelles conclusions tirer de ces détails ? Nous serions bien plus à l'aise si nous connaissions les armes peintes sur l'écu de droite. Faute de cela, deux hypothèses sont valables, qui d'ailleurs se rejoignent pour l'essentiel :

1° Les armes de gauche sont celles d'Isabeau de Roye ; dans ce cas, l'écu de droite aurait porté les armes de Ternant.

2° Les armes de gauche pourraient être celles de Charles de Ternant, fils d'Isabeau et de Philippe ; dans ce cas, celles de droite auraient pu être celles de la femme de Charles, Jeanne de Vienne-Pymont.

En tout cas, le seigneur ne pouvant être Philippe en raison de l'absence de la Toison d'or, la donation du retable est postérieure à sa mort (1454). Nous arriverons par d'autres voies à la même conclusion.

La Mise au tombeau. — Dans un décor identique à celui de la Pietà, nous retrouvons des personnages déjà connus.

Des deux vieillards, l'un, Joseph d'Arimathie, placé à la tête, figurait déjà dans la Crucifixion. L'autre, habillé également en riche bourgeois, porte un chapeau important. Tous deux sont barbus. D'ordinaire on les représente de profil aux extrémités du sépulcre. Ici, en raison du tassement du groupe, Joseph d'Arimathie fait face aux spectateurs derrière le tombeau, tandis qu'à droite Nicodème est placé devant. Le corps du Christ n'est pas horizontal, mais conventionnellement relevé vers l'avant, afin qu'il prenne toute son importance.

Derrière le sépulcre, de gauche à droite, Saint Jean, la Vierge les mains levées, et les deux autres Maries. En avant du tombeau et à droite, la Madeleine, agenouillée, le buste penché en avant, tient de la main droite le coude, de la gauche la main du Christ, qu'elle baise. Devant elle se distingue la place où était encastrée sa boîte à onguents, non restituée par les restaurateurs.

Nous trouvons là un motif bien connu. Cette composition en largeur, fermée circulairement en arrière par le groupe des assistants, est traditionnelle pour la Mise au tombeau du Christ⁴⁹. Nous la trouvons par exemple dans le retable de Jacques de Baerze et Broederlam à Dijon, mais elle a été répandue surtout par les innombrables sépulcres de pierre sculptés en France à partir de 1440⁵⁰. De fait, c'est bien à ces groupes de statues que l'on pense devant l'œuvre de Ternant. L'impression est purement sculpturale, et ici encore il faut noter qu'il n'y a aucune intrusion des influences pittoresques qui feront des retables de la fin du siècle des tableaux en relief.

Commentons deux détails :

1° Les deux vieillards qui tiennent le corps du Christ sont barbus et portent des coiffures. C'est là, d'après Emile Mâle⁵¹, une tradition française tandis qu'en Flandres et en Allemagne la tradition est de représenter l'un des « deux bourgeois barbu et l'autre glabre et chauve ». Il cite un nombre respectable d'exemples et ne trouve à cet usage français que trois exceptions : le sépulcre de Solesmes, un vitrail d'Evreux, et un tableau du Louvre (?). Selon une thèse qui lui est chère, il explique ces différences par l'influence de la mise en scène théâtrale.

2° La place de la Madeleine devant le sépulcre est, d'après le même érudit, « une disposition fréquente dans l'art du Nord »⁵². Il en cite sept exemples : trois français, trois allemands, un flamand. Il serait facile d'allonger la liste avec des retables flamands, allemands ou français⁵³. Mais cette disposition n'est pas inconnue de l'art italien des XIV^e et XV^e siècles⁵⁴. On en trouve une variante dans les albâtres anglais du XIV^e siècle : la Madeleine, agenouillée de profil devant le tombeau, baise la main du Christ, tournée non vers sa face, mais vers ses pieds⁵⁵. Cette dernière attitude se retrouve dans les Heures du Duc de Berry par Jacquemart de Hesdin et André Beauneveu et dans le retable en pierre de Bessey-les-Cîteaux (Côte-d'Or)⁵⁶ où la Madeleine touche le pied du Christ.

On retiendra de ces énumérations qu'il est difficile de faire de cette position de la Madeleine la marque exclusive d'un pays ou d'une époque. Mâle observe lui-même qu'elle s'inspire d'un détail de l'Evangile⁵⁷, ce qui interdit d'y voir une tradition strictement localisée.

Chacune de ces trois scènes est surmontée par des cintres aplatis, bordés d'une frise de rinceaux où nous croyons reconnaître des feuilles de vigne⁵⁸. Les autres exemples de ce motif que nous avons pu recueillir s'étalent sur la seconde moitié du XV^e siècle, avec une prédominance vers la fin⁵⁹.

Il nous reste à apprécier le style de l'ensemble sculpté. On en a vu très tôt la haute qualité. Philippe de Chennevières⁶⁰ le dit à juste titre « d'une remarquable exécution et d'un très beau sentiment, plein de réalisme à la fois et de dévotion naïve ». A vrai dire, l'exécution pleine d'habileté et de souplesse nous paraît bien exempte de naïveté. Le polychromiste a d'ailleurs sa part dans la douceur du modelé et la richesse des draperies. Il a aussi le mérite de la répartition heureuse des lingeeries blanches qui aèrent la composition. Cette habileté élégante s'unit à beaucoup de réserve et de retenue dans l'expression de l'émotion. Ces caractères répondent bien à ce que Paul Vitry a appelé, dans la sculpture française du milieu du siècle, le style de la détente. Malgré maintes reminiscences venues du Nord, l'esprit général nous en paraît, à ce titre, au moins aussi français que flamand.

Les volets peints. — Quoique fort éloignés de la sculpture par le sentiment et le style, ils obéissent à une composition d'ensemble. Des diagonales montent de part et d'autre, prolongées dans la sculpture, vers la croix. Le peintre avait à loger dans des cadres en hauteur des motifs qui sont d'habitude traités en largeur (Mont des Oliviers, Portement de Croix, Résurrection). Il les a comprimés dans la moitié inférieure, et a laissé le haut à un paysage qui s'étale en perspective montante.

Le Christ au Jardin des Oliviers. — Une enceinte tressée en forme de claie enferme le jardin. Au premier plan une barrière en planches, et un petit pont sur un ruisseau qu'on voit couler dans l'angle droit. Les trois apôtres Jean, Jacques et Pierre accablés par le sommeil, forment un motif triangulaire. Ils portent des nimbes de rayons ; Jacques, en manteau bleu, est de dos ; Jean, robe rouge, manteau gris clair, et Pierre en manteau rouge sont de face. La tête de Jean, de trois quarts, est penchée en avant, appuyée sur sa main, tandis que Pierre se renverse en arrière, en se frottant l'œil du revers de sa main droite.

Un peu plus haut, de profil, le Christ est agenouillé au pied d'une colline verte qui s'étire en pointe sur la droite et porte à son sommet le calice d'or. Il porte une robe bleue⁶¹ ; ses longs cheveux bruns sont rejetés derrière l'oreille. Les traits sont nettement différents de ceux du Christ triomphant que nous trouverons sur les volets de droite. L'ensemble de la scène n'est pas sans rappeler, surtout pour la position des apôtres et le visage de Saint Pierre, une miniature des Heures de Turin⁶².

Le tiers supérieur est occupé par un paysage limité à droite par la pointe de la colline. A gauche, un bouquet d'arbres sur un sol semé de pierres, puis une série de douces ondulations alternatives, reliées entre elles par des courbes de collines ou de routes. Tandis que ces courbes assurent la transition entre les différents plans horizontaux, le jalonnement de la distance est opéré par des arbres isolés, de taille gigantesque par rapport à ce qui les entoure.

Dans les creux, s'allongent deux villes, l'une à gauche blanche et rose, l'autre à droite bleuâtre comme toute la ligne d'horizon et dominée par deux hautes flèches. Trois personnages sortent de la ville la plus proche. Ces détails et procédés de composition se retrouvent aisément dans les fonds de paysages de l'école flamande. Il suffit par exemple d'examiner au Louvre la Déposition de croix de Bouts pour s'en convaincre. Il s'agit, bien entendu, d'un paysage composé où l'on aurait peine à découvrir un caractère régional.

Le ciel, blanchâtre à l'horizon, est limité en haut par une bande d'un bleu énergique. Il est sillonné par des bandes d'oiseaux migrants sommairement indiqués par deux traits de pinceau croisés. Ce détail se retrouve sur les autres panneaux.

Portement de Croix. — Au premier plan, un terrain semé de pierres, avec notamment un rocher qui se retrouve souvent dans cette scène.

Au-dessus, le Christ au centre d'une foule aussi compacte que celle d'un groupe sculpté. Toujours vêtu de la robe bleue, il marche vers la droite, les jambes écartées, le pied gauche en avant, ce qui dessine dans le bas du vêtement deux grands plans, l'un d'ombre, l'autre de lumière. Au-dessus de la taille serrée par une corde, le buste est incliné vers l'avant tandis que la tête de trois quarts est tournée vers l'arrière. Le bras droit, dont la manche dessine depuis l'épaule un ample arrondi, tient la hampe de la croix. Tous les détails de cette attitude se réfèrent à un type fréquent à cette époque et dont nous citons en note quelques exemples, presque tous postérieurs⁶³. Signalons enfin un curieux détail : sur le bas de la robe, à la limite de la partie sombre, est fixée une planchette garnie de trois rangées de trois points sombres. Sur la rangée supérieure, deux de ces points sont des trous par où passent deux chaînettes qui attachent l'objet à la robe. Les rangées inférieures, sans indication de relief, peuvent être des trous ou des clous. Nous renvoyons en appendice à une étude plus détaillée de cet attribut. Qu'il nous suffise de dire que la grande majorité des exemples que nous en avons trouvés se rencontrent dans les Pays-Bas ou en Allemagne.

De part et d'autre du Christ, deux soldats esquissent un ballet lui aussi traditionnel. Celui de gauche, appuyé sur la pointe du pied droit pousse le Christ d'un coup de son genou gauche, tandis que les bras à demi levés lancent vers lui une masse d'armes. La tête est complètement chauve⁶⁴. L'élégance et la dissymétrie de l'attitude en font vraiment un mouvement de danse. L'homme porte une tunique verte par dessus une cote de mailles, il a des jambières noires et les pieds nus. Le soldat de droite lève la jambe droite pour donner un coup de pied au Christ qu'il tire par la corde attachée à sa ceinture. Il porte une armure noire, des chausses rouges et des demi-bottes molles ; son casque, orné d'une grande feuille de chêne dorée, a des couvre-oreilles en forme de feuille. Des épaules tombent deux longs pans d'étoffe jaune⁶⁵.

Au-dessus, à gauche, Saint Jean, la Vierge et deux saintes Femmes, dont l'une essuie une larme d'un pan de son turban. Ces quatre personnages ressemblent assez à ceux des parties sculptées. Au-dessous d'eux, la tête chauve, barbue et débonnaire de Simon de Cyrène, réquisitionné pour aider à porter la croix. Ce genre de tête apparaît fréquemment à l'époque dans l'art du Nord et est en général attribué à Saint Joseph.

Dans la partie droite, une véritable mosaïque de têtes de soudards, hérissée de casques et d'armes⁶⁶. Les visages sont juxtaposés dans toutes les positions : à droite, un profil particulièrement bestial s'encastre dans une face. Nous retrouvons en haut le type du soldat more, les cheveux crépus ceints d'une lingerie torsadée. Le peintre s'en est donné à cœur joie dans l'expression d'une férocité quelque peu théâtrale. Au-dessus, à gauche, derrière une porte à pont-levis, la Ville est ceinte de murailles grouillantes d'oiseaux et dominée par un haut clocher carré à flèche. Contre la muraille, deux arbres démesurés, aux troncs élagués. Cette ville est séparée par un mince cours d'eau d'un abrupt rocheux coiffé d'un bouquet d'arbres. Dans l'échancrure, on voit le fleuve, traversé par une barque chargée de passagers, s'élargir et serpenter en vastes méandres dans une plaine. Ici encore la perspective et la vraisemblance géographique sont sacrifiées au jeu des horizontales, des diagonales et des courbes.

Le Christ aux Limbes. — Avant la restauration, ce panneau était placé à l'extrême droite après la Résurrection.

Après un premier plan sombre et caillouteux où grouillent de minuscules animaux démoniaques, s'élève à droite un haut portail rectangulaire, crénelé et percé de meurtrières. Il est surmonté d'un portique ouvert, terminé par deux pyramides de boules. Au-dessous, la lourde porte brisée à laquelle s'agrippe un énorme démon. Adam, barbu et chenu, Eve, jeune, le front dégagé, le ventre bombé, s'apprêtent à sortir devant cinq autres justes. A gauche, le Christ de face marche vers la droite, la main gauche tendue vers le démon terrassé, qu'il frappe de la hampe de sa croix à oriflamme. Il porte la robe rouge du triomphe. Le visage allongé, au front démesuré, est très différent de celui des volets de gauche. Il est empreint d'une douceur morbide qui fait songer aux Christs de Bouts et en général à la peinture du Nord des Pays-Bas. Le Christ du célèbre retable de Beaune, avec certains traits communs, a plus de virilité et de majesté. Tout le haut est occupé par un grouillement de démons juchés sur le portail ou courant dans le lointain. Quant au paysage sulfureux de l'angle supérieur gauche, c'est une séduisante restitution du restaurateur.

L'ordonnance de la scène n'offre rien de surprenant. On en trouve déjà l'essentiel dans une miniature du XIII^e siècle reproduite par Grimoard⁶⁷. La partie la plus intéressante est évidemment la figuration démoniaque.

Un tel foisonnement ne se trouve guère à l'époque que dans les Jugements derniers⁶⁸. Le gros démon terrassé a une tête de chat mâtiné de grenouille et un corps fait d'éléments emboîtés comme une armure ou une carapace d'insecte. Il a des yeux flamboyants sur la poitrine et sur les fesses. Aux épaules, des têtes de canards crachent les bras. Dans le haut du tableau, des êtres griffus et velus, aux ailes de chauves-souris et aux pattes héronnières, soufflent du feu par des sarbacanes et brandissent des lances. Au-dessus du Christ, un être velu n'est qu'une énorme tête. Par terre rampent de petits animaux dont les uns (crapaud, limaces) sont facilement identifiables, mais d'autres tiennent du cauchemar. Nous n'avons à cette date rien rencontré de semblable et la verve cursive avec laquelle ils sont esquissés, en clair sur fond sombre, nous fait penser à la peinture de Bosch.

Les démons aériens ainsi que le gros démon renversé trouveraient une parenté dès les Très Riches Heures du Duc de Berry ; mais l'exécution est, là encore, si pleine de brio et de fantaisie, suggérant une impression de grouillement joyeux et inquiétant, que nous ne lui trouvons pas, à cette époque, de parallèle. Peut-être est-ce là la partie la plus originale de ces panneaux, où l'on sent si souvent le peintre soumis au motif reçu ou imposé.

La Résurrection. — La composition en losange du Christ et des deux soldats réveillés fait pendant au groupe triangulaire du Christ et des apôtres dans le Jardin des Oliviers.

Au premier plan, sur un terrain semé de galets, deux soldats sont symétriquement renversés par l'apparition du Christ auquel ils tournent le dos. Tous deux sont richement et théâtralement habillés. Celui de gauche, un genou en terre, protège son regard de sa main gauche et s'appuie de la droite sur un bouclier posé sur sa pointe. Sa grosse figure moustachue, à longs cheveux, ressemble curieusement pour l'expression et la pose à un figurant de la Résurrection sur une fresque d'Ondlose (Danemark, milieu du XV^e siècle ?)⁶⁹. Il porte sur une cotte de mailles une tunique rouge à manches courtes ; sur la poitrine, un cabochon noir ; sur les jambes nues, des jambières noires. Son cimenterre est retenu par une chaîne.

Le soldat de droite, tombé en arrière, s'efforce de se relever en s'appuyant de la main droite sur sa lance et de la gauche sur un bouclier rouge. La figure coiffée d'un turban à aigrette exprime un ahurissement stupide. Sous les manches courtes de la tunique passent d'autres manches larges, blanches bordées de vert. La taille est serrée par une large ceinture d'étoffe blanche. Sur les chausses rouges, de courtes bottes molles à bouts pointus. De part et d'autre des deux têtes dépassent de petits voiles transparents dont nous ne voyons pas bien le rôle.

Derrière le tombeau à droite, le dos d'un garde endormi. Il est énorme et massif. Sa salade ronde est fixée au dos par une lanière de cuir. C'est du moins ainsi que nous interprétons l'espèce de queue d'aspect métallique qui pend derrière le casque. On remarquera un détail analogue dans la Résurrection du Musée Mayer Van den Bergh à Anvers⁷⁰ ; mais là, on voit bien qu'il s'agit de deux lanières, l'une fixée au casque, l'autre à la tunique et reliées entre elles par une boucle. L'artiste de Ternant a-t-il recopié quelque part ce détail sans le comprendre ? Ce serait un bon exemple de la transmission des motifs jusque dans les costumes, où pourtant la mode est souveraine.

Le Christ de face sort du tombeau ouvert. Il va poser le pied droit au dehors. L'élancement vertical du corps ne laisse rien deviner du mouvement de la jambe qui se lève : la figure semble planer. La main droite pointe deux doigts vers le ciel. Le bras gauche abaissé, à l'avant-bras démesuré, tient l'oriflamme. Le manteau drapé sur l'épaule droite découvre le buste. A gauche, sur la dalle du tombeau posée en travers, un ange debout tient dans sa main droite un sceptre doré et fait un geste de la main gauche.

La conception de la scène se rattache à un type usuel⁷¹. L'habituelle ordonnance en largeur est ici comprimée par la forme du panneau. On n'y trouve aucune des innovations apportées par le XV^e siècle et aucune trace évidemment de la conception italienne en forme d'apothéose. Pourtant la position de l'ange ne se rencontre guère que dans le cas où, sur le tombeau vide, il annonce l'événement aux Saintes Femmes. Dans la Résurrection proprement dite, on trouve un ou deux anges acclamant le Christ⁷², un ou plusieurs anges écartant la pierre, ou enfin un ange tenant le linceul. Nous voyons donc ici une contamination entre deux scènes voisines dont nous n'avons trouvé d'exemple que dans deux Résurrections de Bouts (Munich et Chapelle Royale de Grenade). De l'œuvre de Ternant, on peut aussi rapprocher dans ces œuvres le costume chamarré des gardes, mais non leurs visages, fort nobles chez Bouts. Dans deux autres tableaux de même époque, l'ange qui tient le sceptre vole dans le ciel.

La moitié supérieure est occupée par un paysage particulièrement bocager, aux plans habilement enchaînés. Sur la droite, on aperçoit dans le lointain les Saintes Femmes en chemin. Au milieu, un piéton et un cavalier. Ces silhouettes ébauchées se rencontrent à l'époque dans les fonds de paysages aussi bien en France qu'en Flandres. L'horizon bleuâtre, d'un rendu très atmosphérique, est encadré par deux hauteurs. Sur celle de gauche, un château qui n'a rien de militaire. Celle de droite porte une ville, tandis qu'une autre est étendue à ses pieds. Entre ces deux rochers, quelques arbres aux troncs élagués, aux proportions démesurées, comme nous en avons déjà rencontré sur les deux premiers volets.

Il nous reste à apprécier ces peintures. Disons qu'elles sont d'un bon exécutant, mais non d'un grand artiste. Ce genre de travail était d'ailleurs rarement confié à des peintres de première valeur, et il est exceptionnel que, comme c'est le cas à Ambierle, les volets soient plus intéressants que le retable lui-même. La composition est habile et concertée, le dessin vigoureux non sans brutalité ; la couleur puissante et saturée ne répugne pas à des violences et à des acidités que le temps a dû atténuer. Les premiers plans caillouteux, d'un ocre verdâtre, ne sont pas sans faire songer à ceux de Bouts⁷³. Les figures et les accessoires sont peints à touches fines et lisses, sans empâtements. Les paysages et les lointains sont au contraire beaucoup plus enlevés. Les arbres, par exemple, sont rendus par juxtaposition de touches rectangulaires assez épaisses et le rendu des lointains dans le panneau de droite ferait presque penser à la peinture du XVI^e siècle. Cette différence de traitement est habituelle à l'époque, mais, en raison de la dimension et surtout de la hauteur des panneaux qui devaient se perdre dans l'ombre, elle est ici particulièrement accentuée.

Nous avons noté quelques gaucheries de dessin et aussi que l'artiste semblait particulièrement à l'aise dans la note burlesque ou caricaturale. La dureté de certains visages et aussi des draperies n'est pas bien loin de l'art allemand. Mais les attaches de ces peintures avec les Pays-Bas, peut-être le Nord des Pays-Bas, sont indéniables. Nous avons prononcé plusieurs fois le nom de Bouts : ce n'est pas que nous voyions de rapport direct entre l'art subtil et hautain du maître de Harlem et la manière beaucoup plus anecdotique du peintre de Ternant. Mais il y a des thèmes et des procédés communs, un lien d'époque.

De cette étude détaillée se dégage l'impression que l'ensemble est légèrement postérieur à 1450. C'était bien l'avis de Paul Vitry, qui datait l'ouvrage de 1460⁷⁴. Sur la question d'origine, notre réponse sera, ici encore, circonspecte. Rien ne prouve que ce retable ait été, comme on l'a dit, importé des Flandres. Il ne présente aucune marque. Mais nous sommes si peu renseignés sur cette question des marques d'origine⁷⁵ que l'on ne peut tirer aucune conclusion ferme de cette absence. C'est, rappelons-le, le 10 mai 1455 que les sculpteurs sur bois de Bruxelles décident, à l'instar des orfèvres, de créer une marque, moyennant le paiement d'un droit d'un soixantième. Pour les retables, la marque du sculpteur était un marteau, celle du huchier, un compas ouvert et celle de l'étoffeux ou polychromeur l'inscription BRUESEL. Cette dernière marque est appliquée à des endroits très visibles et le plus souvent de place en place sur la partie inférieure du cadre doré. Quant aux marques d'Anvers, qui ne nous intéressent pas ici, elles ont été instituées encore plus tard par des règlements de 1471 et 1472, précisés en 1493⁷⁶. Dans quelle mesure les producteurs de retables se soumettaient-ils à ces vérifications ? « ...il est assez probable, pense de Bosschère⁷⁷, que certains maîtres d'ateliers purent être dispensés de ces vérifications coûteuses, par exemple quand ils travaillaient pour quelque prince ou prélat, sûr de leur savoir ». Ainsi s'expliquerait, d'après lui, l'absence de marque sur le retable d'Ambierle. L'hypothèse nous semble gratuite et l'exemple est particulièrement mal choisi puisque, d'après J. Dupont, ce retable a probablement été exécuté à Beaune⁷⁸.

En fait, il nous paraît sage de ne considérer comme sûrement faits à Bruxelles ou à Anvers que les ouvrages portant les marques de ces villes et d'attribuer les autres soit à d'autres origines, soit à des ateliers itinérants où les flamands formaient sans doute une partie, mais non la totalité de la main-d'œuvre. On se rappellera à ce propos le caractère composite et international des ateliers de sculpture sur pierre à la cour des Ducs. Il a bien pu en être de même pour la sculpture sur bois, qui n'était nullement, comme on semble parfois le croire, une spécialité flamande.

On voit vers quelles hypothèses nous mènent ces réflexions. Le retable pourrait bien être l'œuvre d'un atelier travaillant en Bourgogne où se mêleraient les influences flamande, manifeste dans la peinture, et française, sensible dans la sculpture. Il est, rappelons-le, d'autant plus difficile de trancher la question que les Flandres n'ont conservé à peu près aucun retable de cette époque. J. Borchgrave d'Altena ne peut citer entre 1350 et 1450 que quatre ouvrages dont trois se groupent vers 1400. Les autres exemples se placent après 1478 (retable de Saint-Léonard de Léau) et fourmillent après 1500.

Les circonstances de la donation. — Le château de Ternant est situé dans le comté de Nevers à la limite du duché de Bourgogne. Mais il faisait partie jusqu'en 1789 du diocèse d'Autun, dont le territoire, dépassant largement les frontières du duché, s'étendait jusqu'à Moulins et mordait sur le Nivernais. La famille de Ternant attestée depuis 1240⁷⁹ participe elle aussi de la vie des deux provinces. Peut-être ce premier seigneur avait-il déjà des biens en Bourgogne. En tout cas, Guy ou Guiot de Digoine, seigneur de Ternant, mort avant 1329, était aussi seigneur de Nans-sous-Thil (Côte-d'Or)⁸⁰. Le père de Philippe, Hugues III, mort en 1417, fut conseiller du comte de Nevers. Le comté étant tombé sous la dépendance du duc de Bourgogne, oncle du comte de Nevers, c'est à cette cour que Philippe fera sa brillante carrière.

Né dans les premières années du siècle, il est fait chevalier avant la bataille de Cravant (1423)⁸¹. Dès 1429, il est membre du conseil du duc. Il est fait en 1430, à la création de l'ordre, chevalier de la Toison d'or. Au printemps de cette même année il remporte en Ile de France de brillants succès contre les Français⁸². En 1431, nous le trouvons marié avec Isabeau de Roye. Après la paix d'Arras, ayant changé de camp avec son duc, il contribuera, au printemps de 1436, à la reprise de Paris sur les Anglais, et sera quelques mois prévôt de Paris. Dès lors, il participera à toutes les entreprises guerrières et diplomatiques du duc Philippe. Il ne connaîtra qu'un moment de défaveur due à son excessive rapacité, mais aussi en partie, semble-t-il, à l'hostilité de la duchesse Isabelle (1450-51). Il meurt à Ternant le 22 mai 1454⁸³. Hardi guerrier, il fut aussi un brillant joueur et un seigneur magnifique. Olivier de la Marche⁸⁴ nous a laissé le récit détaillé du combat mémorable qu'il soutint à Arras les 27 avril et 2 mai 1446 contre un écuyer aragonais au service du duc de Milan, Galiot de Balhasin, ou de Bardaxin, membre de la grande famille des Bardaji⁸⁵. Si nous mentionnons ce combat, c'est peut-être qu'il a quelque rapport avec nos retables. En effet, avant de raconter les « armes à cheval », la Marche décrit minutieusement la tenue des champions. Le cheval de Bardaji est « un puissant roussin, couvert d'une barde de bouffie peinte à sa devise, qui fut à manière de ceintures tortivées ». A moins, ce qui est peu probable, d'une confusion, il semble donc que ce soit la « devise » de Galiot de Bardaji que nous trouvons sur les retables. S'agit-il d'un don ou d'un échange courtois ? Nous n'avons pas trouvé trace d'un tel usage qui se comprendrait mieux en cas de victoire d'un des combattants. Mais le combat s'est terminé sans décision. Ce détail en tout cas nous suggère pour le petit retable une date postérieure à 1446.

L'étude des fondations pieuses de ce seigneur va nous amener à un résultat assez voisin⁸⁶. En voici les étapes : en 1444, Philippe de Ternant et Isabeau de Roye ont « délibéré de fonder une chapelle de sept chapelains en l'église de notre chatel dudit Ternant pour faire le divin office de Notre Dame en ladite chapelle et de sorte qu'eussions nommé lesdits chapelains pour prier en ladite chapelle et à iceux assignés huit vingt livres tournois de rentes pour ladite fondation entretenir... » ; en décembre 1448 « avons augmenté notre dite fondation de deux novices et un marguillier... laquelle fondation avons aussi augmentée et douée de quarante livres tournois de rente... outre plus avons ordonné que ferions l'église toute neuve en notre dit chatel et que la

ferions collégiale... et unirions les cures des églises paroissiales de Ternant et de Tazilly pour les profits à icelle convertir et employer au profit de ladite fabrique dudit collège... » En avril 1449, une bulle pontificale portait approbation de la fondation de cette collégiale. Le 20 septembre de la même année, procuration était passée devant notaire pour l'exécution de cette bulle. Le 14 mars 1451, l'évêque d'Autun Jean Rolin, donnait son approbation. Enfin, le 19 mai 1454, trois jours avant sa mort, Philippe signait l'acte définitif de fondation dont nous avons trouvé une copie complète, où sont mentionnés les actes précédents. Notons que sa femme Isabeau et son fils Charles y sont associés, comme ils le sont aussi dans la bulle de ratification de Calixte III (1457). Enfin en 1458, l'union à la collégiale de la cure de Tazilly est faite par l'évêque Jean Rolin.

Philippe et Isabeau ont donc commencé par fonder en 1444 dans l'église seigneuriale une chapelle consacrée à Notre-Dame. Cette église était placée sous le vocable de l'Assomption, tandis que le patron de la paroisse est Saint Roch. Il n'est pas invraisemblable de rattacher à cet acte la donation du retable de la Vierge, et on peut estimer qu'il fut offert dans les années qui suivirent. Puis, en 1448, ils décident de « faire l'église toute neuve » et de fonder une collégiale par union avec les paroisses de Tazilly et de Ternant. S'agit-il d'une reconstruction ou d'une restauration ? Il est impossible d'en décider puisque cette église a disparu. Adossée à l'angle sud-ouest du rempart féodal, dont subsistent encore d'importants vestiges, elle était en ruine au début du XIX^e siècle et les matériaux en furent utilisés vers 1820 pour la construction de l'église actuelle, située à plus de cent mètres à l'est de la précédente. En tout cas, c'est très probablement à ce projet plus vaste que se rattache la donation du retable de la Passion, qui était placé sur le grand autel⁸⁷. Comme l'acte définitif est antérieur de trois jours à la mort de Philippe de Ternant, c'est dans les années qui suivirent qu'il dut être mis en place ainsi que nous l'avons supposé d'après l'examen du retable.

Sur l'église elle-même nous n'avons que peu d'indications⁸⁸. Elle était voûtée et comprenait cinq fenêtres dans le chœur, « hautes et bien proportionnées », et cinq dans le reste de l'église. Le chœur était « séparé par une balustrade avec forme comme aux cathédrales et une tribune au dessus ». Elle avait été richement ornée par la famille de Ternant. On pouvait notamment y voir le tombeau, en marbre blanc, de Philippe. Mais « les hérétiques pillèrent cette église en 1557 et la dépouillèrent de tous les précieux ornements desquels son fondateur l'avait gratifiée, à la réserve du retable et d'un grand crucifix en bois de cèdre qui sont encore en leur entier et par la beauté de leur sculpture font voir la magnificence de Philippe... »⁸⁹. De son côté, le document de 1729 mentionne « une image de Notre-Dame haute et bien faite qui s'élève au dessus du retable par derrière entre deux croix de bois de cèdre avec deux Christ ». L'église de Ternant conserve encore, à côté des retables, un grand Christ en croix d'un assez beau style, bien que fâcheusement repeint. On peut penser qu'il s'agit là de l'une de ces deux « croix de ment, le début du XVII^e. Quant au retable de la mort de la Vierge, il ne peut remonter plus haut que la fin du XVI^e siècle ou, plus probablement, du début du XVII^e. Quant au retable de la mort de la Vierge, il était placé, en 1729, dans une chapelle « très propre derrière le maître autel, du côté de l'épître ».⁹⁰

APPENDICE

LE CHRIST. A LA PLANCHETTE

Nous avons parlé plus haut de ce curieux attribut, fixé sur la robe ou au bout d'une corde dans la scène du portement de croix, et qu'on remarque aussi quelquefois sur la robe du Christ de Pitié. Il n'a que peu attiré l'attention des historiens de l'art⁹¹. Nous donnons plus bas une liste des exemples relevés. Cette liste n'est évidemment pas exhaustive et il est sans doute possible d'en écarter un peu les dates extrêmes, en gros 1425-1550. Il nous semble probable que ce détail est d'abord apparu dans la sculpture. Or, les deux exemples les plus anciens, relevés dans le Nord des Pays-Bas, nous en offrent des formes déjà dérivées et transposées : l'un figure sur une pièce d'orfèvrerie, le calice de Gouda, l'autre dans une miniature où, fait curieux, l'objet n'est pas représenté de façon réaliste, mais figuré sur l'étoffe de la robe. Pourtant, même si l'on peut trouver des documents un peu plus anciens, l'absence totale d'exemples dans le haut moyen-âge ainsi que dans l'iconographie byzantine donne à penser qu'il s'agit d'une invention tardive.

L'examen de l'aire de répartition semble bien désigner les Pays-Bas comme lieu d'origine. Plus de la moitié des exemples peut leur être attribuée sans conteste, et les cas plus ou moins éparpillés relevés dans les autres pays se trouvent presque toujours dans des œuvres marquées par l'influence flamande. On peut dire qu'au XV^e siècle la présence de ce détail est une véritable marque de provenance. C'est seulement au début du XVI^e, dans des œuvres comme celles de Damian Forment à Huesca ou Philippe Bigarny à Burgos, que le motif semble s'affranchir de ses origines.

Quel en est le sens ? La seule interprétation que nous en ayons trouvée est d'une simplicité réaliste : « la planchette hérissée de clous qui le blessaient à chaque pas qu'il faisait en montant au calvaire », dit Emile Mâle qui met ce motif en relation avec la plus grande vogue des Mystères. Il est suivi par Borchgrave d'Altena.

Cette explication nous paraît peu satisfaisante. D'abord, dans la plupart des exemples anciens, la planchette est lisse ou bien garnie de points qui semblent plutôt des trous que des clous. C'est seulement autour de 1500 que la présence des clous devient explicite : ils sont chez Lucas de Leyde ou Philippe Bigarny d'une terrible longueur. De plus, la planchette est placée au milieu de la robe du Christ, entre ses jambes écartées, et elle n'est jamais montrée en contact avec son corps. Sans doute un tel objet constitue une gêne supplémentaire dans la marche, mais non un instrument de torture particulièrement efficace. Enfin, s'il était un instrument de torture ou une marque d'infamie dans la mise en scène des Passions, il ne serait pas une invention gratuite des artistes, mais se rattacherait soit à la tradition religieuse, soit à un usage du temps. Dans les traités, à vrai dire assez sommaires et décevants, sur la torture, nous n'avons pu trouver trace d'un pareil usage, non plus que dans les méditations pieuses sur les instruments de la Passion⁹². Nous avons également parcouru en vain les ouvrages sur la mise en scène théâtrale.

Faut-il conclure sur un aveu d'ignorance ? A la place de l'interprétation que nous repoussons, nous n'avons guère à offrir qu'un rapprochement assez peu convaincant : si cette planchette est percée de trous, elle ressemble curieusement à l'objet auquel travaille Saint Joseph sur un panneau du retable de Mérode, attribué au maître de Flémalle⁹³. Cet objet est considéré par les historiens de l'art comme une souricière⁹⁴ ; à côté de lui, sur la table, repose d'ailleurs, facilement reconnaissable, un piège à trappe. Or Huizinga⁹⁵ suggère que la présence de la souricière dans ce tableau a peut-être une valeur symbolique et il fait allusion à ce propos à un passage de Pierre Lombard que nous citons dans le texte : « Et quid fecit redemptor captivatori nostro ? Tetendit ei muscipulam crucem suam : posuit ibi quasi escam sanguinem suum »⁹⁶. La croix est donc une souricière pour prendre le démon, où comme appât le Christ a mis son sang.

Dans un article paru en 1945, Meyer Schapiro montre que le texte de Pierre Lombard n'est que la reproduction d'une phrase tirée d'un sermon de Saint Augustin, chez qui il a trouvé l'origine de cette image⁹⁷.

La planchette serait-elle, à l'origine du moins, une souricière symbolique, transformée, par la suite, en instrument de torture ?

A cette hypothèse les difficultés ne manquent pas :

1° Si sur le panneau du retable de Mérode, comme sur le tableau de Colin de Coter cité note 3 on reconnaît fort bien un piège terminé, on voit mal comment la planchette, dans laquelle Saint Joseph est en train de percer une vingtaine de trous, peut servir de souricière. Pour cette raison peut-être, Ch. de Tolnay, dans un article récent⁹⁸ reprend le rapprochement signalé plus haut, mais en sens inverse : pour lui les instruments disposés autour de Saint Joseph symbolisent les instruments de la Passion et il travaille, non à une souricière, mais « à ces planches cloutées sur lesquelles le Christ devait marcher en portant la Croix ». Mais, outre que les autres rapprochements paraissent assez arbitraires, on se demande pourquoi il faudrait percer des trous dans une planche avant d'y planter des clous.

2° Nous ne pouvons pas absolument affirmer que dans les cas numérotés 8 (tableau ci-dessous) la planchette soit percée de trous. Ce qui est certain, c'est que dans les cas numérotés 6, elle est absolument lisse, sans clou ni trou.

3° Resterait enfin à établir un lien de continuité entre la pensée de Saint Augustin, reprise par Pierre Lombard au XII^e siècle, et l'art flamand du XV^e siècle. Notons seulement que les « Sentences » du théologien parisien furent célèbres durant tout le Moyen-Age et imprimées à plusieurs reprises au XV^e et au XVI^e siècles.

TABLEAU DES EXEMPLES

Caractéristiques de la planchette :

- (1) fixée à la robe par deux chaînettes
- (2) fixée à la robe par deux brins de corde
- (3) au bout d'une corde attachée à la taille
- (4) rectangulaire
- (5) rectangle surmonté d'un triangle
- (5 bis) trapézoïdale
- (6) lisse
- (7) avec des clous
- (8) clous ou trous ?
- (9) une devant, une derrière
- (10) une devant, une derrière, figurées sur le bord inférieur de la robe.

PORTEMENT DE CROIX

Hollande

Calice de Gouda, musée de Gouda, vers 1425. Dans « l'Art à la cour des ducs de Bourgogne », Dijon, 1951, n° 168 (2, 4, 6).

Livre d'heures en néerlandais, vers 1425, dans Byvanck, Miniature dans les Pays-Bas septentrionaux, 1937, planche 28 (4, 8, 10).

Lucas de Leyde, deux gravures rondes, 1509, Paris, Petit Palais (3, 4, 7).

Triptyque de la Passion, début XVI^e, musée de Dijon (2, 4, 8).

Bosch, Escorial (3, 4, 7, 9).

Bosch, vers 1490, Vienne, Kunsthistorisches Museum (3, 4, 7, 9). *Flandres*

Retable de Miraflores, attribué à Van der Weyden, Grenade, Chapelle Royale. Le détail se trouve dans un encadrement sculpté figuré autour de la Pietà (4, 6).

Nativité, attribuée à Van der Weyden ou Bouts, Madrid, Prado, dans l'encadrement sculpté figuré autour de la scène (3, 4, 6).

Dessin attribué à Van der Weyden : le Christ de face entre Saint Jean et la Vierge porte avec la croix les trois clous du supplice. Vente J. Boussac, 10-11 mai 1926 (2, 4, 8, 9).

Meister des Liebesgarten (2, 4, 6).

Retable de la Passion, art brabançon, vers 1475, Paris, Musée des Arts Décoratifs (2, 4, 6).

Retable de Hulshout, province d'Anvers, fin XV^e (2, 4, 8).

Retable de l'église de Thielen, Belgique, fin XV^e. Réplique fidèle du groupe précédent (3, 4, 7).

Retable du comte Van Straetem-Ponthoz, fin XV^e (3, 5, 7).

Fragment de retable, fin XV^e, musée de Lyon (2, 4, 7).

Retable collection G. Vermeersch, vers 1500, dans Van Ysendyck, Monuments classés de l'art des Pays-Bas, tome 3, lettre R, planche 6 (2, 4, 7).

Retable de Saint-Denis de Liège, début XVI^e (2, 4, 8).

Retable de l'église Saint-Jean à Osnabrück, 1512 (2, 4, 6).

Retable, collection privée, Hambourg, début XVI^e, dans Münzenberger, op. cit. tome 2, planche 130 (2, 5, 7).

Crucifixion, peinture, début XVI^e, église Saint-Thibault à Joigny (3, 4, 6).

Triptyque de la Passion, peinture, début XVI^e, chartreuse de Miraflores près de Burgos.

Retable de Fromentières (Marne), art anverso, début XVI^e (3, 4, 7).

Retable de Castel (à Paris, Saint-Germain l'Auxerrois), art anverso, début XVI^e (3, 4).

Allemagne

Fragment de retable, 1470-80, Stuttgart, dans Julius Baum, Deutsche Bildwerke des Mittelalters, 1923, planche 70 (2, 4, 7).

Crucifixion, peinture, vers 1480, école du maître de Lisborn, Soest, Maria zur Höhe (2, 4, 7).

Retable de Süggerath, XVI^e, dans Münzenberger, I, planche 16 (2, 4, 6).

Peinture, vers 1480, maître de la Passion de Lyversberg, Cologne, musée Wallraf-Richartz⁽⁴⁾.

Retable de Segeberg (Schleswig), début XVI^e, attribué à Hans Brüggemann, dans Münzenberger, tome I, planche 68 (2, 4, 7).

Chemin de croix d'Adam Krafft, Nuremberg, 1505 (2, 4, 6). *Danemark*

Huit scènes de la Passion, peinture, 1520, Vraa, province de Jylland, dans Söderberg, De Gotlandska Passionsmalingarna, 1942, fig. 139 (4, 8, 9, 10).

Finlande

Fresque, vers 1500, Lohja, dans l'Art religieux finlandais au moyen-âge, Helsingfors, 1921, page 76 (4, 8, 9, 10).

France

Retable de la Passion, Ternant, après 1454 (1, 4, 8).

Vitrail, Sainte-Chapelle, Chambéry, première moitié XVI^e. D'après L. Bégule, Les vitraux dans le diocèse de Lyon, page 225, ces vitraux seraient un travail flamand ou allemand (5, 7).

Pourtour du chœur de la cathédrale de Burgos, Philippe Bigarny (voir plus bas).

Suisse ?

Miniature, milieu XV^e, collection d'Aremberg dans Documents du musée des Arts Décoratifs, Paris, tome 321/21 B (2, 4, 6, 9). *Espagne*

Retable de la cathédrale d'Oviedo, fin XV^e ? (2, 4, 7).

Retable de la cathédrale de Huesca, Damian Forment, vers 1520 (3, 4, 6).

Pourtour du chœur de la cathédrale de Burgos, Philippe Bigarny, début XVI^e (3, 4, 7).

CHRIST DE PITIE

Bois, hollandais, vers 1460, Munich, collection privée, dans H. Wilm, Die gotische Holzfigur, 3^e éd., Stuttgart, 1942, planche 120 (2, 4, 7).

Pierre, église Notre-Dame d'Auxonne, vers 1500, dans Hauteœur, La Bourgogne, Sculpture, tome 3, planche 166 (2, 5 bis, 7).

Pierre, musée de Troyes, début XVI^e (2, 4, 7).





















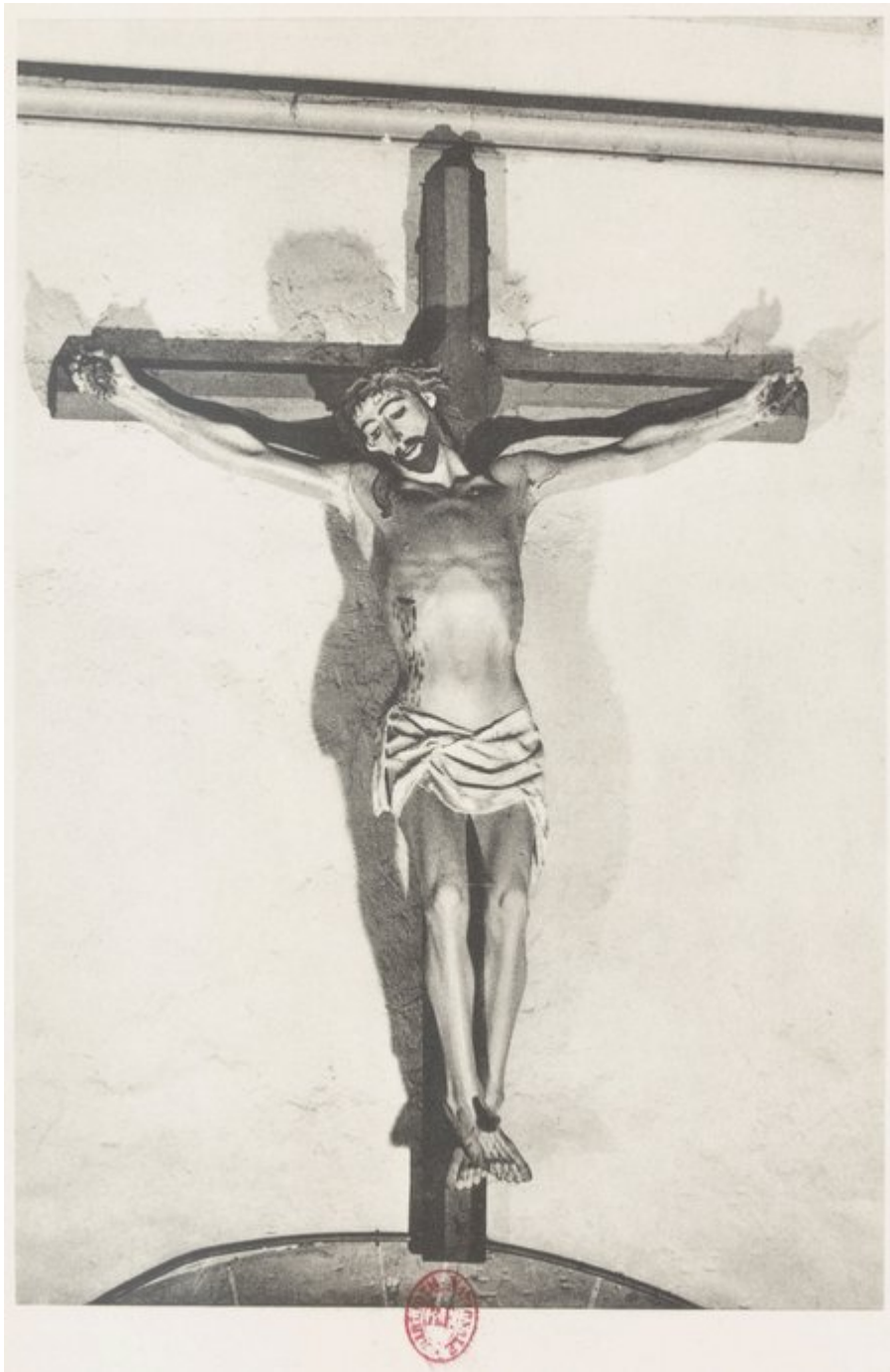












Notes

1

L'auteur exprime sa vive reconnaissance à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Besançon qui a accordé à ce travail une généreuse hospitalité.

2

Philippe de CHENNEVIÈRES, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, 1893, p. 25-27. J. ROOSVAL, *Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen*, 1903, page 8, *Age*, p. 131, et 136. J. BAUM, *Deutsche Bildwerke des Mittelalters*, Stuttgart, 1923, p. 16 et 17. J. BRAUN, *Der christliche Altar*, 1924. tome 2, p. 470-71, H. DAVID, *De Sluter à Sambin*, 1933, tome 1, p. 118, 119, 142.

3

E. PARENT, *Le château de Ternant historique et archéologique*, 1880. L. GUÉ-NEAU, Ternant, note sur ses seigneurs avant le XVII^e siècle, dans les *Mémoires de la Société académique du Nivernais*, tome XV, 1906, p. 1-24. L. MALVY, Autour de Ternant et de ses triptyques. *ibid.*, tome XVI, 1910, p. 76-82. S. COMMEAU, Monographie de Ternant, *ibid.*, tome XVIII, 1915, p. 8-62.

4

J. DESTRÉE, Etude sur la sculpture brabançonne au Moyen-Age, dans *Annales de la Société Archéologique de Bruxelles*, tome XIII, 1899, p. 276-79.

5

Gazette des Beaux-Arts, 1938, 2, 277-288.

6

Intérieurs du même type dans le tableau de la Passion de Roermond et sur le fameux polyptyque de l'Agneau (peintures extérieures des volets).

7

On trouve la même boîte sur un coin de cheminée dans un tableau signé de Colin de Coter et conservé dans l'église de Vieure (Allier). La cheminée elle-même ressemble fort à celle qui figure dans une Annonciation attribuée au maître de Flémalle (Bruxelles, musée Royal des Beaux-Arts, catalogue, n° 785).

8

Par exemple une Annonciation de Van der Weyden au Louvre.

9

Le culte de Saint Jean Baptiste était spécialement répandu en Bourgogne (voir par exemple la très belle statue conservée dans l'église de Rouvres-en-Plaine, près de Dijon). Par ailleurs, le Précurseur et Sainte Catherine sont groupés sur la crucifixion du petit diptyque du Bargello et sur un volet du triptyque Forza (Van der Weyden, Bruxelles, musée Royal des Beaux-Arts). Sur l'influence artistique de la fondation de Champmol, voir le catalogue de l'exposition « La chartreuse de Champmol » (Dijon, 1960) et l'article de Pierre QUARRÉ, dans *Publication du centre européen d'études burgondo-médianes*, n° 3, 1961.

10

Fragment de fresque décorative (bas côté gauche de la cathédrale d'Orvieto, XIV^e siècle ?). Ms. BN fr. 135 f° 29, début XV^e (BLUM-LAUER, Miniature française au XV^e et au XVI^e siècle, frontispice). Vitrail de l'hôtel de la Bessée à Villefranche-sur-Saône, daté 1430-40 par Bégule. Les vitraux de la région lyonnaise, pl. 10, mais probablement plus récent. Panneaux de Randworth (Angleterre) : C.J. WINTER, *Illustrations of the Rood Screen at Randworth*, 1867, les date de la fin du XV^e, ce qui nous paraît bien tardif. Vitraux des chapelles latérales à la cathédrale de Bourges et à celle de Moulins, - datés sans précision de la première moitié du XV^e siècle. Vitrail de Notre-Dame de Saint-Lô offert vers 1472 par Louis XI (A. MICHEL, *Histoire de l'art*. tome IV, 2, figure 527).

11

Voir GROSSI GONDI, *Dormitio Mariae*, 1910 et surtout Olav SINDING, *Mariae Tod und Himmelfahrt*, Christiania, 1903.

12

K.G. PERLS, *Fouquet*, pl. 7.

13

Tableau de Hans Holbein (musée de Bâle). Fragment de retable du XV^e siècle, musée Cluny, Paris. Bréviaire Mayer Van den Bergh, vers 1500, f° 520, dans L. GAS-PAR, Le bréviaire du musée Van den Bergh, 1932, pl. 58. Tableau du Maître de la Mort de Marie, vers 1520, Pinacothèque de Munich.

14

Bibliothèque municipale d'Amiens et collection Demotte.

15

Ottaviano Nelli, Palais Trinci, Foligno. Taddeo di Bartolo, Sienne, Palais Communal.

16

Duccio, œuvre précitée. Fresques de l'Arena de Padoue. Taddeo di Bartolo, fresque, Sienne, Palais Communal. Ugolino di Prete Ilario, fresque chœur de la cathédrale. d'Orvieto, Fresque siennoise du Sacro Speco, Subiaco, milieu XIV^e Ivoire français XIV^e, Bibliothèque Municipale d'Amiens. Retable de la Vierge, Lübeck, Marienk+irche, dans Braun, Der Christliche Altar, tome II, pl. 299. Retable anversois de Notre-Dame de Lombeck, vers 1500, *ibid.*, pl. 278.

17

Même convention et construction du même genre sur un volet du retable de la Esperanza à Tudèle (deuxième moitié XV^e, art aragonais ou catalan). Sur ce retable voir R. Castro et J. Esteban Uranga, El cancel·ler Villaspesa y su capilla de la catedral de Tudela, dans Principe de Viana, 1949, n° 35 et 36.

18

Grete RING, *La peinture française au XV^e siècle*, n° 265.

19

La mise au tombeau de la Vierge est d'ailleurs une scène assez rarement représentée.

20

Van MARLE, *Story of italian painting*, tome IX, p. 271.

21

Annonciation de la Mort. Mort, Funérailles, Assomption, Couronnement (K.G. Pérls, *op cil.*, pl. 7 à 11).

22

Essais sur l'histoire de la peinture française, 1894, p. 25-27.

23

Parmi les fresques, citons celles de l'église Saint-Nazaire à Bourbon-Lancy. Ces trois scènes inédites, d'une exécution habile, restes en mauvais état d'un ensemble, datent de la fin du siècle. Elles représentent, croyons-nous, la Présentation de Jésus au Temple, la Mort de la Vierge et l'Assomption (Saint Thomas, seul à côté du tombeau vide tend les bras pour recevoir la ceinture que laisse tomber la Vierge).

24

J. BRAUN, *op. cit.*, tome II, p. 459.

25

Quelques exemples : Albâtre anglais XIV^e (musée de Naples). Retable (musée de Cluny, Paris) fin XVI^e. Fromentières (anversois, vers 1500). Hulshout (anversois fin XV^e). Xanten (anversois XVI^e). Retable Straethem-Pontoz (fin XV^e). Jongsberg (anversois, musée de Stockholm, vers 1500). Rumilly-les- Vaudes (Aube, pierre, 1533). Viborg (anversois, vers 1500). Retable collection G. Vermeersch (vers 1500, dans Van Ysendyck, Monuments figurés de l'art des Pays-Bas, tome III, lettre R, pl. 6). Dans un petit retable du musée de Douai (début XVI^e), l'ordre est inversé : de droite à gauche.

26

Quelques exemples : Poilley (Manche, pierre, XIV^e siècle, sept scènes). Ambierle (Loire, 1466 ou 1476 ?) Mesnil-les-Hurlus (Marne, vers 1500, musée des Arts Décoratifs, Paris). Commarin (Côte-d'Or, début XVI^e) etc...

27

F° 29. Voir Ch. DE TOLNAY, *Le maître de Flemalle*, pl. 32.

28

Grete RING, *op. cit.*, n° 210. Ces peintures d'origine méridionale sont placées l'une vers 1450, l'autre vers 1475.

29

Verrochio, ex voto en bronze, église del Carmine, Venise. Giovanni della Robbia, Florence, musée National. G.B. Benvenuti, Modène, église Saint-Pierre. Tintoret, Descente de Croix. Florence, Palais Pitti. Ces exemples dans A. Venturi, *La Madone*, p. 356, 347, 366, 367

30

H. DAVID, *De Sluter à Sambin*, I, 74, note 2, soit dans ce détail un symbole de virginité.

31

Même coiffure de la Madeleine dans un fragment de Passion de l'ancienne collection Boisserée (Beisseil, *Aus der Sammlung Boisserée*, pl. 34) maintenant au musée de Sao-Paulo.

32

Nombreux exemples de ce détail ainsi que de la disposition du manteau dans l'art flamand et allemand ; le plus connu est la Descente de Croix du Prado dont nous parlons plus bas. Ce genre de ceinture tombant sur les hanches se retrouve sur une charmante statue, probablement une Sainte Femme provenant d'un retable (Seymour DE RICCI, *Exposition d'objets d'art du Moyen-Age et de la Renaissance*, 1913, pl. 31 ; vers 1450).

33

Art religieux de la fin du Moyen-âge, p. 131.

34

S. REINACH, *Répertoire des peintures du Moyen-Age et de la Renaissance*, Tome II, p. 456.

35

Par exemple dans les fresques de la Chapelle des Espagnols à Florence ou le retable de Saint-Denis de Liège.

36

Même détail dans diverses scènes des Heures d'Etienne Chevalier et dans le Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Charonton.

37

Paul POST, *Die französische-niederländische Männertracht, 1350-1475*, dissertation. Halle, 1910.

38

Tout ceci d'après GRIMOARD, *Guide de l'art chrétien*, tome IV, p. 321.

39

Attitude analogue de la Vierge dans une fresque néo-hellénistique de S. Maria in Vescovo (Sabine, vers 1270, dans Muratoff, *Peinture byzantine*, pl. 214). C'est le seul exemple où nous voyions comme à Ternant, la Vierge s'affaïsser en levant les bras ; mais elle est tournée vers la croix. Le motif serait-il donc, comme tant d'autres, d'origine byzantine ? Dans la Crucifixion, c'est d'ordinaire une Sainte Femme qui, à l'arrière plan, lève les bras en tordant les mains (mitre d'évêque du musée de Cluny, vers 1375 ; petit diptyque du Bargello, début XV^e).

40

Même dague dans la tapisserie dite de Charles d'Orléans (musée des Arts décoratifs, Paris) et dans celle de l'histoire d'Herkenbald (Berne, vers 1450) ; détail usuel dans la tenue civile d'après HERMAND, *Jeanne d'Arc et ses Costumes*, p. 276.

41

Exemples ; portrait de Marie Pacy (vers 1425, musée de Bruxelles) : Présentation au Temple (vers 1432, musée de Dijon) ; Histoire du siège de Jérusalem, tapisserie, fin XV^e, vente Heilbronner, 22 juin 1921.

42

Hôtel de ville de Regensburg, dans Betty KURTH, *Französische und Flämische Gotische Bildteppiche*, pl. 27-28.

43

Quelques exemples : Tapisserie française vers 1450 dans Max von BÖHN. *La moda*, Barcelone, 1928, tome I, p. 123 ; Portrait de la duchesse de Bourgogne dans *Statuts et privilèges des Flandres*, entre 1454 et 1467, *ibid.*, tome I, p. 129 ; Tapisseries de Charles d'Orléans et d'Herkenbald.

44

Op. cit., p. 276.

45

Op. cit.

46

P. VITRY, *Michel Colombe*, p. 82-3.

47

Nobiliaire de Nivernois, v° Ternant. La ceinture est utilisée par les ducs de Bourbon comme support de la devise « Espérance ».

48

La meilleure a été exécutée par M. l'abbé Godot, curé de Gilly-sur-Loire, vers 1935.

49

Elle est d'ailleurs utilisée aussi pour la Mise au Tombeau de la Vierge ou des Saints.

50

MÂLE, *op. cit.* p. 133. Le plus ancien connu aurait été sculpté à Langres vers 1420. Date des plus anciens conservés : Bourg 1443, Tonnerre 1453. La plupart datent de la fin du XV^e et du début du XVI^e.

51

Op. cit., 5^e éd., 1949, p. 73.

52

Op. cit., p. 136.

53

Quelques exemples supplémentaires : en France : Tréguier, vers 1500 (les groupes sculptés de cet anlépendium semblent un travail local d'inspiration flamande) ; retable de Vétheuil (début XVI^e s.) ; vitrail de l'église de Pont-Audemer (vers 1500) ; en Allemagne : retable de Warendorf (école de Soest vers 1410, musée de Münster) ; table d'or de Lünebourg (vers 1410, Hanovre, Wolfenmuseum) ; Meister Francke, 1424 ; J. Körbecke (vers 1440, musée de Münster) ; autel de la sacristie, cathédrale d'Ulm (Münzenherger, *op. cit.*, t. I, pl. 59) ; retables de Güstrow (*ibid.*, t. I, pl. 45), Salzwedel (t. I, pl. 52) ; chemin de croix de Xanten, XVI^e siècle (*ibid.*, t. II, pl. 157) ; retable, musée de Cologne (*ibid.*, t. II, pl. 127) ; retable de Calcar, 1498-1500.

54

Ugolino di Vieri, reliquaie du dôme d'Orvieto (1338) : deux femmes agenouillées devant le sépulcre, l'une baise la main du Christ ; mise au tombeau de l'église Saint-François à Montefalco (Van Marie, 5, 79) : il s'agit d'une Sainte Femme mais non de la Madeleine (vers 1350) ; Donatello, chaire de S. Lorenzo à Florence : deux femmes prostrées devant le tombeau.

55

Exemples en France : églises de Pervenchères (Vosges), Ecaquelon (Eure), Mont-Saint-Michel ; collection Baudot à Dijon.

56

Voir H. DAVID, *De Sluter à Sambin*.

57

Math. 28, 61 : assise vis-à-vis du sépulcre.

58

La vigne est comme on le sait, liée à titre symbolique à la passion du Christ. cf. H. DAVID, *op. cit.* Le décor se trouve pourtant avec d'autres sujets. cf. la note suivante.

59

Retable du musée d'Anvers, deuxième moitié XV^e s., dans de Bosschère, *Sculpture anversoise*, fig. 20 ; retable de Thenay (Indre-et-Loire, fin XV^e) ; retable Van Straetem-Ponthoz (fin XV^e) ; retable de Saint Georges à Louvain ; retable anversoises de Coligny (Marne).

60

op. cit., p. 25-27.

61

Souvent dans la peinture flamande et française, la robe du Christ souffrant est bleue, alors que triomphant il porte toujours la robe rouge.

62

Ch. DE TOLNAY, *le Maître de Flémalle*, pl. 31.

63

Retable brabançon (vers 1475), Musée des Arts Décoratifs, Paris ; retables de Thielen, Hulshout, Saint Denis de Liège, Segeberg ; crucifixion, Soest, Maria zur Höhe ; fresque de Lohja (Finlande).

64

Même détail chez le même personnage dans une tapisserie bien postérieure de Bernard van Orley (musée Jacquemart-André, Paris).

65

Même détail vestimentaire dans un Portement de croix de Bruges (cathédrale Saint-Sauveur, vers 1500).

66

De cet effet, fréquent dans le traitement du sujet, citons seulement deux exemples bien connus et postérieurs : le tableau de Signorelli au Louvre, et le Christ aux outrages de Bosch.

67

Op. cit., t. IV, p. 362, B.N., sans indication plus précise.

68

Retable de Beaune ; triptyque de Thierry Bouts. Un tableau de la collection Mellon à Washington attribué à Ouwater se rapprocherait assez du tableau de Ternant (Tolnay, *op. cit.*, pl. 124).

Même rapprochement chez Grete RING, *op. cit.*, p. 33, à propos du registre infernal dans le *Couronnement de la Vierge*, d'Enguerrand Charonton. Cette liberté de facture semble donc tenir au sujet.

69

SÖDERBERG, *De gotlandska passionsmalningarna*, 1942, p. 260 et fig. 129-131.

70

Art franco-flamand vers 1400. Tenu pour français par Ch. STERLING, *Les primitifs français*, p. 36, pour flamand par Grete RING, *op. cit.*, n° 19 et E. MICHEL, *La peinture flamande au musée du Louvre*.

71

Cf. H. SCHRADE, *Die Auferstehung Christi*, 1932. Quelques exemples : panneau précité du musée Mayer Van den Bergh ; tapisserie d'Arras, début XV^e, Louvre, dans Betty KURTH, *op. cit.*, pl. 12 ; tapisserie française de La Chaise-Dieu, vers 1510. On retrouve la même disposition, vue en tournant de 90 degrés vers la droite dans une peinture de Thierry Bouts à Nüremberg.

72

SCHRADE, *op. cit.*, fig. 23, 24, 26, 29, 38, 42, 45 à 47, 53, 76. Sur un albâtre anglais du XIV^e siècle (église Notre-Dame de Roscoff, Finistère), l'ange à l'angle du tombeau balance un encensoir..

73

Par exemple dans la descente de Croix du Louvre et plus encore dans l'un des deux grands tableaux de Justice du musée de Bruxelles.

74

P. VITRY, *op. cit.*, p. 233. J. DESTREE, *op. cit.*, place les deux retables en 1430-40.

75

Aucun travail récent sur la question. J. DE BOSSCHÈRE, *La sculpture anversoise au XV^e siècle* et J. Borchgrave d'ALTENA, *Les retables brabançons*, 1943, ne font que reproduire les conclusions de très anciens articles. Le meilleur exposé que nous avons trouvé est celui de MÜNZENBERGER, *Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands*, 1885, t. 2, p. 5. Voir aussi pour Anvers DE BOSSCHÈRE, *op. cit.*, p. 53 sq.

76

Extraits de ces textes flamands dans DE BOSSCHÈRE, *op. cit.*, p. 53.

77

Op cit., p. 57.

78

Article cité note 4.

79

Donation d'une vigne à l'abbaye de Saint-Martin d'Autun par Hugues de Ternant et sa femme Agnès dans BULLIOT, *Essai historique sur l'abbaye de Saint-Martin d'Autun*, 1849, t. II, p. 84. Pour plus de détails sur cette famille, nous renvoyons à une étude en préparation.

80

Côte d'Or, B. 10.501.

81

J. DE WAVRIN, *Chronique, d'Angleterre*, t. I, p. 244.

82

Lefèvre de Saint-Rémy, ch. 166 sq. Chastellain, ed. Kervyn de Lettenhove, t. II, p. 30.

83

Date donnée par Claude SAULNIER, *Autun chrétien*, 1686, p. 175.

84

Ch. 14 (t. 2, p. 64-79). Olivier de la Marche était un ami personnel de Philippe de Ternant, tout comme Chastellain qui évoque sa mémoire en 1461 dans la Dépréciation pour Pierre de Brézé (*Œuvres*, éd. Kervyn, t. VII, p. 55). L'« emprise » de ce tournoi se trouve dans deux manuscrits de la B.N. (n. a. fr. 1167, f° 22-25 et fr. 25816, f° 93-99).

85

Sur ce personnage, voir l'étude de C. MARINESCO dans *Estudios dedicados a Menendez Pidal*.

86

Cette étude est faite d'après des documents inédits conservés aux archives de Saône-et-Loire (G. 532) ; ce sont des copies ou analyses du XVIII^e siècle. D'autres documents mentionnés aux archives de la Nièvre sur d'anciens inventaires, n'ont pu être retrouvés.

87

Claude SAULNIER *op. cit.*, p. 175. Cf. procès verbal de visite de 1729 (Saône-et-Loire, G 926, f° 135).

88

Claude SAULNIER, *op. cit.*, p. 174-175, et procès-verbal de visite cité plus haut.

89

Claude SAULNIER, *loc. cit.*

90

Nous remercions très vivement MM. SOUCHAL et Francis SALET qui ont bien voulu examiner la photographie de cette sculpture (voir pl. 16).

91

Emile Male, *L'art religieux à la fin du Moyen-Age*, 1949, p. 95, note 2. Borchgrave d'Altena, *La passion dans la Sculpture belge du XI^e au XVI^e siècle*, 1946, p. 35. J. Combe, Jérôme Bosch, p. 81 prend deux planchettes de ce genre pour des « sandales couvertes d'épines ».

92

Ouvrages consultés : *Sermo de passione*, de Drogon (XII^e siècle, Migne, P.L., vol. 166) ; Tauler, *Exercitatio super vita et passione* S.N. ; Olivier Maillart, *Histoire de la Passion*, 1493 ; Jean Quentin, *Orologe de dévotion*, Paris 1500 ; *Révélations de Sainte Brigitte*, traduites par Jacques de Ferraige, Paris 1624, p. 11.

93

Même scène en arrière plan dans le tableau de Colin de Coter, *Saint Luc peignant la Vierge* (église de Vieure, Allier).

94

Par exemple : Fierens-Gevaert, *Peinture en Belgique*, t. II, p. 62.

95

Declin du Moyen-Age, trad. J. Bastin, Paris, 1932, p. 370.

96

Petri Lombardi Sententiarum libri IV, lib. III, distinctio 19.

97

Meyer Schapiro, « Muscipula diaboli », the symbolism of the Merode altarpiece (The Art Bulletin, New-York, 1945, pp. 182-187). Le texte reproduit par P. Lombard se trouve dans le Sermon 130 (Migne, P.L., t. XXXVIII, col. 726). Deux autres exemples dans le Sermon 134 (Migne, vol. cit., col. 745) et le Sermon 263 (col. 1210).

98

Ch. de TOLNAY, L'autel Mérode du maître de Flémalle (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier-juin 1959, p. 65 sq.).

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été initialement fabriquée par la société FeniXX au format ePub (ISBN 9782402294478) le 05 novembre 2018.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

