



HAL
open science

Les chantiers de sculpture à Nantes au XVe siècle : transferts et perméabilités

Jean-Marie Guillouet

► **To cite this version:**

Jean-Marie Guillouet. Les chantiers de sculpture à Nantes au XVe siècle : transferts et perméabilités. Nantes religieuse de l'Antiquité chrétienne à nos jours, 2006, Nantes, France. pp.61-81. halshs-00557743

HAL Id: halshs-00557743

<https://shs.hal.science/halshs-00557743>

Submitted on 19 Jan 2011

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

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

LES CHANTIERS DE SCULPTURE À NANTES AU XV^e SIÈCLE : TRANSFERTS ET PERMÉABILITÉ

Pour la ville de Nantes, le xv^e siècle constitue une époque d'activité artistique et édilitaire intense. Différents chantiers religieux drainent alors un personnel artistique nombreux et qualifié. Celui de la cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul est le premier d'entre eux par son importance symbolique et matérielle. Dans les cinq portails qui ornent la façade commencée en 1434 se déploie l'un des plus vastes ensembles sculptés de la fin du Moyen Âge. Il ne s'agit pourtant pas du seul foyer artistique de la cité. À plusieurs reprises durant le siècle, le couvent des Carmes est ainsi l'objet de travaux d'embellissement notables. La confrontation des œuvres et des vestiges issus de ces différents chantiers permet de comprendre les circulations et les parcours d'artistes dans la Nantes du xv^e siècle¹.

Le musée départemental Thomas Dobrée conserve aujourd'hui plusieurs sculptures en pierre provenant de l'église du couvent des Carmes de la ville. Ces statues constituent, avec le tombeau commandé par Anne de Bretagne pour la dépouille de ses parents et aujourd'hui déposé dans le bras sud du transept de la cathédrale, les uniques vestiges de ce qui fut l'une des plus belles églises du duché à la fin du Moyen Âge. C'est en 1318 que Thibaut, seigneur de Rochefort et vicomte de Donges, fonde le couvent des Carmes de Nantes², dans une maison lui appartenant à proximité de l'église Saint-Vincent³. Rapidement, la nouvelle communauté se heurte cependant à l'opposition des franciscains qui font valoir que le nouvel établissement ne respecte pas les prérogatives qu'une bulle donnée en leur faveur par le pape Clément IV

1. Ce texte reprend les conclusions de plusieurs études récentes auxquelles nous nous permettons de renvoyer : *Les portails de la cathédrale de Nantes. Un grand programme sculpté et son public*, Rennes, PUR, 2003 et « La sculpture du xv^e siècle provenant de l'église du couvent des Carmes à Nantes », *Bulletin Monumental*, 164-II, 2006, p. 163-177.

2. Sur l'histoire du couvent et de sa fondation, on consultera MOLLAT, Guillaume, « Études et documents sur l'histoire de la Bretagne (XIII^e-XVI^e siècles). La fondation des carmes à Nantes (1318-1347) », *Annales de Bretagne*, 1908, 3, p. 405-411 ; MARTIN, Hervé, *Les ordres mendiants en Bretagne*, Paris, 1975, p. 37-40 et, en dernier lieu, la synthèse de DURAND, Yves, *Un couvent dans la ville. Les grands Carmes de Nantes*, Rome, 1997.

L'histoire ancienne du couvent est documentée par un *Historique de l'Ordre en Bretagne* conservé aux archives départementales d'Ille-et-Vilaine et écrit par Pierre BEHOURT, acteur de la réforme des carmes de la province de Touraine, prieur d'Orléans en 1588, de Dol en 1590 puis de Rennes en 1594. Le texte a été publié par LA BORDERIE, Arthur de et VILLERS, Louis, de, « Histoire des Carmes en Bretagne », *Bulletins et mémoires de la société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, 25, 1896, p. 177-225 ; 26, 1897, p. 193-242 ; pour la fondation, voir 1896, p. 207.

3. Dans un îlot délimité au xviii^e siècle par la rue de Verdun, au nord, la rue Saint-Vincent à l'ouest et la rue des Saintes Claires au sud. On pourra trouver une localisation du couvent des Carmes et de celui des sœurs de sainte Claire dans le *Plan général pour la commodité et l'embellissement de la ville de Nantes*, dressé par Ceineray « architecte et voyer de la ville » et daté du 21 février 1761 (Arch. mun. Nantes, II, 157, reproduction dans LELIÈVRE, Pierre, *Nantes au xviii^e siècle. Urbanisme et architecture*, Paris, 1988, p. 50-51).

leur garantit. En 1325, cette hostilité conduit alors Thibaut de Rochefort à procéder au déménagement et à offrir aux carmes leurs locaux définitifs dans le quartier des changeurs, rue de l'Échellerie, à distance cette fois-ci convenable des frères mineurs. Le couvent, dont les dispositions ne sont plus connues que par le plan dressé par les deux architectes Douillart et Seheult en novembre 1792, se trouvait donc au cœur de la cité médiévale. C'est à cet emplacement que les sculptures ont été exhumées de terre en 1863-1864 avant d'être déposées au musée archéologique par Frédéric Mahaud, alors propriétaire de l'immeuble situé au 18 de la rue des Carmes⁴.

À plusieurs reprises au xv^e siècle, le duc de Bretagne et son entourage interviennent financièrement par d'importants dons. En 1420 d'abord, Jean v s'acquitte d'un vœu fait à l'occasion de sa capture par Olivier de Blois⁵. Lors de cette captivité qui dure plusieurs semaines le duc promet pour sa délivrance son poids en argent pour le tombeau de saint Yves à Tréguier et son poids en or pour l'église des Carmes de Nantes⁶. À la suite de cet épisode, les religieux se trouvent donc dotés de plus de 300 marcs de bijoux, monnaies et vaisselle d'or et entreprennent d'importants travaux⁷. Par la suite, en 1463, la duchesse Marguerite de Bretagne offre au couvent le poids de son premier fils en or pour une somme de onze marcs, quatre onces et six gros d'or⁸. Six ans plus tard enfin, cette même Marguerite de Bretagne finance une fondation pour 100 l. t et, cette même année 1469, le couvent reçoit par testament de Marie de Rieux, du lignage des fondateurs (Marie de Rieux, épouse de Louis d'Amboise, vicomte de Thouars, est la fille de Jean III de Rieux), 12 l. de rente pour une messe hebdomadaire⁹. L'exécutrice testamentaire n'est autre que sa fille Françoise d'Am-

-
4. Ces sculptures sont bien absentes du catalogue établi par Armand Guéraud et Fortuné Parenteau en 1856 pour le musée qui, créé en 1849, est transporté dans l'ancienne chapelle de l'oratoire le 10 juin 1856. En revanche, le catalogue de 1869 les signale bien, PARENTEAU, Fortuné et GUÉRAUD, Armand, *Catalogue et description des objets d'art du musée archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, Nantes, 1856, p. VII et PARENTEAU, Fortuné, *Catalogue du musée départemental d'archéologie de Nantes et de la Loire-Inférieure*, Nantes, 1869, p. 58, n° 107). M. Mahaud est bien attesté comme le troisième propriétaire du n° 18 de la rue des Carmes, de 1856 à 1876, DURVILLE, Georges, *Études sur le vieux Nantes d'après les documents originaux*, Nantes, 1915, t. II, p. 32.
 5. Sur la captivité de Jean v voir : BOURDEAUT, A., abbé « Jean V et Marguerite de Clisson. La ruine de Châteauceaux », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Inférieure*, 1913, 54, p. 331-417.
 6. Biblio. nat. France, ms. fr. 22325, p. 944. Le missel des carmes, manuscrit conservé à la bibliothèque de l'université de Princeton (ms. Garrett 40), contient une représentation de cette cérémonie du pesage du prince.
 7. LA BORDERIE, Arthur de et VILLERS, Louis, de, « Histoire des Carmes... », note 2, p. 220. Dom Hyacinthe Morice comptabilise 310 marcs 6 onces, MORICE, Hyacinthe, dom, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de la Bretagne. Tiré des archives de cette province, de celles de France et d'Angleterre, des recueils de plusieurs sçavants antiquaires et mis en ordre par Dom Pierre Hyacinthe Morice*, 3 vol., Paris, 1742-1746, t. II, col. 1026-1031 : « Inventaire des bijoux livrés aux Carmes de Nantes pour le vœu de Jean v ». GUÉPIN, Ange, *Histoire de Nantes*, 1839, p. 127. TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes*, Nantes, 3 vol., 1836-1841 (rééd.), t. I, p. 520. Voir également : Biblio. nat. France, ms. fr. 22 325, f° 944-949 dont l'auteur (xvii^e siècle) comptabilise 380 marcs 7 onces d'or.
 8. Biblio. nat. France, ms. fr. 22325, p. 949.
 9. Elle meurt le 24 janvier 1465 et est enterrée au couvent des cordeliers de Nantes, LAUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, François-Alexandre A CHENAYE-DESBOIS, Aubert, de, et BADIÉ, Jacques, *Dictionnaire de la noblesse*, Paris, 1770-78, rééd. t. 17, Paris, 1872, t. 17, col. 69. Marie de Rieux est bien signalée comme morte le 24 mars 1467 à l'occasion d'une donation de sa fille la duchesse Françoise d'Amboise : « [...] doit à ladite Dame comme héritière de défunte Dame Marie de Rieux sa mère, soixante livres de rente par an à cause du droit avenant à icelle Dame Marie [...] », MORICE, Hyacinthe, dom, *Mémoires...*, note 7, t. III, col. 162.

boise, veuve du duc Pierre II. À plusieurs reprises de son histoire, le couvent des Carmes bénéficie donc de la sollicitude de la cour ducale et paraît tenir une place particulière dans les dévotions des princes bretons et de leur entourage.

La première des sculptures provenant du couvent des Carmes et conservées au musée Dobrée est une image de l'évangéliste saint Marc en train d'écrire assis sur son symbole (*figure 1*). Elle a longtemps été datée du XIV^e siècle dans les catalogues successifs du musée mais aucune véritable étude n'est venue soutenir cette hypothèse¹⁰. Sa provenance exacte à l'intérieur du couvent est aujourd'hui inconnue bien que l'on puisse exclure une décoration de façade et que ses dispositions laissent penser qu'elle était disposée contre un mur. Un regard un peu plus attentif autorise, non seulement à proposer une datation plus basse mais également à la rapprocher d'autres sculptures également conservées au musée Dobrée. Il s'agit de quatre statues monumentales provenant de l'ancien clocher de croisée de la cathédrale, détruit lors de la reconstruction du chœur au XIX^e siècle. On y reconnaît les saints Pierre et Paul, sainte Marie-Madeleine et saint Martin de Vertou (Inv. 876-5-1 à 4).

Une petite figure de diable accompagnant ce dernier saint permet de rapprocher de manière convaincante ces sculptures du saint Marc des Carmes (*figures 2 et 3*). Ses yeux forment deux globes fortement saillants profondément enfoncés dans leurs orbites. Ils sont en partie recouverts par l'arcade sourcilière qui masque la paupière supérieure et qui descend en dessous du diamètre horizontal de l'œil. Celui-ci est pressé contre la cloison nasale. La paupière inférieure, très épaisse, forme un arc de cercle prononcé qui prend l'aspect d'une sorte de bandeau passant sous le globe oculaire. Ces caractéristiques se retrouvent de manière très nette dans les yeux du lion ailé sur lequel est assis saint Marc. Les similitudes entre ces deux détails sont extrêmement fortes et justifient d'y reconnaître le travail d'une seule et même main.



Figure 1 : Nantes, musée Dobrée, saint Marc, provenant du couvent des Carmes (cl. J.-M. Guillouët)

10. PARENTEAU, Fortuné, *Catalogue du musée...*, note 4, p. 58, n° 107. LISLE DU DRENEUC, PITRE de, *Catalogue du musée archéologique de Nantes*, 3^e éd., Nantes, 1903, p. 362. COSTA, Dominique, *Musées départementaux de Loire-Atlantique. Catalogue du XI^e au XVI^e siècle du Musée Thomas Dobrée*, Nantes, 1961, p. 31.



Figure 2 : Nantes, musée Dobrée, saint Marc, détail du lion (cl. J.-M. Guillouët)



Cette hypothèse est confirmée par d'autres éléments de comparaison. La crinière de ce même lion peut être rapprochée à la fois de la barbe du saint Paul de la cathédrale et des cheveux de la sainte Madeleine (figures 4 et 5). Les cheveux ou les poils sont en effet figurés par de longues mèches épaisses formant de gros enroulements dans la partie basse. Le relief un peu anguleux de la crinière du lion de saint Marc ne répond, certes, pas exactement au relief adouci et régulier des mèches de la barbe du saint Paul mais il se retrouve dans le traitement des cheveux de Marie-Madeleine. Plus nettement encore, la barbe du saint Paul de la cathédrale montre une nette proximité avec celle du saint Marc des Carmes. Les mèches épaisses forment

Figure 3 : Nantes, musée Dobrée, saint Martin de Vertou, provenant du clocher roman de la cathédrale, détail du diable (cl. J.-M. Guillouët)

des ondulations régulières sous la bouche et se terminent par des enroulements similaires. Cette pilosité naît d'une manière tout à fait identique sous le nez ou les joues émaciées des deux personnages. L'organisation de ces deux visages présente dans son ensemble des traits communs : même partie haute du crâne volumineuse et encore accentuée en largeur par les cheveux ; même structure de la partie basse aux joues très émaciées ; même traitement de la bouche fermée qui n'est refouillée que peu profondément. Deux détails finissent de convaincre de l'unicité du ciseau. En premier lieu, le vêtement de saint Marc forme, sur son torse, un repli aplati qui se retrouve presque exactement inversé sur celui du saint Pierre de la cathédrale. En second lieu, les cinq doigts de pied de saint Paul qui dépassent sous son vêtement sont tout à fait identiques à ceux qui apparaissent sous le drapé du saint Marc. Tous ces éléments semblent conforter une identification de l'atelier responsable du saint Marc des Carmes avec celui des sculptures de la cathédrale.

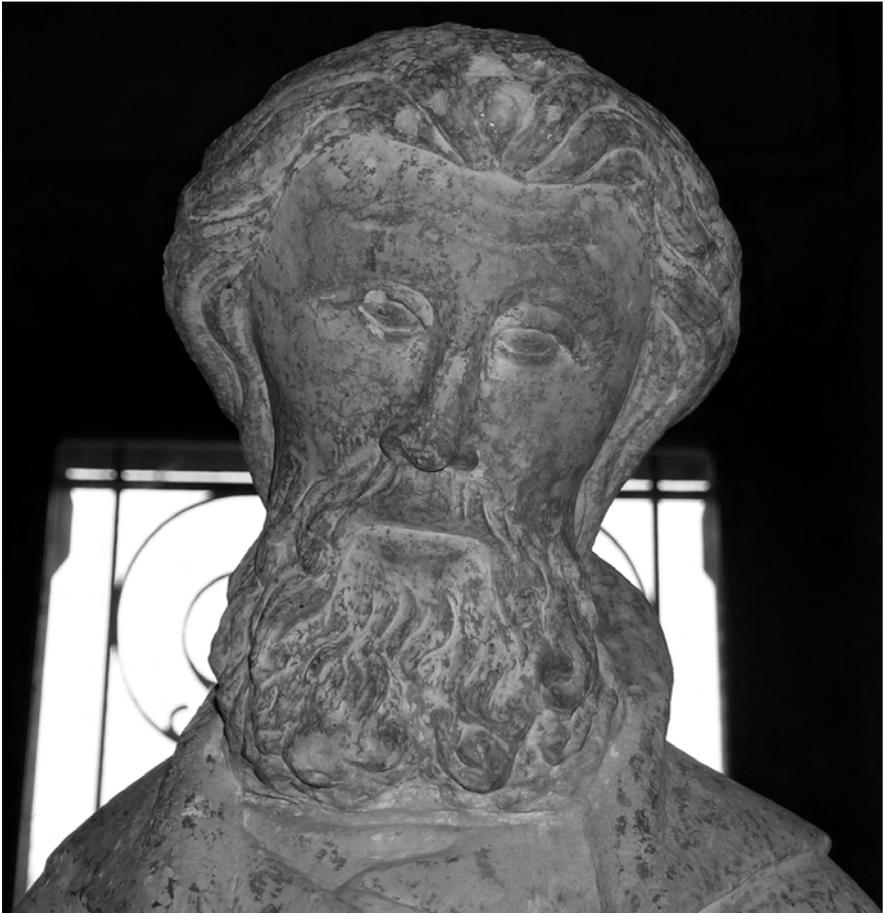


Figure 4 : Nantes, musée Dobrée, saint Marc, détail du visage (cl. J.-M. Guillouët)

Ces dernières peuvent être datées avec une bonne précision. Le clocher de la croisée de Saint-Pierre prend feu à deux reprises au début du XV^e siècle : une première fois le 10 octobre 1405 en premier lieu où, nous apprend Nicolas Travers,

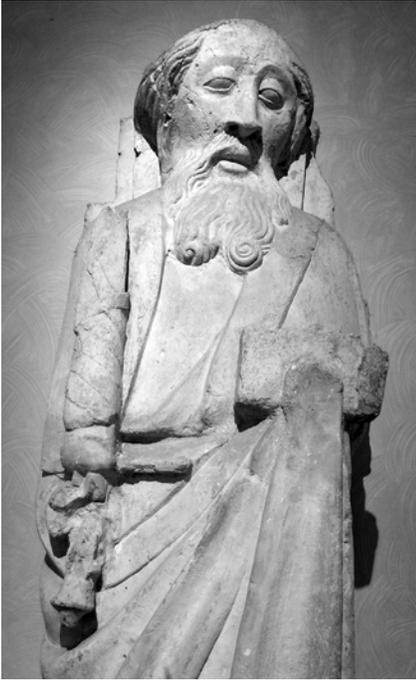


Figure 5 : Nantes, musée Dobrée, saint Paul, provenant du clocher roman de la cathédrale (cl. J.-M. Guillouët)

« l'on cuida que l'église Saint-Pierre fut arse¹¹ » ; une seconde fois, dix ans plus tard, en juillet 1415, date à laquelle il est, cette fois, abattu en grande partie. Sa reconstruction est aussitôt entamée, le 29 du même mois, par l'évêque Henri le Barbu¹². Ce clocher, conservé en raison de l'inachèvement des campagnes médiévales de la cathédrale, est resté visible jusqu'à la reconstruction du chœur de l'église au XIX^e siècle. Il apparaît dans les délibérations capitulaires de la seconde moitié du XV^e siècle, après qu'a été élevée la tour nord de la nouvelle façade, sous la dénomination de « *veteris campanili*¹³ ». Après sa destruction, le musée Dobrée accueille, en 1876, les quatre statues qui le décoraient ainsi que les écussons armoriés qui se trouvaient juste en dessous¹⁴. La date de 1415 constitue donc un *terminus post quem* pour ces sculptures qui paraissent avoir été achevées avant 1425. À cette date en effet, le duc de Bretagne révoque l'octroi de l'impôt sur les vins qu'il avait accordé au chapitre pour ces

11. TRAVERS Nicolas, *Histoire...*, t. I, p. 511.

12. ERAUD, Dominique, *La cathédrale de Nantes des origines jusqu'à l'époque romane*, Rennes, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, 1978, p. 13. FURET, Jules et CALLÉ, Dominique, « Les cathédrales de Nantes », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Inférieure*, 1905, p. 109-233, p. 139 (transcription incomplète). « L'an 1415, le jour de la Purification Notre-Dame, ardit la pointe du clocher de Saint-Pere de Nantes, et fut entre mesnuyt et une heure, et fut celle année abbatu tout le chochier, et fut commencé à faire de pierre l'an ensuivant, et assit la première pierre Henri le Barbu, évêque de Nantes, et le sire Quellenet, o grant solempnité, le 29^e jour du mois de Juillet l'an 1415 (*Ancienne collection du chapitre*) », TRAVERS Nicolas, *Histoire...*, note 11, t. I, p. 511.

13. On le retrouve sous ce terme dans certaines délibérations capitulaires reproduites par LA BORDERIE, Arthur de, « La cathédrale de Nantes, documents inédits », *Revue des provinces de l'Ouest. Bretagne et Poitou*, 1855, p. 21-40 et 321-327 ; p. 34.

14. Des relevés réalisés par l'architecte Lassus avant la destruction permettent de connaître les dispositions primitives de ce clocher. Ils sont conservés au musée Dobrée (Inv. 851-13-1 à 4). Voir également les dessins réalisés par le graveur Hawke pour l'ouvrage du docteur Ange Guépin et la description de ce dernier auteur (*Histoire de Nantes...*, p. 89-90) : « L'ancien clocher de la cathédrale existe encore en partie [1839]. L'une des vues que nous en donnons a été prise de la chapelle de la cathédrale où se trouve le tombeau du duc François II. L'ogive de cette chapelle cache le reste du vieux clocher, qui est en partie démoli. Des saints informes et mutilés, dont la sculpture était très médiocre et une fenêtre géminée de très bon goût, voilà tout ce que l'on peut apercevoir de ce côté. Bâti à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e sur les fondations d'un clocher beaucoup plus ancien, le clocher de Saint-Pierre consistait en une tour carrée, percée de quatre fenêtres et surmontée d'une pyramide au pied de laquelle on voyait les clochetons. La pyramide et les clochetons ont disparu en 1415, époque à laquelle ils furent ruinés par un incendie ; mais la masse du clocher ne fut pas détruite. Aussi avons-nous pu, d'après ce qui en reste et les indications de nos annales, reproduire assez exactement dans une autre gravure ce qu'il offrait de plus intéressant ».

travaux¹⁵. C'est donc entre 1415 et 1425 approximativement qu'il convient de situer la réalisation des quatre statues du musée Dobrée provenant du clocher de la cathédrale.

Or c'est précisément en 1420 que le couvent des Carmes de Nantes reçoit le prix du vœu formulé par Jean V pour sa délivrance à Champtoceaux. Cette donation de plus de 300 marcs d'or à la communauté s'est accompagnée de nombreux autres dons selon Pierre Behourt¹⁶. Nous ne connaissons pas précisément la nature des travaux ou des embellissements financés dans le couvent par ces sommes inespérées mais le rapprochement évoqué dans les lignes qui précèdent laisse penser que le saint Marc du musée Dobrée pourrait avoir été commandé pour le couvent précisément à cette occasion. Il témoignerait donc du travail d'un même atelier que celui des sculptures de la cathédrale. Le rôle prépondérant du duc dans l'un et l'autre chantier pourrait expliquer le recrutement des mêmes sculpteurs.

Une particularité constructive et décorative de la façade nantaise confirme d'ailleurs cette implication ducal dans la vie matérielle et humaine des chantiers nantais. L'ensemble de la cathédrale (campagnes des XVII^e et XIX^e siècles comprises) repose sur un socle granitique de quelques assises visant à isoler le bâtiment des remontées d'eau par capillarité. Bien que ce granit soit manifestement d'extraction locale et ne provienne pas de Basse-Bretagne, comme cela eut été possible, on fait alors appel à des ouvriers spécialisés dans le travail du granit, des artistes familiarisés avec la taille de cette pierre particulière. Ces ateliers de granitiers sont par conséquent les premiers à occuper les loges du chantier, avant que ne viennent les y remplacer les maçons et tailleurs de pierre œuvrant sur le tuffeau qui constitue la plus grande part de l'élévation du bâtiment. La succession des seconds aux premiers est encore visible dans le monument, à la jonction des assises de tuffeaux et de granit. Dans les ébrasements des portails occidentaux ainsi que dans les piliers de l'avant-nef et au revers du frontispice, les assises granitiques montent jusqu'en dessous des petites niches abritant les scènes sculptées de la Genèse et, dans les portails latéraux ou dans les faux portails intérieurs des bas-côtés, elles englobent le bouquet feuillagé portant le socle polygonal des niches d'ébrasement.

Il est très frappant de constater qu'aucune volonté de continuité, d'harmonisation ne paraît avoir caractérisé l'activité successive de ces deux types d'ateliers. En effet, les frises feuillagées séparant chacune des voussures et des ébrasements des portails présentent une rupture très nette, voire violente, dans leur répertoire

Les écussons armoriés ont été partiellement identifiés par LA NICOLLIÈRE, Stéphane, de, *Armorial des évêques de Nantes*, Nantes, 1868, p. 42 : au sud se reconnaissent les armes de Daniel Vigier (1305-1338) et Simon de Langres (1366-1383) ; à l'ouest on trouvait celles de Geoffroy Pantin (1199-1213), Henri le Barbu (1404-1419) et Jean de Malestroît 1419-1443). Reproduction dans BENOIST, Félix, *Nantes et la Loire-Inférieure*, Nantes, 1850 (rééd. 1984), 8^e planche.

15. Arch. mun. Nantes, AA 2 et MACÉ de VAUDORÉ, J.-F. de *Dictionnaire historique, géographique et topologique de Nantes et de l'ancien comté nantais*, Nantes, 1836, p. 160. Une copie de cette lettre est disponible dans un « Cartulaire des privilèges et franchises accordés à la ville de Nantes par les ducs de Bretagne » conservé aux Arch. dép. Loire-Atlantique, E 158, f^o 24. Transcription imparfaite également disponible dans LA NICOLLIÈRE-TEIJERO, Stéphane de, *Privilèges accordés par les ducs de Bretagne et les rois de France aux bourgeois, habitants, maires et échevins de la ville de Nantes*, 1883, p. 39-40.

16. « Il y eut plusieurs aultres bienfaitz et aumosnes en argent et ornementz par divers princes et princesses, seigneurs, gentilzhommes et bourgeois qu'il seroit long à raconter » LA BORDERIE, Arthur de et VILLERS, Louis, de, « Histoire des Carmes... », note 2, p. 220).

décoratif à l'endroit de cette jonction. Un détail pris à l'ébrasement droit du portail Saint-Pierre permet de bien voir le brusque changement introduit ici dans ces frises (figure 6). Alors que pour leurs parties hautes, celles-ci sont constituées d'une simple et étroite tige sinueuse d'où partent, à intervalles plus ou moins réguliers, de rares et petites feuilles trilobées, les assises inférieures supportent un décor beaucoup plus riche et foisonnant de grandes feuilles nervurées se terminant en de souples remous au sein desquels on aperçoit d'étranges grappes de fruits ressemblant à du raisin. On retrouve cette différence frappante dans l'ébrasement gauche du portail Saints-Donatien-et-Rogatien. Ici encore, la décoration végétale des assises granitiques contraste fortement avec celle des tuffeaux. Les trois frises feuillagées présentent un répertoire plus foisonnant semblable, pour celle de droite, à celui vu au portail Saint-Pierre alors que les deux autres montrent les mêmes feuilles polylobées et fortement nervurées s'enroulant autour d'une tige droite. Ces deux frises de gauche illustrent peut-être une volonté d'harmonisation entre les différentes campagnes dans la mesure où elles reprennent (plutôt, elles inaugurent), avec un traitement différent, les dispositions des assises supérieures : autour d'une tige centrale s'enroulent de petites tiges secondaires portant des feuilles polylobées.



Figure 6 : Nantes, portail Saint-Pierre, ébrasement droit (détail) (cl. J.-M. Guillouët)

d'une colonnette axiale subtilement soulignée par un listel se répartissant plusieurs colonnettes secondaires plus ou moins engagées (ou plutôt fondues) dans les maçonneries et dont les bases prismatiques disparaissent dans les glacis inférieurs de la pile ; les ondulations continues décrites par ces retombées sont juste interrompues à

Or ces ateliers de granitiers qui inaugurent la construction, peuvent être identifiés assez précisément. L'examen du répertoire décoratif et architectural employé dans le soubassement de la façade montre des similitudes avec le répertoire de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper d'où l'on fait manifestement venir les ouvriers nécessaires à la réalisation de ce soubassement granitique. La parenté entre les deux édifices n'est nulle part plus évidente que dans le dessin de leurs piles occidentales et de leurs bases. La face orientale des piliers cruciformes de l'avant-nef nantaise montre ainsi de grandes similitudes avec les piliers du revers de la façade ou ceux de la première travée de la cathédrale de Quimper (figure 7). Bien qu'elles aient des proportions moins élancées, les retombées nantaises se présentent de la même façon : le plan est un demi-carré disposé de biais dans l'axe de l'édifice ; autour

une ou deux reprises par un cavet ou gorgerin accueillant une colonnette (deux à Quimper). Les constructeurs prirent soin, à Nantes comme à Quimper, de faire émerger subtilement de temps à autre, dans le gorgerin séparant les moulurations inférieures, les arêtes d'angles des bases prismatiques des colonnettes les plus extraites des maçonneries. En définitive, les différences observables entre les deux édifices découlent de l'ampleur plus grande donnée aux piles de Saint-Corentin et aux spécificités du plan quimpérois. Au-delà de ces différences, l'identité de conception paraît s'imposer. Les piles situées à l'entrée du chœur de la chapelle du Faouët (Morbihan) ou de la chapelle de Tronoën (Finistère) témoignent également du rayonnement du chantier quimpérois.



Figure 7 : Quimper, cathédrale Saint-Corentin, pilier du revers de façade à gauche de la porte d'entrée (cl. J.-M. Guillouët)

Si l'on accepte cette origine quimpéroise pour les ateliers de granitiers venus à Nantes poser les premières assises de l'édifice, une telle provenance n'est ici pas anodine. Saint-Corentin de Quimper, fondé dix ans avant Saint-Pierre de Nantes, est en effet un chantier particulièrement marqué par l'empreinte du duc. La volonté du prince est à l'origine même de sa reconstruction par l'ouest (comme à Nantes) qui débute le 26 juillet 1424 avec la pose de la première pierre de la façade occidentale par l'évêque Bertrand de Rosmadec et Jean de Langueouez, représentant de Jean v¹⁷. La réalisation de la nef et du transept qui devaient se joindre au vaste chœur du XIII^e siècle se poursuit sur une grande partie du XV^e siècle et ne vient se clore qu'en 1501 avec l'achèvement des deux tours de façade. Cette dernière est particulièrement remarquable par la très grande profusion d'armoiries sculptées de son décor monumental, constituant certainement l'une des plus belles pages de l'héraldique médiévale bretonne. Les enjeux politiques de cette fondation ducale sont très clairs. La façade de Saint-Corentin de Quimper constitue en effet, avec son décor sculpté et héraldique,

17. INQUELLO, Pascale, *La cathédrale Saint-Corentin de Quimper. Voies de recherches*, mémoire de DÉA, dir. Anne Prache, Paris-IV, juin 1996, p. 28.

un formidable instrument de propagande aux mains du duc comme en témoigne la superposition de la statue équestre de Jean V et de celle du roi Grallon.

Cette implication ducale dans les travaux de Saint-Corentin contribue donc très certainement à expliquer que l'on a alors aucune difficulté à faire venir à Nantes, dix ans après le début des travaux quimpérois, des équipes de granitiers formés au chantier cornouaillais pour réaliser la première phase de travaux. Que les maîtres d'ouvrage soient ainsi allés puiser au sein du duché, dans l'autre grand chantier de fondation ducale, où la présence du prince conditionne une bonne part des choix et des options des travaux, paraît donc attester du poids de l'administration ducale dans le recrutement et la gestion du personnel du chantier de Saint-Pierre. Un tel recrutement se trouvait, par ailleurs, facilité par les liens personnels, institutionnels ou familiaux que certains chanoines entretenaient avec le chapitre cornouaillais : Guillaume Chevalier était un parent de Jean Chevalier, trésorier de Quimper ; Bertrand de Coatanezre, Guillaume Autred et, peut-être, Guillaume Kerloaguen étaient également chanoines de Saint-Corentin ; Pierre de Carné était archidiacre de Quimper, tout comme Jean de L'Espervier, neveu de l'évêque de Cornouaille ; Nicolas Juhel et Bertrand de Rosmadec furent évêques de Quimper. C'est donc d'abord vers l'intérieur des frontières du duché que le pouvoir ducal breton se tourne pour y puiser les artistes qu'il emploie dans les chantiers nantais.

Parmi les autres vestiges des Carmes conservés au musée Dobrée, quatre sculptures forment un groupe cohérent et doivent être analysées ensemble¹⁸. Elles sont aujourd'hui identifiées comme saint Adrien et saint Matthieu, un saint évêque et un diacre. La désignation traditionnelle de ces personnages remonte au troisième catalogue du musée archéologique établi après leur entrée dans les collections et est systématiquement reprise depuis¹⁹.

La première (Inv. 867-12-5) se présente sous l'aspect d'un jeune soldat en armure, revêtu d'une cape et coiffé d'un bourrelet (*figure 8*). Ses pieds reposent sur un lion allongé au cou duquel pend un écu aux armes effacées. Il tenait primitivement de sa main gauche une enclume et son épée de la main droite²⁰. Ces attributs permettent de reconnaître aisément saint Adrien (fêté le 4 mars²¹). Officier de Dioclétien à Nicomédie, il est martyrisé pour avoir sauvé de chrétiens. Après un séjour en prison où son épouse Natalis l'assiste, ses membres sont rompus sur une enclume puis il est décapité. Les reliques de son corps, emportées à Byzance par Natalis et un chrétien du nom d'Eusèbe, apparaissent à Rome au VII^e siècle d'où elles sont confiées à l'abbaye de Grammont près de Gand. Leur translation en Flandres explique la grande popularité du saint dans les régions septentrionales telles que l'Artois, la Picardie, la Champagne ou la Normandie. Dès le XIV^e siècle, il est associé

18. L'analyse stylistique ne concerne dans ces lignes que deux d'entre elles (Adrien et « Matthieu »). Les deux autres (l'évêque et le diacre) ne seront pas évoquées.

19. En 1903, Adrien et « Matthieu » ne sont pas encore identifiés, LISLE DU DRENEUC, Pitre de, *Catalogue...*, note 10, p. 363.

20. Son poignet et sa main gauche ont disparu et son fourreau est vide.

21. Et non pas le 8 septembre comme le signale Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, t. III-1, p. 23, qui ne distingue pas la fête du saint inscrite au martyrologe romain et Hiéronymien et celle de la translation de ses reliques à Rome.

À Rouen au XIX^e siècle, saint Adrien est le patron de la corporation des grainetiers, vergetiers-brosiers-raquetier, FOURNÉE, Jean *Le culte populaire des saints en Normandie*, Paris, 1973, p. 99.

aux saints anti-pesteux et est invoqué contre la mort subite²². Outre, l'enclume qui rappelle son martyr, il est fréquemment associé à un lion, plus vraisemblablement en raison de la localisation de son culte le plus important, en Flandres, que pour symboliser son courage²³.

Saint Adrien n'apparaît nulle part dans les dédicaces des autels ou des chapelles de l'église des Carmes de Nantes. Du moins ne trouve-t-on aucune mention de ce saint dans les actes de fondation conservés. En revanche, l'autel saint Roch est mentionné à une reprise au moins, dans la fondation Francheville le 21 juillet 1588. Il se trouve alors à proximité de la chapelle Saint-Germain et du grand autel de Notre-Dame²⁴. G. Durville localise cette chapelle près de la porte de l'église donnant sur la rue des Carmes²⁵. L'association, attestée dès le XIV^e siècle, de saint Adrien aux saints anti-pesteux tels que saint Roch peut laisser supposer que la sculpture du musée Dobrée appartenait primitivement au décor de cette chapelle. En Normandie, l'association d'Adrien et de saint Roch (ainsi que de saint Sébastien) paraît être ancienne²⁶. L'hypothèse ne s'appuie cependant sur aucune certitude documentaire et reste bien fragile. On peut néanmoins vraisemblablement exclure pour cette statue, comme pour les autres sculptures évoquées ici, une provenance extérieure puisque la façade du couvent des Carmes ne paraît pas avoir supporté de décoration sculptée²⁷.



Figure 8 : Nantes, musée Dobrée, saint Adrien, provenant du couvent des Carmes (cl. J.-M. Guillouët) (cf cahier couleur)

La seconde sculpture (Inv. 867-12-6) pose davantage de problèmes d'identification (figure 9). Elle est interprétée depuis son arrivée dans les collections du musée comme une représentation de saint Matthieu. Le personnage est debout. Il est revêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture formant un nœud de huit après la boucle et que tient sa main gauche. Sa main

22. Ce qui lui vaut d'être le patron de Lisbonne qu'il sauve d'une épidémie.

23. Sur saint Adrien : RÉAU, *Iconographie...*, note 20, t. III-1, p. 23-24. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1973. *Bibliotheca sanctorum*, Istituto Giovanni XXII nella Pontificia Università Lateranense, Rome, 1961, t. 1, col. 269-270 (F. Caraffa) et col. 270-271 (Duccio Valori). RUTEAU, B., dom, *Vie et martyre de saint Adrien tuteur de la ville de Grardmont, patron contre la peste et sa compagne Natalie*, Athis, 1632.

24. Arch. dép. Loire-Atlantique, H 225 : « [...] voulons fonder et l'église dudit couvent es la chapelle apellée la chapelle saint Germain au dessus la chapelle saint Roc vers le grant autel de Notre Dame une messe a basse voix chacun mercredi de l'année et a chacune feste de saint Thomas apostre [...] », 21 juillet 1588.

25. DURVILLE, Georges, *Études sur le vieux Nantes...*, note 4, p. 152.

26. FOURNÉE Jean, *Le culte populaire des saints...*, note 20, p. 85, 99, 102, 177.

27. Du moins n'en trouve-t-on aucune trace dans les descriptions anciennes de la ville.



Figure 9 : Nantes, musée Dobrée, « saint Matthieu », provenant du couvent des Carmes (cl. J.-M. Guillouët)

droite est disposée, paume vers le haut, devant son torse et devait accueillir un attribut, aujourd'hui disparu. Une bourse fermée est pendue à sa ceinture sur son flanc gauche. Il porte un chaperon-turban en bourrelet dont deux cornettes pendent sur ses épaules. Le revers des manches, comme du large col, laissent percevoir la nature de la matière textile et la présence des manches d'une chemise en dessous.

L'absence d'attribut vraiment discriminant laisse planer un doute sur l'identification habituelle du personnage. Dans sa fonction de publicain, Lévi peut être représenté avec une bourse ou une escarcelle²⁸. Ces attributs restent cependant assez rares²⁹. La figure nantaise prend bien les aspects d'un receveur des finances, d'un collecteur d'impôt ou, plus généralement, d'un bourgeois aisé de la fin du Moyen Âge mais l'identification traditionnelle à saint Matthieu repose sur des bases particulièrement fragiles. La main gauche que le personnage tient retournée devant son torse indique qu'il portait primitivement un autre attribut. Ce dernier n'était cependant pas réalisé avec la figure mais il était amovible puisque la paume et l'intérieur des doigts sont sculptés et ne portent aucune trace d'ancrage. De multiples hypothèses peuvent être avancées pour restituer ici l'élément disparu (balance à or ?) mais aucune

ne paraît devoir être privilégiée en l'absence de tout éclairage documentaire. Cette particularité peut, en revanche, contribuer à confirmer la localisation primitive de la statue qui, pourvue d'un attribut mobile et non pas sculpté, peut difficilement avoir été disposée à l'extérieur.

Ces deux sculptures se distinguent par leur qualité et leurs caractéristiques formelles. Saint Adrien et « saint Mathieu » semblent bien appartenir à la même ambiance stylistique du milieu du xv^e siècle. Les caractères de leur tenue vestimentaire ou de l'armure fournissent des indices allant dans ce sens. L'armure de saint Adrien est caractéristique du xv^e siècle. Un certain nombre de comparaisons peuvent être établies qui confortent une première datation approximative peu après le milieu de ce siècle. Les *Heures d'Étienne Chevalier* illustrées par Jean Fouquet vers

28. RÉAU, Louis, *Iconographie...*, note 20, t. III-2, p. 928 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1974, p. 588-601. *Bibliotheca sanctorum*, 1967, t. IX, p. col. 110-125 (F. Spadafora) et col. 125-145 (P. Cannata). Seul Louis Réau signale la balance comme faisant partie des attributs habituels du saint.

29. On peut néanmoins citer le cas d'une statuette en marbre de Niccolò dell'Arca pour la chasse de saint Dominique à Bologne commandée en 1469, SEYMOUR, Charles, *Sculpture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth, 1966, p. 184-186).

1452-1460 montrent différentes figures de personnages en armures similaires³⁰. Dans la Crucifixion, les soldats romains du premier plan qui jouent aux dés la tunique du Christ possèdent certains éléments d'armure tout à fait identiques à celle du saint Adrien (*figure 10*). La jambièrre et la genouillère du personnage le plus à gauche présentent les mêmes dispositions, notamment en raison de la présence d'ailerons. Le plastron du soldat accoudé de face est presque identique à celui d'Adrien puisqu'une lanière bouclée y retient une pièce de renfort couvrant le ventre (le volant). La braconnière formée de lames circulaires superposées pour protéger les hanches se retrouve, quant à elle, dans le soldat qui, de dos, tend l'éponge au Christ. Enfin, les solerets articulés sans poulaines visibles sur l'image sont tout à fait semblables à ceux de la sculpture du musée Dobrée. Le bourrelet de tête ainsi que le col de cotte de mailles se retrouvent dans la figure latérale gauche visible dans l'enluminure du Couronnement de Charles VI dans les *Grandes chroniques de France* du même Jean Fouquet³¹.



Figure 10 : Fouquet, Jean, *Les Heures d'Étienne Chevalier*, La Crucifixion (détail), v. 152-1460 (Chantilly, musée Condé) (cl. J.-M. Guillouët) (*cf cahier couleur*)

30. AVRIL, François. (dir), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xv^e siècle*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France du 25 mars au 22 juin 2003, Paris, 2003, p. 203.

31. Vers 1455-1460, *Id.*, *ibid.*, note 29, p. 219-248 et bibliographie p. 224.

Le « saint Matthieu » présente, pour sa part, des liens notables avec les habitudes vestimentaires rencontrées dans de nombreuses peintures et enluminures de ce milieu du xv^e siècle. Son chaperon-turban en bourrelet dont retombent deux cornettes se rencontre dans bien des peintures flamandes de la décennie 1430. On peut citer le portrait célèbre de Giovanni Arnolfini par Jan van Eyck aux Staatliche Museen de Berlin ou celui de « *Timotheos* » du musée Groeninge de Bruges. Il est surtout tout à fait semblable aux coiffes visibles à nouveau chez Fouquet, dans l'Entrée de Jean le Bon à Paris des *Grandes chroniques* ainsi que dans la Naissance de la Vierge des *Heures d'Étienne Chevalier*³². L'escarcelle pendant à sa ceinture apparaît à de nombreuses reprises dans l'enluminure contemporaine. On la retrouve, parmi d'autres exemples, dans un *Miroir historial* de Vincent de Beauvais enluminé par l'atelier du Maître François dans les années 1460 et conservé au musée Condé de Chantilly³³ ou dans la Crucifixion puis la Descente de Croix des *Heures d'Étienne Chevalier* citées plus haut.

Ces remarques peuvent indiquer un contexte de réalisation mais viennent surtout confirmer ce qu'apporte l'analyse stylistique des sculptures du musée Dobrée. Depuis leur entrée dans les collections du musée, ces deux statues ont été rapprochées de la production tourangelle du xv^e siècle³⁴. Un certain nombre de comparaisons peuvent être faites en effet dans ce sens. La physionomie des deux personnages témoigne d'une sensibilité indéniable à la réalité physique mais sans exagération. Le caractère juvénile et hautain de saint Adrien est renforcé par son canon plus élancé (1/6^e) que celui de Matthieu (1/5^e), sa pose hanchée à droite et les traits de son visage. On doit noter une légère maladresse de composition dans les yeux qui sont conçus légèrement tombant pour corriger la perspective de contrebas. L'œil gauche est en effet mal réalisé et, outre l'altération dont il a fait l'objet, il n'est pas tout à fait symétrique au droit. En dépit de cette erreur, le sculpteur montre un savoir-faire et une qualité de ciseau tout à fait remarquables dans le traitement du bourrelet de tête, du col en cote de mailles muni de boucles ou de la subtile pilosité du menton. De son côté, « saint Matthieu » possède une physionomie marquée par l'âge. Des rides nombreuses sont creusées sous les yeux, rejoignent les pattes d'oie et se prolongent loin vers les tempes. La subtilité du travail se perçoit également dans le froncement des sourcils du personnage, dans les deux rides partant des ailes du nez jusqu'au bas des joues ainsi que dans le très léger empâtement de la gorge et du cou du personnage. Bien que ces deux visages divergent, un même esprit paraît avoir présidé à leur réalisation. Cela est perceptible notamment dans le traitement des yeux. Ceux de Matthieu, cernés de rides et à la paupière supérieure plus marquée, reflètent l'âge du personnage mais la forme est proche des yeux de saint Adrien (*figures* 11 et 12).

Ce rapprochement est accentué par le traitement des drapés des deux personnages. Ceux-ci sont constitués de tissus épais mais dont les retombées restent souples et peu animées comme dans la coiffe de « Matthieu » ou la cape d'Adrien.

32. Vers 1452-1460, *Id.*, *ibid.*, note 29, p. 193-217 et bibliographie p. 206.

33. Ms. 72. Voir *L'enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, catalogue de l'exposition du musée Condé à Chantilly, du 26 mars au 22 juin 2003, Paris, 2003, p. 68.

34. MUSSAT, André, « Michel Colombe, l'art de la Loire et la Bretagne », *Annales de Bretagne*, 1954, p. 60-61. Louis Courajod, dans sa reconstruction de l'influence bourguignonne en France à la fin du Moyen Âge, y avait rattaché les deux sculptures du musée Dobrée. Il n'a jamais été véritablement suivi dans cette voie.



Figure 11 : Nantes, musée Dobrée, saint Adrien, provenant du couvent des Carmes, (détail) (cl. J.-M. Guillouët)



Figure 12 : Nantes, musée Dobrée, saint Adrien, provenant du couvent des Carmes (détail) (cl. J.-M. Guillouët)

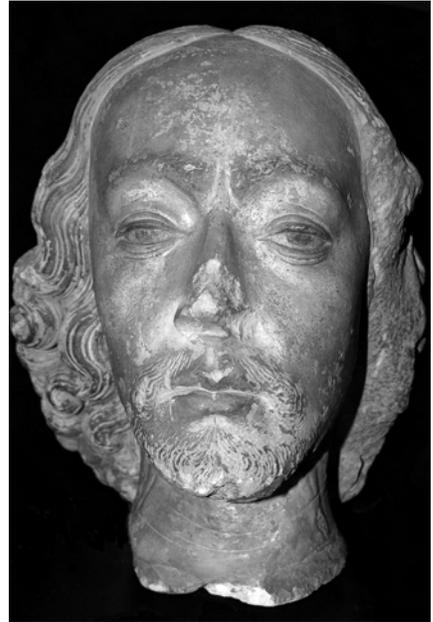


Figure 13 : Tours, collections de la société archéologique de Touraine (Hôtel Gouin), tête de jeune homme (cl. J.-M. Guillouët)

Ce rythme calme des drapés ainsi que les traits de la physionomie des personnages soulignés plus haut évoquent bien certaines réalisations de la région tourangelle des années entourant le milieu du xv^e siècle³⁵. C'est bien dans la région de la Loire, prise dans son acception large, du milieu du xv^e siècle qu'il est possible de trouver des œuvres pouvant être comparées aux sculptures du musée Dobrée. Une tête de jeune homme trouvée lors de démolitions à Tours et conservée au musée de la société archéologique de Touraine³⁶ peut d'abord être rapprochée du saint Adrien nantais (figure 13). D'une facture plus détaillée que la sculpture des Carmes, elle présente néanmoins un traitement des cheveux assez voisin spécialement le long de sa tempe où la chevelure est constituée de longues stries fines et régulières, épaisses d'un à deux millimètres. La naissance de la barbe du saint Jean rappelle fortement celle de la moustache de la figure tourangelle. On trouve enfin dans les deux sculptures le même esprit de calme et de distinction³⁷. Les différences notables entre les deux sculptures (cernes sous les yeux ou ride du lion de la tête tourangelle) ne permettent pas d'y reconnaître une même main mais une parenté paraît pouvoir être établie.

Ces traits stylistiques, et notamment le traitement des yeux du saint Adrien nantais, se retrouvent en partie dans les anges portant un écu mi-parti aux armes du Bueil et de Montjean provenant du tombeau de Jeanne de Montjean à la collégiale de Bueil et conservés également au musée de la société archéologique de Touraine³⁸ (figure 14). Le premier d'entre eux se rapproche le plus nettement des sculptures nantaises par le traitement de ses yeux en amande pourvus de paupières épaisses, ou celui de sa draperie, souple et épaisse, et par la pose même de la figure. Le caractère juvénile et plein du visage de saint Adrien peut être également rapproché de la célèbre tête dite « de saint Maurice » du musée archéologique de l'Orléanais³⁹. Le traitement des yeux, de la bouche ou des sourcils diffère et paraît témoigner d'une date plus avancée dans le siècle mais s'y retrouvent la même structure pleine du visage et la même précision des traits. La pose du saint Adrien peut être mise en relation avec celle adoptée pour le saint Jean-Baptiste de Limeray qui provient de l'église paroissiale de Mosnes (Indre-et-Loire) et, plus nettement encore, avec celle d'un saint Michel provenant de Montsurs (Mayenne) conservé au musée archéologique

35. Sur les attendus historiographiques et idéologiques de la construction de cette « école ligérienne de sculpture » : GUILLOUËT, Jean-Marie, « La sculpture du Val de Loire au xv^e siècle : une école introuvable ? », 303, *Arts, Recherches et Créations*, 75, 2003, p. 250-259. Voir également les questions soulevées à ce propos par EUGÈNE-ADRIAN, Anne, *La production sculptée en Touraine à l'époque de Michel Colombe (1450-1520) : fonctions et approches d'un style*, mémoire de DÉA, dir. Fabienne Joubert, université de Paris-IV-Sorbonne, 2002, p. 43-46.

36. Pierre polychrome, H. 0,30 ; L. : 0,29. SAT 1013. Reproduction dans COSTA, Dominique, *L'art de la vallée de la Loire du haut Moyen Âge à l'époque classique*, catalogue de l'exposition du musée Dobrée, décembre 1974-février 1975, Nantes, 1974, n° 81. Voir également EUGÈNE-ADRIAN, Anne, *La production sculptée...*, note 34, t. 2, fig. 65 et p. 34 (bibliographie antérieure).

37. À la différence de COSTA, Dominique, *L'art de la vallée de la Loire...*, note 35, n° 81, nous ne pensons pas que ces traits suffisent à y reconnaître un portrait.

38. Pierre calcaire. H. : 0,53 et 0,52 ; L. : 0, 24. SAT 2255 (dépôt du Louvre). Reproduction dans COSTA, Dominique, *L'art de la vallée de la Loire...* note 35, p. 82. Et dans LOSSKY, B., « Nouvelles acquisitions des musées de Tours et de Touraine », *Revue du Louvre*, 1964, n° 4-5, p. 191. Ils sont datés des alentours de 1460-1470.

39. Pierre. H. : 0,22 ; L. 0,15 ; P. : 0,23. A. 8347. Reproduction dans VITRY, Paul, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 324.



Figure 14 : Tours, collections de la société archéologique de Touraine (Hôtel Gouin), ange du tombeau de Jeanne de Montjean à la collégiale de Bueil (cl. J.-M. Guillouët)



Figure 15 : Laval, musée archéologique, saint Michel, provenant de Montsurs (Mayenne) (cl. J.-M. Guillouët)

de Laval⁴⁰ (figure 15). Cette ressemblance est due, pour une part, à des raisons d'ordre typologique puisque dans les deux cas un personnage en armure foule aux pieds une figure plus petite⁴¹. Pour autant, le saint Michel de Laval est très proche de la figure nantaise dans sa composition et dans le rendu de sa cape dont les longs plis épais retombent dans son dos avec la même souplesse et le même calme.

Une statue d'évêque en pierre conservée à l'église Saint-Saturnin de Limeray trahit la même attention à la réalité physiologique du personnage que dans le « saint Matthieu » de Nantes. En outre, la draperie se présente sous un aspect voisin joignant souplesse, calme et épaisseur⁴². Ces mêmes qualités du tissu permettent de faire le rapprochement entre le « saint Matthieu » et certaines des voussures du por-

40. H. : 1, 140. Inv. 579. Reproduction dans COSTA, Dominique, *L'art de la vallée de la Loire...*, note 35, n° 89. Voir également VITRY, Paul, *Michel Colombe...*, note 38, p. 325, note 2.

41. Le saint Michel provenant de Ferrières aujourd'hui conservé au musée Girodet de Montargis se présente, pour ces raisons, d'une manière voisine. Il relève toutefois assez nettement d'un contexte stylistique postérieur. Sur cette sculpture, voir en dernier lieu GUILLOT de SUIDUROT, Sophie, « Les sculptures de l'ancienne abbaye de Ferrières-en-Gâtinais », dans *Michel Colombe et son temps*, 124^e Congrès national des sociétés savantes historiques et scientifiques (Nantes, 19-26 avril 1999), Paris, 2001, p. 73-90.

42. Pierre. H. 105. Illustration dans VITRY, Paul, *Michel Colombe...*, note 38, p. 333. EUGÈNE-ADRIAN, Anne, *La production sculptée...*, note 34, vol. 2, p. 36-37 (bibliographie antérieure).



Figure 16 : Nantes, cathédrale, présentation des Élus des retombées nord des voussures du portail central (cl. J.-M. Guillouët)

tail central de la cathédrale (*figure 16*). Les groupes d'élus présentés par des anges et des séraphins occupant ces voussures possèdent des vêtements ayant les mêmes qualités de calme, de souplesse et d'épaisseur que celui du saint Matthieu. Des différences sont certes perceptibles qui sont dues d'abord à la différence de taille et de destination de ces œuvres mais un même esprit préside à ces réalisations. Cette similitude est particulièrement perceptible à l'examen du traitement des manches de ces anges de la cathédrale⁴³.

Les rapprochements effectués dans les lignes qui précèdent ne permettent pas d'avancer de chronologie précise pour le deuxième groupe des sculptures du musée Dobrée. Elles confortent cependant une datation dans les décennies 1450-1460 approximativement. Aucun des titres de fondation conservés n'apporte de renseignement précis sur le décor de l'église. La seule œuvre d'art citée dans ces textes est « l'image de Notre-Dame » qui paraît avoir été l'objet d'une dévotion particulièrement importante. Dans les décennies entourant le milieu du xv^e siècle, dix-sept fondations sont susceptibles d'avoir été l'occasion d'aménagements et d'enrichissements dans l'église⁴⁴. Sur ce nombre, rares sont celles qui ont pu donner lieu à la commande d'un décor aussi coûteux⁴⁵. On retiendra dans cette catégorie les fondations de Marie de Rieux en 1469, de Marguerite de Bretagne la même année et de François II en 1488⁴⁶. Signalons ici, en 1463, le vœu de Marguerite de Bretagne de donner au couvent le poids en or de son fils premier né, vœu dont elle s'acquitte en dépit de la mort de l'enfant quelques semaines plus tard⁴⁷.

43. Ces dernières sculptures doivent, selon nous, être datées de la période 1440-1460 environs, GUILLOUËT, Jean-Marie, *Les portails de la cathédrale de Nantes...*, p. 15-29.

44. Il s'agit des fondations suivantes (les références sont celles des Arch. dép. Loire-Atlantique : 1. fondation Jean Blanchet, 1438 (H 232 et H 223/5) ; 2. fondation G. de la Manche, 1439 (H 223/6) ; 3. fondation Pierre Thomade, 1446 (H 232) ; 4. fondation Guillaume Derval, 1447 (H 223/4) ; 5. fondation Thomecy, 1456 (H 223/3 et H 232) ; 6. fondation Jamette de Lanse, vers 1456 (H 232) ; 7. fondation Thomas de la Roche, vers 1456 (H 232) ; 8. fondation Briance [Briend] le Bel, 1456 (H 232 et H 223/1) ; 9. fondation Jacob Tourminoi, 1456 (H 232) ; 10. Fondation du Carné, 1459 (H 223/2) ; 11. fondation Marion Langlays, 1465 (H 223/1) ; 12. Fondation Marie de Rieux, 1469 (H 223/1 et H 232) ; 13. Fondation Marguerite de Bretagne, 1469 (H 232 et H 224/1) ; 14. fondation Jean Coursault, 1480 (H 232) ; 15. fondation Thomasse des Vaux, 1484 (H 232) ; 16. fondation François II de Montfort, 1488 (H 232).

45. Et cela même en considérant que le coût de ces sculptures ne devait pas dépasser une vingtaine de livres approximativement.

46. La fondation du Carné émane, certes, d'une famille importante de la noblesse bretonne dont de nombreux représentants se retrouvent dans l'entourage du duc mais ne concerne qu'une rente d'une pipe de vin, Arch. dép. Loire-Atlantique, H 223/2.

47. « La duchesse Marguerite de Foix [...] fist vœu de donner aussy pesant d'or que le prince son fils premier né qui mourut incontinent et néanmoins le vœu fut accompli », Biblio. nat. France, ms. fr. 22325, p. 949. La donation signalée par cette source concerne « une coupe et esguierre d'or a images d'apostres garnies ladite coupe de 10 saphirs six balois et 52 grosses perles au couvercle et l'esguierre de 8 saphirs et balois et de 52 grosses perles y aiant de plus 18 grosses perles au pied de ladite coupe, le tout pesant ensemble onze marcs 4 onces six gros d'or ». DURAND, Yves, *Un couvent dans la ville...*, note 2, p. 105, signale cette donation mais ne relève pas l'erreur manifeste du rédacteur du xvii^e siècle. En effet, en 1463, la duchesse n'est pas Marguerite de Foix mais la première épouse de François II, son homonyme Marguerite de Bretagne. Cet épisode est en effet bien rapporté par LOBI-NEAU, Guy-Alexis, dom, *Histoire de Bretagne*, 2 vol., Paris, 1707, note 15, t. I, p. 685, sur la base de documents provenant des Carmes. Le 29 juin 1463, la duchesse accouche d'un fils. Il est baptisé à la cathédrale de Nantes et sa naissance est largement annoncée aux grandes cours du royaume. Cependant, il tombe rapidement malade, meurt finalement le 25 août 1463 et est enterré le lendemain dans la cathédrale. Voir également TRAVERS, Nicolas, *Histoire...*, note 11, t. 2, p. 130-131.

La conjonction de ces dons et fondations et leur chronologie compatible avec la datation stylistique des sculptures autorisent à mettre en relation ces dernières avec le possible patronage de ces personnalités illustres. L'intervention de l'héritière des fondateurs par l'intermédiaire de l'ancienne duchesse comme celle, à deux reprises, de la duchesse de Bretagne en titre peut contribuer à expliquer le renouvellement d'une partie de la décoration sculptée de l'édifice. Cette hypothèse, que corrobore l'analyse stylistique des œuvres, conduit donc à en situer la réalisation dans la décennie 1460, au début du règne du duc François II et à en attribuer la commande à l'entourage ducal.

Les sculptures conservées au musée Dobrée ou dans les portails de la cathédrale constituent de bons témoins de l'évolution de la commande artistique et de la géographie du recrutement des ducs de Bretagne à la fin du Moyen Âge. Le premier quart du xv^e siècle est d'abord marqué par le travail d'ateliers de formation et d'activité manifestement locales. L'un d'entre eux est l'auteur d'une partie de la décoration de l'église du couvent des Carmes ainsi que des sculptures ornant la tour de la croisée de la cathédrale, réalisés vraisemblablement aux alentours de 1420. Dans l'un comme dans l'autre chantier, le duc joue un rôle financier primordial. Cette prépondérance contribue à expliquer ces phénomènes de perméabilité dans le recrutement du personnel artistique. Il est notable que ce recrutement s'effectue alors à l'intérieur des limites du duché et même à l'échelle locale.

Ce n'est plus le cas quelques décennies plus tard lorsque, après 1460, un autre atelier intervient dans l'église des Carmes et dans les voussures de la cathédrale. Les travaux exécutés à cette occasion sont à nouveau financés par le duc de Bretagne et son entourage. Cette fois-ci, ce n'est plus vers l'intérieur du duché que se tournent les commanditaires mais vers la vallée de la Loire et le domaine royal. Un détail est à ce titre particulièrement significatif et doit être ici relevé. Sous le premier groupe de la demi-voussure extérieure sud du portail Saint-Paul (vers. 1, la prédication romaine de saint Paul), le fin réseau d'arcatures qui se découpe devant le fond d'ardoise présente, sur l'une des faces du dais, trois fleurs de lys surmontant deux petites arcades géminées (*figure 17*). Pareil motif surprend ici. La présence de ces fleurs de lys dans les voussures du portail Saint-Paul ne saurait en effet constituer la trace d'une intervention royale dans le chantier cathédral. Une telle intervention n'apparaît en effet nulle part dans la documentation et semble hautement improbable en regard du contexte politique contemporain. Dès lors, l'emploi de ce motif trahit non pas les désirs du maître d'ouvrage mais bien plutôt les habitudes artistiques des praticiens. Si les sculpteurs nantais réalisent ainsi des fleurs de lys, c'est moins parce que ces dernières possèdent une véritable signification héraldique que parce qu'elles appartiennent à leur répertoire décoratif coutumier. À ce titre, ce motif trahit très clairement l'ambiance intellectuelle et artistique dont sont issus ces ateliers : le milieu des commanditaires français et des cercles royaux.

En ce sens, ces fleurs de lys sont un indice supplémentaire quant à la provenance des ateliers. Comme l'a montré plus haut l'analyse stylistique, c'est du domaine royal et de la vallée de la Loire, prise au sens large, que proviennent les artistes recrutés par le duc de Bretagne et son entourage pour ces travaux. Cette ambiance culturelle et artistique explique bien la présence de ces fleurs de lys dans les voussures de la cathédrale nantaise. Elle permet de comprendre surtout comment la géographie du recrutement du personnel artistique breton suit une stratégie assez

claire du pouvoir ducal. La fin du premier quart du xv^e siècle marque en effet un tournant dans la politique du mécénat des ducs de Bretagne. Si cette date correspond, bien sûr, aux derniers épisodes de la compétition Penthièvre/Montfort, qui voient les descendants de Charles de Blois ruiner finalement leurs meilleures chances d'accéder au trône, il est frappant de constater qu'elle répond également au début d'une période d'affaiblissement de la commande artistique dans le royaume voisin. Les dernières menaces intérieures levées, les ducs Montfort peuvent prendre – en Bretagne – la relève du grand mécénat artistique princier dont la mort de Jean de Berry, en 1416, marquait l'effacement temporaire dans le royaume. Le choix, par les ducs Montfort, d'ateliers manifestement auréolés du prestige de commandes royales (d'ateliers « royaux » pourrait-on dire pour simplifier à l'extrême) n'est pas étranger à ces considérations et vise à capter une partie de ce prestige.



Figure 17 : Nantes, cathédrale, dais situé sous le premier groupe de la demi-voussure extérieure sud du portail Saint-Paul (cl. J.-M. Guillouët)

La production sculptée nantaise du xv^e siècle permet donc de saisir les enjeux entourant la commande artistique des ducs de Bretagne à la fin du Moyen Âge. La géographie de cette commande témoigne en effet de la migration du centre de gravité de la création dans le royaume. Soucieux de s'affirmer par une politique de mécénat à la hauteur de leurs ambitions, les ducs Montfort se présentent comme les principaux héritiers de la commande royale alors que les troubles du temps épargnent encore le duché et sa capitale effective.

Jean-Marie GUILLOUËT
 Université de Nantes,
 APPI

