



HAL
open science

Une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris : le tombeau de Simon Matifas de Bucy

Jean-Marie Guillouet, Guillaume Kazerouni

► **To cite this version:**

Jean-Marie Guillouet, Guillaume Kazerouni. Une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris : le tombeau de Simon Matifas de Bucy. *Revue de l'Art*, 2008, I (158), pp.35-44. halshs-00560732

HAL Id: halshs-00560732

<https://shs.hal.science/halshs-00560732v1>

Submitted on 29 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.

Une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris : Le tombeau de Simon Matifas de Bucy

Depuis les études fondatrices de Marcel Aubert, l'histoire monumentale de Notre-Dame de Paris a fait l'objet de travaux importants¹. Même si des incertitudes subsistent encore, l'histoire du chantier de construction et de décoration de l'église depuis les dernières décennies du XIII^e siècle est bien connue². Pourtant, certains vestiges n'ont pas toujours été appréciés à la hauteur de leur importance. C'est le cas de la sépulture de l'évêque Simon Matifas de Bucy (1290-1304) dont subsistent aujourd'hui trois éléments : un gisant, une colonne et une peinture murale.

Le gisant de marbre blanc se trouve déposé dans le déambulatoire de l'église, entre les deux piliers les plus orientaux du rond-point, dans la chapelle Saint-Côme (*fig. 1*). On y reconnaît un évêque portant la mitre, les mains croisées sur son bassin, revêtues de gants liturgiques. A ses pieds, se trouve un lion tourné vers sa droite. Jusqu'à la Révolution, cette sculpture était encastrée dans l'enfeu du mur sud de la chapelle Saint-Nicaise, immédiatement au sud de la chapelle d'axe de l'édifice³. En 1791 cependant, le tombeau est démantelé pour faire place à un confessionnal et le gisant est alors déplacé « dans la cave de la grande sacristie⁴ » pour une cinquantaine d'années selon Guilhermy⁵. A l'entrée de la chapelle Saint-Nicaise, une colonne fait face au tombeau et porte une inscription en français rappelant les mérites et les actions du personnage et appelant les fidèles à prier pour lui (*fig. 2*). La sculpture qu'elle portait primitivement et que rappelle l'inscription (« CY EST L'IMAGE DE BONNE MEMOIRE SIMON DE MATIFAS DE BUCY [...] »), a été victime de la Révolution puisqu'en 1797 Alexandre Lenoir signale qu'il reçoit « une colonne de pierre et sa base en marbre noir qui portaient la statue (qui a été entièrement brisée) de Matifas de Bucy, évêque de Paris en 1300⁶ ». La colonne ne regagne finalement la cathédrale qu'en 1868 selon le témoignage du baron de Guilhermy⁷. L'aspect originel de cet œuvre nous est connu par un dessin du recueil Gaignières conservé au département des Estampes de la Bibliothèque nationale⁸. Enfin, le mur sud de la chapelle Saint-Nicaise est décoré d'une vaste peinture murale représentant la Vierge à l'Enfant entourée de deux personnages agenouillés (*fig. 3*). La peinture a semble-t-il été protégée en partie par la présence, au moins depuis le milieu du XVIII^e siècle, d'un tableau sur panneau de bois dont il ne reste plus de trace mais qui représentait le Jugement dernier selon le témoignage de Montjoye⁹. L'épithaphe latine gravée qui ornait l'enfeu est rapportée par de nombreux auteurs anciens¹⁰. En dépit de restaurations importantes réalisées au XIX^e siècle, il reste possible d'y reconnaître les traits d'une œuvre du XIV^e siècle¹¹.

Fort heureusement, trois dessins réalisés pour Gaignières¹² à la fin du XVII^e siècle permettent de connaître les dispositions primitives de l'ensemble, avant son démantèlement (*fig. 4 et 5*).

L'enfeu représenté est constitué d'une cuve de pierre noire ornée de quatre quadrilobes que surmonte le gisant en marbre sous un gâble droit flanqué de deux pinacles miniatures. L'ensemble, légèrement encastré dans le mur comme l'indique le renforcement encore visible sur place, était surmonté par la peinture. L'ombre portée du dessin témoigne du fait que l'encadrement architectural était primitivement légèrement détaché du mur. Le gâble droit était couronné par un Christ bénissant et entouré de deux anges sommant les pinacles. Cette disposition générale se retrouve à l'identique sur les trois dessins. Cette œuvre, essentiellement connue à travers des relevés, n'a jamais été analysée directement. Elle constitue pourtant un exemple majeur de la production parisienne du XIV^e siècle.

Simon Matifas de Bucy est un personnage bien connu. Originaire du diocèse de Soissons, il est professeur en droit civil qu'il a étudié à Bologne. De 1269 à 1289, il est chanoine de la cathédrale de Reims, où il occupe la charge d'official de 1269 à 1281, puis d'archidiacre de Champagne de 1282 à 1289, date à laquelle il résigne sa charge. Cette même année, on le retrouve chanoine à Laon, à Paris et à Soissons. Il est surtout élu évêque de Paris en février 1290 (n.s.), fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en juin 1304. Sa carrière non bénéficiaire n'est pas moins brillante puisqu'il est mentionné comme prévôt de l'Echiquier de Rouen, conseiller du roi et chapelain du pape¹³. Contrairement à ce que signale l'*Épithaphier du vieux Paris*, qui transcrit fautivement l'inscription visible encore aujourd'hui sur la colonne située à l'entrée de la chapelle, Simon Matifas de Bucy n'a jamais occupé la charge d'évêque de Soissons, diocèse dont il était simplement originaire. L'inscription le mentionne en effet uniquement comme « [...] de l'esveché de Soissons [...] »¹⁴. Parmi ses nombreux dons pour l'œuvre de l'église que signale la documentation, plusieurs sont destinés à la fabrique. Signalons notamment le don (ou le prêt) de 200 livres tournois et le don de 600 livres *parisi* destiné à « l'œuvre nouvelle de la chapelle saint Nicaise, Marcel et Rigobert¹⁵ ». L'obituaire rappelle également son rôle dans la reconstruction et l'agrandissement du manoir épiscopal¹⁶.

Avant l'épiscopat de Simon Matifas de Bucy, la construction des chapelles du chœur avait progressé. La chronologie de ces travaux est assez bien connue. Vers 1270, les trois premières chapelles nord jouxtant le transept sont construites. En 1279, l'évêque Grimier de Plaisance fonde une chapellenie dans la chapelle suivante vers l'est où il prévoit de se faire inhumer¹⁷. Cette quatrième chapelle nord reste cependant incomplète jusqu'à la donation par le chanoine Gilbert de Saana en 1288 de 100 livres pour « la fabrique de la chapelle en construction dans l'église en l'honneur de saint Jean-Baptiste et de la bienheureuse Marie-Madeleine¹⁸ ». Puis, après que de

nouvelles portes d'une « grande somptuosité et dépense » ont été posées à l'entrée de l'enceinte, aucun travail n'est documenté pendant près d'un quart de siècle.

En 1296 en effet le chantier entre à nouveau en activité à l'occasion des dons de Simon Matifas de Bucy signalés plus haut. L'évêque engage alors les travaux des trois chapelles orientales dédiées, du sud au nord, à Nicaise, Marcel et Rigobert¹⁹. La date de début de ces travaux n'apparaît pas dans les sources textuelles mais uniquement dans les inscriptions visibles dans l'église. Celle de la colonne rappelle bien que Matifas de Bucy avait fondé « PREMIEREMENT CES TROIS CHAPELES OÙ IL GIST EN L'AN DE GRACE M. CC. III^{XX} ET XVI ET PUIS L'AN FIT TOUTES LES AUTRES ENVIRON LE CUER DE CESTE ESGLISE²⁰ ». L'inscription courant autour de l'enfeu était, elle, fautive et confondait la date de la mort du prélat avec celle de sa donation : « HIC JACET BONAE MEMORIAE DOMINUS SIMON MATIFAS DE BUCY [...] QUI PER 15 ANNOS REXIT ET OBIT ANNO DOMINI M^o CC III^{XX} XVI, IN VIGILIA BEATI JOHANNIS BAPTISTAE – ORATE PRO EO²¹ ». L'évêque meurt pourtant bien en 1304, huit ans après sa donation à l'œuvre des chapelles orientales. Il convient de signaler ici plusieurs modifications au projet primitif des chapelles : en 1299, trois ans seulement après la fondation de Simon Matifas de Bucy la chapelle Saint-Marcel change de dédicace et est consacrée à saint Louis²². En 1602 les chapelles Saint-Louis et Saint-Rigobert sont rassemblées pour accueillir les tombeaux du cardinal et du maréchal de Retz²³. La chapelle est aujourd'hui connue sous le vocable de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs.

Comme le souligne Michael T. Davis, l'inhumation effective de Simon dans la chapelle Saint-Nicaise en 1304 paraît bien suggérer que celle-ci se trouve alors proche de l'achèvement. Les indices sont nombreux en effet qui plaident pour une certaine rapidité de la construction : cohérence des maçonneries, constance du profil des bases. Dans un premier temps l'ensemble des parties basses des murs orientaux du nouveau chevet est monté. Les variations ne sont perceptibles que dans les parties hautes, dans le dessin des chapiteaux ou des abaqes et indiquent que les neuf chapelles orientales sont antérieures aux autres²⁴. Il faut attendre cependant les premières décennies du XIV^e siècle pour voir se terminer le chantier du chevet de la cathédrale. Autour de 1315, les chapelles latérales au nord et au sud viennent compléter la construction. L'avancée des travaux peut être suivie à travers les fondations successives des différentes chapellenies, qu'elles soient ou non accompagnées d'aménagements et d'embellissements matériels. De telles fondations se rencontrent par exemple en 1315²⁵, 1318²⁶, 1319²⁷ ou 1320²⁸ et fournissent ainsi un cadre chronologique d'ensemble pour l'achèvement du chevet.

Celui-ci ne se limite pourtant pas à ces travaux de gros œuvre. Conjointement en effet, la clôture du chœur est montée pour isoler les desservants du déambulatoire. Françoise Baron, a récemment réévalué la chronologie de ces travaux et modifié les conclusions apportées

précédemment à ce sujet par Marcel Aubert ou Dorothy Gillerman²⁹ en datant le mur nord de la clôture plutôt dans les années 1275/80-1300 que dans la première décennie du XIV^e siècle³⁰. Plus difficile à dater en raison de son hétérogénéité et de l'importance des repeints du XIX^e siècle, la clôture sud du chœur aurait été mise en place avant 1320/25. La partie orientale de la clôture, celle qui fait face à la chapelle Saint-Nicaise, est datée de la période 1344-1351 par D. Gillerman et M. Aubert mais entre 1328 et 1335 par Françoise Baron, aux termes d'une critique textuelle et archéologique serrée³¹. La sculpture en haut relief du neveu de Simon Matifas de Bucy, le chanoine Pierre du Fayel, est encore conservée au musée du Louvre. Elle ornait la partie basse de la clôture où se trouvait son tombeau et rappelait son rôle dans le financement des travaux³². Les fragments de l'enfeu de Simon doivent donc être réinsérés dans ce contexte plus large des campagnes de construction et d'embellissement du XIV^e siècle.

En effet, la réalisation de ce tombeau et du décor qui l'accompagnait paraît bien être postérieure à la mort du prélat en 1304 comme l'indiquent les deux inscriptions le concernant. Nous avons souligné plus haut que l'épithaphe du tombeau situe improprement la mort de l'évêque en 1296. Cette erreur est vraisemblablement imputable à un délai assez long entre la fondation elle-même et la rédaction de l'épithaphe. Lorsque les rédacteurs en conçoivent le texte, ils prennent manifestement modèle sur l'inscription portée par la colonne à l'entrée de la chapelle. Malheureusement, bien qu'il soit historiquement juste, le texte de cette dernière est ambigu et peut laisser penser de manière abusive que Simon Matifas de Bucy avait été inhumé dans la chapelle Saint-Nicaise dès 1296³³. Gaignières lui-même relève cette incohérence puisque les deux premiers dessins qu'il fait faire de l'enfeu portent bien la date de 1296³⁴ (*fig. 4*) et qu'il fait corriger le dessin définitif où apparaît la date de 1304³⁵ (*fig. 5*).

Par ailleurs, le relevé de Gaignières soulève un autre problème quant à l'authenticité des dispositions de l'enfeu. Le gisant est représenté tourné vers la droite, c'est-à-dire, puisqu'il se trouvait inséré dans le mur sud de la chapelle Saint-Nicaise, vers l'ouest. Cette particularité est notable puisque le lion qui se trouve à ses pieds se présente, dans la gravure, face au spectateur. Or, si l'on replace mentalement le tombeau du déambulatoire à son emplacement primitif, le lion sur lequel repose l'évêque se trouverait alors tourné vers le mur et non pas le spectateur (*fig. 1*). Plusieurs causes peuvent expliquer cette situation. Il convient en premier lieu d'évoquer la possibilité d'une erreur ancienne d'identification. Lors de sa réinstallation dans le déambulatoire de l'église, le tombeau aurait pu être confondu avec un autre, également temporairement conservé dans la cave de la grande sacristie mais sur lequel nous ne serions pas renseignés. Cette hypothèse reste cependant très peu vraisemblable dans la mesure où cet autre gisant n'apparaît nulle part dans la documentation. S'il s'agit bien du gisant de Simon Matifas de Bucy, ou bien le dessin est

fautif quant à l'orientation de la sculpture ou bien il l'est sur celle du lion. C'est plus vraisemblablement cette dernière solution qui doit être retenue. L'auteur du dessin de Gaignières, se trouvait probablement face à un tombeau qui avait déjà connu des modifications. L'une de celles-ci était l'inversion du gisant qui ne se trouvait plus dans son sens primitif. Le dessinateur a respecté la nouvelle disposition de la sculpture mais a pris la liberté de modifier le lion de manière à le rendre lisible. Cette solution implique cependant un déplacement, à un moment quelconque, du gisant et une inversion de son orientation. On imagine en effet difficilement une telle erreur de la part des *ymagiers* médiévaux. Cette hypothèse permettrait, en outre, de placer la tête du gisant vers l'est.

Si on admet donc l'hypothèse d'une modification de l'enfeu postérieure à sa réalisation, celle-ci nous paraît précisément devoir être mise en relation avec la confusion intervenue dans la rédaction de l'épithaphe et que nous avons soulignée plus haut. L'erreur de cette inscription ne peut s'expliquer que si un délai important sépare la mort du prélat de la rédaction du texte, en tout cas suffisamment long pour que soit alors confondue la date de son décès (1304) avec celle de la fondation des chapelles elles-mêmes (1296). Cette datation tardive est confirmée par l'analyse stylistique de l'œuvre conservée, et cela en dépit des nombreux repeints l'ayant affectée. Les comparaisons les plus pertinentes paraissent en effet devoir être faites avec la production parisienne du second quart du XIV^e siècle, comme nous le verrons plus tard.

La date attribuable au tombeau de Matifas de Bucy pose de nombreuses questions. L'image sculptée de l'évêque placée à l'entrée de la chapelle Saint-Nicaise a, pour Françoise Baron, rapidement constitué un exemple pour d'autres commanditaires tels que le cardinal, archidiacre de Bruges Etienne de Suisy, mort en 1311, qui place sa statue à l'entrée de la chapelle Saint-Etienne où il avait fondé deux chapellenies³⁶. C'est également le cas de Michel du Bec, doyen de Saint-Quentin et chanoine de Paris, cardinal, mort à Nîmes en 1318, inhumé aux Carmes de Paris en 1320 et qui se fait représenter à l'entrée de la chapelle Saint-Michel à une date indéterminée³⁷. Le tombeau, quant à lui, est interprété par Markus Schlicht comme le premier exemple d'un type d'enfeu dont il cherche la postérité immédiate à la cathédrale de Rouen. Le tombeau de l'archevêque Guillaume de Flavacourt (mort en 1306) dans la chapelle d'axe de la cathédrale normande est évoqué par l'auteur qui se méprend cependant sur les dessins de Gaignières documentant le tombeau de Simon Matifas de Bucy. Il y reconnaît par erreur un groupe sculpté similaire à celui qui devait à l'origine orner l'enfeu de l'archevêque de Rouen³⁸.

La peinture, surmontant primitivement le gisant a été l'objet de nombreuses modifications et restaurations (*fig. 3*). Elle est aujourd'hui encadrée par un décor feint d'arcature trilobée

surmontée de rampants fleurons et cantonnée par deux fins pinacles. Les dessins de Gaignières indiquent pourtant assez clairement que cet encadrement était en fait constitué par une structure architecturale en saillie sur le mur de la chapelle. On y trouvait trois petites sculptures. Le Christ bénissant et portant l'orbe se trouvait à son sommet alors que deux anges surmontaient les pinacles latéraux et présentaient la sépulture aux fidèles. Ces modifications, ainsi que celles ayant touché la peinture elle-même, sont consécutives aux lourdes restaurations menées sous la direction de Viollet-le-Duc au XIXe siècle. Comme nous l'avons souligné en effet, un panneau de bois représentant le Jugement dernier avait protégé la peinture depuis 1763 au moins. Vers le milieu du XIXe siècle, Eugène Viollet-le-Duc procède à la restauration de la peinture dont il conserve cependant la structure d'ensemble. Le travail est confié à l'un de ses collaborateurs, le peintre Charles-Désiré Maillot l'Aîné, né en 1819. On possède encore les cartons et les relevés de cette restauration³⁹ ainsi qu'un journal de travaux pour cette période⁴⁰. On ignore cependant l'ampleur exacte de ces restaurations et l'importance des zones épargnées par le peintre⁴¹. La peinture a subi une seconde intervention en 1994-1995 qui a été l'occasion d'étudier les repeints l'ayant affecté⁴². Le nettoyage préalable au refixage de la couche picturale a permis de montrer que le fond actuel, constitué de reliefs à la céruse peints au cuivre, remonte bien au XIXe siècle. A la même époque, les armes ont été entièrement refaites sans qu'ait été conservée aucune trace des dispositions primitives qui ne sont plus documentées que par les trois relevés de Gaignières⁴³. De manière générale, les interventions du XIXe siècle paraissent avoir été importantes et touché de nombreuses zones de la peinture.

La restauration de Notre-Dame demeure l'une des entreprises majeures de Viollet le duc dans ce domaine et l'un des moments phares du retour en grâce de l'art gothique au XIXe siècle. C'est en 1842 que le ministre de la justice et des cultes prend la décision d'établir un grand projet de restauration de l'ensemble de l'édifice qui menace alors ruine. Au terme d'un concours Eugène Viollet le Duc et Jean-Baptiste Lassus sont désignés, en 1844, pour mener l'entreprise qui s'achève en 1864. Dans le cadre de cette étude, c'est moins la remise en état de la structure que la restitution, ou plutôt la création, du décor peint intérieur qui est importante.

Le décor mural du tombeau de Simon Matifas de Bucy est le seul vestige peint qui subsiste dans la cathédrale au moment où Viollet le Duc en entreprend la rénovation. La restauration de l'œuvre, ainsi que la restitution de son cadre et du décor sur fond bleu qui l'environne est symptomatique du goût pour la polychromie qui se développe à partir du règne de Louis Philippe et dont Viollet le Duc est l'un des premiers défenseurs⁴⁴. En effet, depuis les années 1820-1830, la nouvelle appréciation de l'art médiéval par la génération romantique entraîne un regain d'intérêt pour la couleur qui avait disparu des édifices religieux depuis le règne de Louis XIV. Il ne

s'agissait nullement pour Viollet-le-Duc de restituer de façon archéologique un ensemble décoratif à partir de vestiges qui n'existaient pas mais de recréer un nouveau décor répondant à un idéal gothique. Comme l'explique l'architecte lui-même : « la cathédrale de Paris, comme ses sœurs, les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Bourges, de Chartres, de Rouen, de Beauvais, etc., n'a jamais été peinte à l'intérieur ; bien que nous ne mettions pas en doute que l'édifice ait été conçu pour recevoir ce complément décoratif⁴⁵ ». Cette remarque souligne bien qu'il s'agit non pas ici de restaurer mais de compléter l'œuvre inachevée des artisans du Moyen-Âge. Cela expliquerait également l'importante reprise de la surface picturale originelle, fort dégradée, par une « nouvelle version » dont les couleurs s'harmonisent avec le nouveau décor qui l'environne. L'exemple de la chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs est intéressant à ce titre car la recréation devait se faire en tenant compte d'un important vestige subsistant. Nous ne savons d'ailleurs pas pour l'heure quel impact cette peinture a pu exercer sur la création du décor des autres chapelles. Le cas paraît assez unique dans l'œuvre du restaurateur qui ne semble pas être intervenu de façon aussi importante sur une peinture figurative de cette époque. Des recherches ultérieures dans ses archives permettront peut-être de nous éclairer sur les méthodes utilisées dans un tel cas.

La comparaison avec les dessins de Gaignières, permet de relever, outre les blasons, plusieurs altérations iconographiques notables à l'occasion de ces restaurations ou d'interventions antérieures. Il apparaît ainsi que l'auréole du personnage de gauche n'est pas d'origine, tout comme celle de l'âme du défunt emportée au ciel au sommet du trilobe de l'enfeu. Le geste de la main gauche de l'Enfant diffère sensiblement ; la Vierge porte aujourd'hui un lys de la main gauche qui est absent du dessin et le personnage de gauche qui désigne le gisant possède un manipulateur décoré de croix pattées que l'on ne retrouve pas chez Gaignières. La main de Dieu le Père accueillant l'âme du défunt au sommet de la composition est aujourd'hui remplacée par une colombe aux ailes déployées. Le trône est plus schématique dans le dessin et ne comporte pas d'éléments décoratifs précis tels qu'on peut les observer sur la peinture ; les montants latéraux descendent jusqu'au sol sans interruption chez Gaignières alors qu'il sont interrompus par l'avancée de l'assise du siège dans la réalité ; ils sont également ornés de fines lancettes aveugles et de pinacles sculptés, invisibles sur le dessin⁴⁶. La restitution du fond décoratif par Viollet le Duc ne paraît en outre pas conforme aux dispositions d'origine où seuls les motifs floraux semblent avoir été dorés⁴⁷. La restauration de 1995 n'a modifié que marginalement ces dispositions. La main droite du Christ a été reprise et son bras replié ; les plis du manteau de la Vierge, dans leur partie basse, et ceux du personnage de droite ont été repeints pour tenir davantage compte de la matière originale, selon le rapport des restaurateurs⁴⁸.

Malgré leur aspect fort lacunaire et leur état de conservation peu satisfaisant, les vestiges peints du tombeau de Simon Matifas de Bucy demeurent un exemple unique de peinture médiévale monumentale réalisée à Paris⁴⁹. En effet, ne demeurent de cette époque que quelques témoignages indirects à travers des relevés faits au XIXe siècle et quelques rares dessins de la collection Gaignières qui nous serviront ici d'éléments de comparaison.

Il est possible d'abord de donner une première lecture iconographique de la composition et d'en mesurer la place au sein de la production funéraire du XIVe siècle. La Vierge et l'Enfant dominant ici le gisant du défunt. De part et d'autre du trône se tiennent deux personnages. Celui de droite, décapité, peut être raisonnablement identifié à saint Nicaise, dédicataire de la chapelle sud. L'identification du personnage de gauche est plus problématique. Il désigne d'une main la Vierge et de l'autre le gisant sculpté de Simon Matifas de Bucy. Ici, les armoiries primitives de la scène jouent un rôle important. Comme nous l'avons signalé, elles ont été entièrement refaites par Viollet le Duc qui n'a procédé à aucun relevé. Les armes actuelles sont celles de France, à droite, et de la famille Matifas, à gauche⁵⁰. Les dessins Gaignières montrent cependant d'autres blasons, identiques ceux-là. On y reconnaît une fasce chargée de trois meubles qui paraissent être des oiseaux, merlettes ou aigles. Ce motif héraldique n'apparaît nulle part ailleurs à notre connaissance. Il est en revanche singulièrement proche des armes de la famille de Bucy : d'azur à la fasce d'or chargée de trois lions de sable⁵¹. On peut ici douter de l'exactitude des dessins du XVIIe siècle. Il est possible en effet que la peinture ait été déjà en partie altérée lors du relevé Gaignières au point d'en gêner l'auteur qui ne reconnaît plus les lions et les remplace par des oiseaux. Si cette hypothèse est exacte, ces armoiries sont bien celles d'un membre de la famille de Bucy et l'on peut raisonnablement reconnaître dans le personnage de gauche Simon Matifas de Bucy lui-même qui désigne son gisant de la main gauche à la Vierge trônant au centre de la composition. Le défunt serait donc représenté à trois reprises dans le monuments. Une première fois par le gisant, une seconde fois agenouillé devant la Vierge, enfin, au sommet de la composition, alors que son âme est emportée aux cieux. A ces images, il convient d'ajouter la sculpture qui surmontait anciennement la colonne flanquant l'entrée de la chapelle. Cette multiplications de l'image du défunt est remarquable et ne paraît pas devoir se rencontrer ailleurs.

Dans l'ensemble des monuments funéraires réunis par Gaignières, on note, dans un premier temps, la rareté de cette catégorie de monument regroupant peinture et sculpture ordonnées au sein d'une architecture. Il semble bien que le tombeau présenté ici en soit un exemple précoce. Quand à l'iconographie, ses différents éléments se retrouvent de façon éparse depuis le début du XIIIe siècle. Les tombeaux en enfeu font leur apparition au XIIe siècle mais nous n'avons pour

cette première période aucun exemple où le mur du fond aurait reçu un décor peint. En Italie, de nombreuses sépultures funéraires de dignitaires ecclésiastiques à Rome, Viterbe, Orvieto ou Naples reprennent des dispositions similaires et témoignent de l'influence gothique française. Néanmoins, les sépultures de l'évêque Paolo de Pafo à Santa-Maria in Gradi de Viterbe, vers 1268/69, ou du pape Clément IV à la cathédrale de la même ville (transportée ensuite à San Francesco alla Rocca), vers 1271, ne paraissent pas avoir accueilli de peinture⁵². L'exemple le plus ancien de cette typologie, où le défunt est présenté à la Vierge ou à un personnage céleste en peinture ou en mosaïque, remonte au milieu du XIII^e siècle, au tombeau, aujourd'hui détruit, de Giuglielmo Fieschi à Saint-Laurent-Hors-les-Murs de Rome, daté de 1256⁵³. Le tombeau du cardinal Matteo d'Acquasparta, réalisé à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e siècle pour l'église franciscaine de Santa-Maria-in-Aracoeli de Rome, constitue un bon antécédent conservé pour le monument parisien. On y retrouve la présence du gisant abrité par un dais en enfeu et placé sous une peinture à fresque de la Vierge à l'Enfant à qui le défunt est présenté par des saints (ici saint François)⁵⁴. Le Christ bénissant qui accueille le mort au sommet de la composition n'est peut-être pas d'origine ; il renforce néanmoins les relations entretenues entre le monument parisien et la tradition italienne.

En France, on retrouve des exemples de la présence de l'âme du défunt emportée dans un linge dans de nombreuses pierres tombales et sépultures depuis le XIII^e siècle au moins⁵⁵. La main de Dieu apparaît également dans plusieurs monuments funéraires depuis la même époque⁵⁶. La pierre tombale d'Henri de Paroy (« de Pareto ») de l'abbaye de Preully, qui paraît bien remonter au XIII^e siècle, présente la même combinaison des deux motifs de la main de Dieu et de l'âme du défunt emportée au ciel par des anges⁵⁷. Pour la Vierge à l'Enfant, les exemples comparables à la peinture parisienne sont moins nombreux. On peut citer le tombeau de Robert, archevêque de Rouen, mort en 1037, anciennement situé à Saint-Père de Chartres et d'une date indéterminée⁵⁸ ou la pierre tombale d'un évêque de Poitiers qui se trouvait à Saint-Hilaire-le-Grand⁵⁹. Ce qui semble exceptionnel ici, c'est la réunion de tous ces éléments dans le cadre d'une peinture monumentale. Il faut toutefois rester prudent car la disparition de la quasi totalité de ces œuvres oblige à ne pas exclure l'existence d'autres modèles disparus avant même que Gaignières n'entreprenne sa collection de relevés dessinés.

Quant au style de l'œuvre, il ne peut être évalué qu'à partir de certains éléments de la peinture qui n'ont pas subi de changements formels majeurs. A ce titre, l'étude des visages et de la couche picturale demeure périlleuse. Les deux éléments qui semblent ne pas avoir subi de modifications significatives sont le dessin général du trône (même si les ornements en ont été repris et probablement réinventés par Viollet le Duc) et la disposition de la draperie de la Vierge (*fig. 6*). La

mise en volume savante dont fait l'objet le siège monumental et architecturé de la Vierge est proche des premières tentatives empiriques de perspectives qui apparaissent en France dans le second quart du XIV^e siècle. La structure du trône relève d'une étape de l'organisation de l'espace antérieure à ce que l'on rencontre dans le dernier tiers du XIV^e siècle. Dans le psautier de Jean de Berry, André Beauneveu dispose, vers 1386, un trône selon une même perspective ouverte mais en renforce la cohérence spatiale par un savant jeu de profondeurs conférant à la figure une véritable qualité sculpturale. Les restaurations et altérations ayant affecté la peinture du tombeau de Simon Matifas de Bucy ne permettent plus de juger avec précision des dispositions primitives mais paraît se déceler, sous les repeints contemporains, une conscience moins aiguë de l'espace comme en témoigne l'assise moins assurée de la Vierge sur son siège.

La comparaison la plus probante paraît devoir se faire avec l'œuvre de Jean Pucelle et, en premier lieu, avec les célèbres *Heures de Jeanne d'Evreux*, conservées au Metropolitan Museum de New York⁶⁰. Les folios 68v. et 69 du manuscrit présentent respectivement la Crucifixion et l'Adoration des mages⁶¹ (fig. 7). La Vierge trônant de cette dernière image doit être rapprochée de la peinture de Notre-Dame. Dans les deux cas, la Vierge est assise sur un siège et tient l'Enfant de son bras gauche. Mais ce sont surtout les dessins des drapés qui montrent une parenté entre ses œuvres. La partie inférieure droite du vêtement de la Vierge dans la peinture parisienne est en effet, inversée, presque exactement superposable aux retombées inférieures gauches de l'enluminure de Pucelle. On y retrouve le même bec nettement marqué entre les genoux de la Vierge et les mêmes enroulements le long de sa jambe gauche à Paris et droite chez Pucelle. Par ailleurs, la manière dont se dispose le repli du col est tout à fait semblable dans les deux œuvres et se retrouve dans l'Adoration des mages ou d'autres scènes de l'enlumineur comme la Visitation du même manuscrit (f^o 35). Le bas du vêtement de la Vierge en pâmoison du folio précédent des *Heures de Jeanne d'Evreux* (f^o 68v) peut également être rapproché de la peinture de Notre-Dame. On y retrouve un dessin tout à fait voisin où les plis rayonnent depuis le genou droit du personnage, à la fois vers le bas et sur le côté externe de la cuisse avant de remonter vers l'extérieur du bassin. Sur la jambe gauche repliée, de l'autre côté d'un bec marqué, deux plis descendent et convergent pour former un V.

Le rapprochement qui précède doit être fait avec toute la prudence nécessaire tant il est difficile de statuer précisément aujourd'hui sur l'ampleur et la nature exacte des restaurations ayant affecté la peinture. Si l'on accepte cependant l'idée que l'œuvre médiévale peut se reconnaître par endroits derrière les repeints ultérieurs, c'est alors vers la production du second quart du XIV^e siècle qu'il convient de se tourner et, plus précisément, vers l'œuvre du plus illustre peintre parisien de l'époque. Il serait hasardeux de proposer sans plus de précautions une

attribution à Jean Pucelle. On nous permettra cependant de soulever ici cette intéressante hypothèse et, du moins, de mettre en relation la peinture du tombeau de Simon Matifas de Bucy à Notre-Dame de Paris avec les réalisations du célèbre enlumineur. La chronologie connue de la carrière de Pucelle renforce ici cette présomption. C'est en effet dans le second quart du XIV^e siècle que se concentrent deux des rares mentions textuelles de l'enlumineur. Il s'agit du paiement pour le grand sceau de la confrérie de Saint-Jacques aux pèlerins à Paris, vers 1319-1324⁶² et d'un colophon au folio 642 de la Bible de Robert de Billyng, portant la date de 1327 (Bibl. nat. France, ms. Lat. 11935). La mention d'un leg à l'Hôpital Saint-Jacques permet de situer avec assurance la mort de l'artiste vers 1334⁶³. Les *Heures de Jeanne d'Evreux*, œuvre majeure de l'enlumineur et entièrement autographe, ne sont pas datées ni signées. Elles sont cependant identifiées d'après une mention du codicille au testament de Jeanne d'Evreux en 1371 et doivent être situées après son mariage avec Charles IV en 1325 et avant 1328, date de la mort du roi⁶⁴. Il est frappant de constater que cette chronologie s'inscrit parfaitement dans celle des travaux de réfections et de décoration de Notre-Dame rappelés plus haut. On peut dès lors supposer que la réalisation de cette peinture a été contemporaine de ces aménagements. Peut-être les travaux commandés par Pierre du Fayel dans la partie orientale de la clôture du chœur de la cathédrale, vers 1328-1335 rappelons-le, ont-ils été l'occasion pour ce chanoine de commander ces travaux d'embellissement de la sépulture du prélat qui était aussi son oncle ? Il faut rappeler que la chapelle qui l'abritait connut des aménagements postérieurs à l'inhumation de l'évêque comme la fondation, en 1319, d'une chapellenie par Gérard de Collandre, exécuteur testamentaire de Simon Matifas de Bucy⁶⁵. Les preuves textuelles manquent ici cruellement pour soutenir l'hypothèse. Celle-ci doit cependant être évoquée tant elle paraît s'appuyer sur un faisceau convergent d'indices.

La comparaison présentée dans les lignes qui précèdent, bien que soumise aux incertitudes stylistiques issues des restaurations du XIX^e siècle, ouvre des perspectives nouvelles sur la peinture parisienne du début du XIV^e siècle et son plus illustre représentant. L'œuvre médiévale transparait encore dans cet ensemble méconnu et semble pouvoir être rattachée aux réalisations de Jean Pucelle ou d'un suiveur immédiat. Outre que la tombe de Simon Matifas de Bucy constitue un exemple précoce d'un dispositif funéraire appelé à connaître un grand succès dans les décennies suivantes, elle est peut-être l'unique témoin de l'activité d'un grand enlumineur dans le domaine de la peinture monumentale.

¹ Marcel Aubert, *Notre-Dame de Paris : sa place dans l'histoire de l'architecture*, Paris, 1920.

² Michael T. Davis, « Splendor and Peril : the Cathedral of Paris, 1290-1350 », *The Art Bulletin*, 80/1 (mars 1998), p. 34-66.

³ Il est ainsi décrit par le chanoine Montjoye en 1763 : « [...] dans celle de S. Nicaise, on voit son tombeau de marbre noir, élevé de terre d'environ trois pieds sur lequel est la statue couchée en marbre blanc » (Montjoye et C.P. Gueffier, *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, Paris, 1763, p. 175).

⁴ A.P.M. Gilbert, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris*, Paris, 1821, p. 285. Il s'y trouvait encore au moment de cette parution.

⁵ M. F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècle*, t. I, "Ancien diocèse de Paris", p. 18. Pierre-Marie Auzas ne mentionne pas le retour de cette sculpture (« Remise en place d'œuvres d'art à Notre-Dame de Paris », *Les Monuments Historiques de la France*, 1957-1, p. 105-110).

⁶ *Archives du musée des monuments français*, Paris, 1886, t. 2, p. 401.

⁷ M. F. de Guilhermy, *Inscriptions de la France...*, p. 18. M. Aubert, *Notre-Dame de Paris...*, p. 143. En 1855, le baron de Guilhermy, mentionne la colonne dans les magasins de Saint-Denis (M. F. de Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris, 1855, p. 25-26). Françoise Baron évoque simplement une date postérieure à 1863 (« Effigies sculptées à Notre-Dame de Paris aux XIVe et XVe siècle », dans F. Joubert et D. Sandron (dir.), *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age offertes à Anne Prache*, Paris, 1999, p. 327-340, p. 331).

⁸ Bibl. nat. France, département des estampes et de la photographie, Réserve, Pe 9, fol. 26.

⁹ Montjoye et Cl.-P. Gueffier, *Description historique...*, p. 176.

¹⁰ Par exemple : Charpentier, *Description historique et chronologique de l'église métropolitaine de Paris*, Paris, P. De Lormel, 1767, p. 144-145. Sur cette épitaphe et l'inscription de la colonne, cf. *infra*.

¹¹ Sur les restaurations et la critique d'authenticité, cf. *infra*.

¹² Bibl. nat. France, département des estampes et de la photographie, Réserve, Pe 9, fol. 25 et Pe 11a, fol 258 ; voir aussi Mss. Lat. 17040, p. 159.

¹³ Sur Matifas de Bucy : *Gallia Christiana*, t. VII, 1744, col. 119-122 ; Pierre Varin, *Archives administratives de la ville de Reims*, Paris, 1839, t. I, pp. 914, 941, 976, 1003, 1007, 1011, 1017 ; t. II, p. 83, 102 ; M. Guérard, *Cartulaire de l'église Notre-Dame de Paris*, coll. "Cartulaires de France", t. VII, Paris, 1850 (nombreuses références) ; Auguste Molinier (dir.), *Obituaire de la province de Sens*, t. I, Paris, 1902, p. 142-143 ; Conrad Eubel, *Hierarchia catholica Medii Aevi*, Regensburg, 1913, t. I, p. 397 ; Riccardo Filangieri, *I registri della Cancelleria Angioina*, Naples, 1957, t. IX, p. 137 ; Pierre Desportes, *Fasti Ecclesiae Gallicanae – Diocèse de Reims*, Turnhout, 1998, p. 525, n° 1185.

¹⁴ Et non pas « [...] évesque de Soissons [...] » (Hélène Verlet, *Épitaphier du vieux Paris*, t. X, "Les épitaphes de la cathédrale Notre-Dame de Paris", Paris, 1995, p. 116-117). Pierre Desportes le signale comme originaire de Bucy-le-Long dans l'Aisne (P. Desportes, *Fasti Ecclesiae Gallicanae...*, p. 525).

¹⁵ « Item, remisit nobis ducentas libras turonensium in quibus ei fabrica tenebatur, ad opus novarum capellanum. Item, dedit nobis, dum viveret, sexcentum libras parisiensium, ad opus capellarum sanctorum Nichasii, Marcelli et Rigoberti » (A. Molinier, *Obituaire de la province...*, p. 143 et M. Guérard, *Cartulaire de l'église...*, t. IV, p. 92).

¹⁶ M. Guérard, *Cartulaire de l'église...*, t. IV, p. 116.

¹⁷ K. Kraus, « New documents for Notre-Dame Early Chapels », *Gazette des Beaux-Arts*, 111 (1969), p. 121-124 ; cité par Christian Freigang, « Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement : le cas de Notre-Dame de Paris », *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age*, actes du colloque de 3^e cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000 (sous la dir. de Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano et Jean-Michel Spieser), Paris, 2002, p. 525-545 ; p. 532.

¹⁸ « Item, legavit centum libras turonensium, ad fabricam cujusdam capelle in dicta ecclesia construende, in honore sancti Johannis Baptiste et beate Marie Magdalene [...] » (M. Guérard, *Cartulaire de l'église...*, t. IV, p. 37-38). Voir également M. T. Davis, *Splendor and Peril...*, p. 34.

¹⁹ M. Guérard, *Cartulaire de l'église...*, t. IV, p. 91-94. Rigobert et Nicaise sont des saints de l'Eglise de Reims (cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, t. III, p. 1152).

²⁰ H. Verlet, *Epitaphier...*, p. 117 (photographie p. 116)..

²¹ *Ibidem* et BnF, Est. Rés., Pe 11a, fol. 258.

Gallia Christiana donne la transcription suivante, manifestement rectifiée, (t. VII, col. 121) : « *Hic jacet bonae memoriae Simon Matifas de Bucy Suessionensis diocesis, quondam Parisiensis episcopus, primus fundator duarum capellaniarum hujus ecclesiae, et quamplurium aliorum bonorum huic ecclesiae et servitoribus ejus largitor, qui per XV annos rexit et obiit anno Domini 1304 in vigilia beati Johannis Baptistae. Orate pro ejus anima ; requiescat in pace, Amen* ».

²² Cette année, une chapellenie est dédiée à saint Louis par Galérand le Breton, concierge du palais de Paris et sa femme Pétronille. La dédicace au saint roi est en tout cas attestée par une note manuscrite de la fin du XVe siècle sur la dernière page du missel de la chapelle Saint-Louis (BnF, ms. Lat. 8884 ; AN L 535, n° 19 et 587, n° 51 ; cité par M. Aubert, *Notre-Dame de...*, p.144, notes 1 et 2).

²³ Marcel Aubert, *La cathédrale Notre-Dame de Paris. Notice historique et archéologique*, Paris, 1950 (nouvelle édition), p. 27.

²⁴ M. T. Davis, *Splendor and Peril...*, p. 35.

²⁵ Chapelle Saint-Pierre et Saint-Etienne, 7^e chapelle sud du déambulatoire ; chapellenie fondée par Eudes de Sens (C. Freigang, « Chapelles latérales privées... », p. 533 qui évoque par erreur la 5^e chapelle sud).

²⁶ Chapelle Saint-Michel, 6^e chapelle nord du déambulatoire ; chapellenie fondée par le cardinal Michel du Bec (*ibidem*).

²⁷ Chapelle Saint-Nicaise ; chapellenie fondée par Gérard de Collandre, exécuteur testamentaire de Simon Matifas de Bucy (*ibidem*).

²⁸ Chapelle Saints-Ferréol/Ferrutien, 5^e chapelle nord. Le texte parle de « la dernière chapelle des trois chapelles qui ont été construites près de la porte par où l'on rentre directement à l'autel principal de l'église et l'on sort vers la maison du chapitre » ; chapellenie fondée par le chantre de Notre-Dame, Hugues de Besançon (M. Guérard, *Cartulaire de l'église...*, t. IV, pp. 79-83 ; cité par M. T. Davis, *Splendor and Peril...*, p. 35).

²⁹ Dorothy Gillerman, *The Cloture of Notre-Dame and its Role in the XIVth Century Program*, New-York, Garland, 1977.

³⁰ Françoise Baron, « La partie orientale détruite du tour du chœur de Notre-Dame de Paris », dans *Revue de l'art*, 128/2000-2, pp. 11-29 ; p. 24.

³¹ *Ibidem*. Voir aussi : F. Baron, « Effigies sculptées ... ».

³² LP 540 (N 15008). Maître es-arts, Pierre du Fayel est issu de la noblesse du Beauvaisis. Il est mentionné pour la première fois comme chanoine de Paris dès 1303, charge qu'il cumule par la suite avec un canonicat à Lisieux en 1317 et à un autre Nantes en 1329. Il meurt en 1344 (Robert Gane, *Le chapitre de Notre-Dame de Paris au XIV^e siècle. Etude sociale d'un groupe canonial*, "Travaux et recherches", IX, Saint-Etienne, 1999, p. 315). Pour la sculpture de du Fayel, voir Françoise Baron, *Musée du Louvre. Sculpture française I. Moyen Âge*, Paris, 1996, p. 119.

³³ Cf. *supra* pour ce texte.

³⁴ BnF, Est. Rés., Pe 11a, fol. 258 et Mss. Lat. 17040, p. 159.

³⁵ BnF, Est. Rés., Pe 9, fol. 25.

³⁶ F. Baron, « Effigies sculptées... », p. 331.

³⁷ F. Baron, « Effigies sculptées... », p. 333.

³⁸ Markus Schlicht, *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen, 2005, p. 330-331.

³⁹ *Chapelle de Notre-Dame de Paris. Peintures murales relevées par M. Ouradou et exécutées sur les cartons de E. Viollet-le-Duc*, Paris, 1868.

⁴⁰ M. Ouradou, *Journal rédigé par l'inspecteur en chef des travaux de restauration de la métropole*, 30 avril 1844/19 novembre 1865.

⁴¹ Pour François Macé de Lépinay, la restauration « se traduit en fait par une restitution radicale qui ne laissa pas subsister grand-chose d'authentique » (« Les peintures murales », *Monumental. Dossier Notre-Dame de Paris*, 2000, p. 46-53).

⁴² Rapport préliminaire de Claire Brochu, *Restauration d'une peinture murale peinte au XIV^e siècle et restaurée au XIX^e siècle dans la chapelle de Notre-Dame des 7 douleurs de la cathédrale Notre-Dame de Paris*, Paris, le 1^{er} novembre 1994 (Médiathèque du Patrimoine).

⁴³ Les armes de France à gauche ou celles de la famille Matifas à droite (d'azur à la bande d'or accompagnée de trois trèfles du même) sont entièrement modernes.

⁴⁴ Voir la notice « Peinture » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, t. 7, p. 56-109 (rééd. 1997). Voir également Anne Vuilleumard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval à la reconstitution du XIX^e siècle*, thèse de doctorat de l'université Marc Bloch de Strasbourg, Roland Recht (dir.), 2003 ; spécialement les pages consacrées à la théorie de Viollet-le-Duc en matière de polychromie (pages 40 à 43) et à la postérité des travaux de la Sainte-Chapelle (pages 44 à 47).

⁴⁵ Maurice Ouradou et Eugène Viollet-le-Duc, *Peintures murales de Notre-Dame de Paris*, Paris, Morel, 1870, p. 10.

⁴⁶ Cette dernière différence est vraisemblablement due à l'intervention de Viollet le Duc.

⁴⁷ Cette restitution devait suivre le goût de l'époque pour les fonds d'or.

⁴⁸ Cf. *supra*.

⁴⁹ Les quelques vestiges de peintures visibles aujourd'hui comme *Le jugement dernier* et la *prédication de Saint Jacques* à Saint-Séverin et les vestiges d'anges portant des phylactères sur les voûtes du bas côté nord de Saint-Leu-Saint-Gilles semblent plus tardifs (XV^e siècle ?). Notons qu'il en va de même pour *La Trinité entourée de chanoines* et le *Portrait de la famille de Jouvenel des Ursins* provenant également de Notre-Dame et respectivement conservés à l'École nationale des Beaux-Arts et au musée national du Moyen Âge (voir Nicole Reynaud, « Le retable de la Trinité aux chanoines de Notre-Dame », *Revue de l'art*, n° 128, 2000, p. 30-32 et, du même auteur, « Les Heures du chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440 », *Revue de l'art*, n° 126, 1999, p. 23-35).

⁵⁰ D'azur à la bande d'or accompagné de trois trèfles du même, deux en chef et un en pointe (voir ces armes dans Johannes Baptista Rietstap, *Armorial général*, 1887 (rep. Londres, 1965), t. II, p. 173).

⁵¹ J. B. Rietstap, *Armorial général...*, t. I, p. 327.

⁵² Ingo Herklotz, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo*, Rome, Rari Nantes, 1985, p. 164, 169 et 170. Voir également sur ces questions : Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992.

⁵³ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁴ Rosella Carloni, « Alcune osservazioni sulla tomba del cardinal Matteo d'Acquasparta », dans Angiola Maria Romanini (dir.), *Roma anno 1300. Atti dalla IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma "La Sapienza"*, (19-24 mai 1980), Rome, 1983, p. 643-653.

⁵⁵ Tombeau d'Ancoul de Pierrefonds, évêque de Soissons, mort en 1158, à l'abbaye de Longpont (Jean Adhémar, « Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins archéologiques du XVII^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre, 1974, t. 84, n° 22) ; tombeau de Josselin de Vierzy, évêque de Soissons, mort en 1152, dans la même abbaye (*ibidem*, n° 23) ; tombeau de Guillaume de Poissy, mort au XIII^e siècle, à Notre-Dame de Poissy (*ibidem*, n° 161) ; pierre tombale de Pierre de Barra, abbé d'Hérivaux et de Pierre de Genvilla, abbé à l'abbaye d'Hérivaux (*ibidem*, n° 181) ; pierre tombale de Raymond, abbé de Saint-Bénigne, mort en 1241, à l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon (*ibidem*, n° 186) ; Pierre tombale de Jean, comte de Montfort, mort en 1249, aux jacobins de Chartres (*ibidem*, n° 202) ; tombeau des entrailles de Robert IV, comte de Dreux, mort en 1281, à Saint-Etienne de Dreux (*ibidem*, n° 382) ; tombe de Mathieu de Vendôme, abbé de Saint-Denis, mort en 1286, à l'abbaye de Saint-Denis (*ibidem*, n° 402) ; pierre tombale de Jean de Nanteuil, évêque de Troyes, mort en 1298, à Saint-Pierre de Beauvais (*ibidem*, n° 485) ; pierre tombale de Jean, abbé de Saint-Georges-sur-Loire, mort en 1324, à l'abbaye de Saint-Georges-sur-Loire (*ibidem*, n° 642) ; pierre tombale de Marie de Pistres, abbesse de Saint-Amand, morte en 1331, à l'abbaye de Saint-Amand de Rouen (*ibidem*, n° 685).

⁵⁶ Pierre tombale de Garnier de Trainel le Jeune, seigneur de Marigny, mort après 1255, à l'abbaye de Vaultuisant (*ibidem*, n° 131) ; pierre tombale d'Oudard Havard, mort en 1261, à l'abbaye d'Ourscamp (*ibidem*, n° 279) ; pierre tombale de Jean de Candoire, mort en 1265, à la même abbaye (*ibidem*, n° 301) ; pierre tombale d'Herment d'Aubigné, seigneur de Saint-Mars, mort en 1282, à la chapelle de Saint-Sébastien de Villeneuve en Anjou (*ibidem*, n° 385) ; pierre tombale de Jean III, évêque d'Upsal, mort en 1291, aux jacobins de Provins (*ibidem*, n° 429) ; pierre tombale de Jacques de Meaux, abbé de Vaultuisant, mort en 1325, à l'abbaye de Vaultuisant (*ibidem*, n° 652).

⁵⁷ *Ibidem*, n° 237.

⁵⁸ *Ibidem*, n° 123. Erwin Panofsky signale ce dernier enfeu mais l'identifie comme étant celui de « l'abbé Arnoult (?), autrefois à Saint-Père de Chartres (v. 1220-1225) » (*La sculpture funéraire. De l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, 1992, p. 72).

⁵⁹ *Ibidem*, n° 456.

⁶⁰ Acc. 54 (1. 2.).

⁶¹ Reproductions dans Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, t. 1, Paris, 1987, p. 94.

⁶² Sur ce sceau, voir en dernier lieu : Pierre-Yves Le Pogam, « La matrice du grand sceau de l'Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins par Jean Pucelle », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1994, p. 33-49.

⁶³ Archives de l'Assistance publique, fonds de Saint-Jacques-aux-Pèlerins, B 1352, n° 4 ; cité dans P.-Y. Le Pogam, « La matrice du grand sceau... », p. 43.

⁶⁴ Sur ces mentions, voir Kathleen Morand, *Jean Pucelle*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 31.

⁶⁵ C. Freigang, « Chapelles latérales privées... », p. 533.