
Les Hommes de l'art huchiers et entailleurs

France Richmond

Qui furent les hommes qui réalisèrent les stalles? Comment travaillèrent-ils? Quels furent leurs rapports avec leurs commanditaires? Il n'est guère possible de vouloir retracer l'historique de ce mobilier sans jeter un regard sur cet aspect particulier. Aussi, ce sont autant d'interrogations qu'il faut tenter d'appréhender.

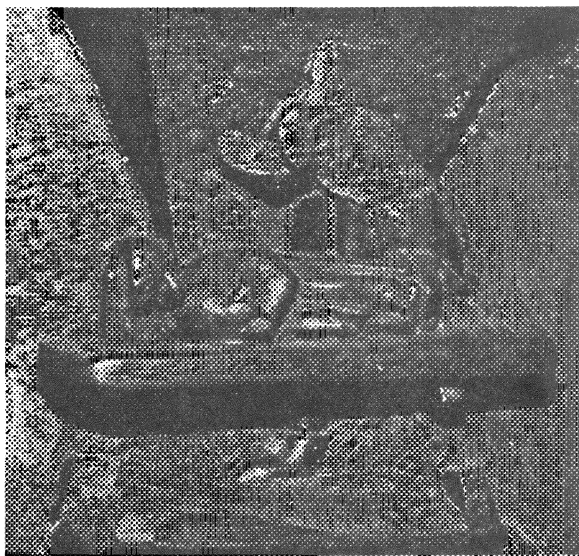
En premier lieu, ces "artistes" furent-ils ou non des professionnels? Ne peut-on imaginer les religieux réalisant certains de leurs mobiliers? En effet, la règle bénédictine valorisait le travail manuel. Celui-ci avait sa place dans l'offrande journalière à Dieu. Le livre de Charles Desmaze sur "les métiers de Paris" favorise cette thèse: il nous parle, en effet, de moines architectes:

"La science s'est, pendant la barbarie, conservée dans les couvents. Nos moines ont été d'habiles architectes, et saint Benoit avait placé l'étude de cet art parmi les règles données à son ordre. Vers le XIIème siècle seulement, on trouve, en France, des architectes laïques..."

Il y eut donc des "moines bâtisseurs". Entre l'architecture et la fabrication d'importants mobiliers d'église, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs, la réalisation de stalles a souvent été comprise comme faisant partie de l'art de l'architecture. Une recherche appropriée pourrait sans doute nous donner quelques exemples. M. Karoutzos, restaurateur pour les Monuments Historiques, me disait avoir vu, dans le cadre de ses recherches préalables, des documents d'archives où les moines construisaient leurs stalles. Il m'a cité de mémoire l'ensemble du XIVème siècle de La Chaise-Dieu, mais plus spécialisé dans les retables, il m'a surtout parlé de ceux de l'abbaye Saint-Michel-de-Cuxa dans les Pyrénées orientales et de

celui de l'église de Rigarda, en bois peint et doré, décoré de statues de terre cuite.

Il est difficile de pouvoir évaluer le pourcentage de mobilier réalisé par les moines, car la plupart des sources que nous possédons nous donnent des noms d'artisans laïques. En effet, les moines consacrant tout leur temps à Dieu, il paraît inutile de consigner par écrit leurs différents travaux. Les archives seront donc, sur ce sujet, généralement silencieuses.



Sculpteur

Bruges Saint-Sauveur

Les hommes qui ont travaillé aux stalles, qu'ils aient porté ou non la soutane, étaient indéniablement des professionnels. Avaient-ils acquis leur connaissance des métiers du bois avant de revêtir l'habit monacal? ou bien étaient-ils formés au monastère? Les deux cas semblent possibles. On peut difficilement aller plus loin, mais un exemple nous montre qu'au début du XVI^{ème} Siècle, des religieux pouvaient travailler en tant que menuisiers: il s'agit des comptes du chantier des stalles d'Amiens qui, en 1510, est rejoint par deux cordeliers, frères convers, qui sont menuisiers, et viennent

d'Albertville.¹ A aucun moment, le nom de ces moines n'est cité, alors que ceux des autres artisans le sont - parfois sous la forme d'un surnom - est-ce une façon de marquer leur différence du fait de leur état religieux? Ce cas est-il exceptionnel? Il s'agit ici de moines qui oeuvrent de concert avec des artisans laïques, en dehors de la limite de leur monastère dont ils sont sans doute détachés. Même en tenant compte du fait qu'il s'agit de frères convers, c'est-à-dire qui ont, à l'intérieur du couvent, une place particulière, c'est assez étrange. Ce serait plus révélateur si ces deux clercs avaient été appelés à titre de consultants, mais cela ne paraît pas être le cas. Ils semblent, au contraire, être considérés comme des menuisiers au même titre que les autres.

En ce qui concerne les créateurs laïques, nous découvrons que dès que l'on aborde l'univers des artisans médiévaux, on se heurte à quelque chose qu'il n'est pas simple de maîtriser: chaque centre urbain cristallise ses règles, ses coutumes. Ce qui est vrai à Paris — lieu assez bien connu grâce aux nombreux documents d'archives conservés et étudiés — ne l'est pas forcément ailleurs. En effet, on possède pour Paris un certain nombre de sources. Notamment pour le milieu du XIII^{ème} siècle le *livre des métiers de Paris* établi sur l'ordre du prévôt Etienne Boileau, édité par R. Lespinnasse et F. Bonnardot à Paris, en 1879. Son but était de codifier les coutumes et les normes suivies par les divers métiers, de décrire les impositions et les redevances en vigueur et de dresser la liste des juridictions existant à Paris. Les statuts sont rédigés à partir des déclarations des représentants de chaque métier. Pour les métiers du bois, on utilisa la déposition de Fouques du Temple, charpentier du roi, qui avait un droit de regard sur tous les métiers de charpente et de menuiserie. D'autres livres de métiers, plus tardifs, ainsi que des ordonnances royales, les registres du Châtelet de Paris (Bibl. nationale, manuscrit N^{ème} 8054), les contrats et différentes pièces juridiques, apportent un ensemble de documentation assez complet en ce qui concerne la capitale. Mais pour l'ensemble du pays, ou si l'on regarde à l'échelle européenne ce qui se justifie parfaitement puisque le savoir et la connaissance ne s'arrêtent pas aux frontières

¹ Cité dans la Thèse de Mathilde Villotte: "La Renaissance et un groupe de stalles du Midi", Lille, 1930. Ce travail de grande qualité me fut très précieux pour mes recherches et je le conseillerais à tous ceux qui souhaiteraient approfondir la question.

fluctuantes de la politique, il devient impossible d'établir de règles générales. Qu'il y ait des constantes qui, par-delà les frontières, régissent compagnons, maîtres et apprentis, c'est certain. Mais tirer des conclusions trop rapides serait hasardeux.

Mon but n'étant nullement de tenter de faire une étude des artisans du bois au Moyen-Age, je me contenterai, à travers quelques exemples précis, de montrer certains aspects de la réalisation de stalles.

Le travail des créateurs de formes apparaît comme une entreprise de longue haleine qui monopolise une équipe complète d'artisans pendant de nombreuses années. Nous connaissons effectivement des exemples allant de trois ans à plus de vingt ans.

LE CONTRAT: L'achat des différents bois utilisés, le choix d'un entrepreneur d'envergure, les éventuels voyages dans le but de trouver un modèle qui satisfasse les commanditaires... Tout cela demande une mise de fonds assez considérable. Il n'est donc nullement étonnant que ceux qui participent à la décision cherchent à se prémunir contre les déconvenues par tous les moyens légaux en leur possession. Les hommes du Moyen-Age étant assez procéduriers, il n'est guère étonnant que le contrat soit à l'origine de toute construction de stalles, même si cette vérité doit être nuancée selon les régions concernées. Nous pouvons, grosso-modo, établir une limite au niveau de la Loire: pour tous les territoires qui se situent au dessus du fleuve, nous nous trouvons dans des terres de droit oral. Les contrats existeront, mais seront nettement moins fréquents que pour les pays de droit écrit, au sud de la Loire, où ils sont pratiquement incontournables. Nous pourrions considérer, malgré leur absence, que ceux-ci ont existé, alors que nous resterons dans le doute pour les régions du nord.

En effet, les archives ayant été détruites sont nombreuses et notre étude ne pourra que rester incomplète. Pourtant un nombre relativement élevé de contrats nous sont parvenus, tant en France, en Allemagne, en Espagne, qu'en Angleterre. Leur étude est des plus précieuses pour apprécier cette période. Lorsqu'ils sont absents, on a parfois la chance de posséder les comptes du chantier,

ce qui nous amène à suivre en direct les différentes vicissitudes de celui-ci. Avoir à la fois le contrat et les comptes de chantier est plus rare, mais apporte alors un lot inépuisable de renseignements. On peut également utiliser les comptes rendus des nombreux procès qui ont jalonné la vie des artisans médiévaux.



Sculpteur

Tolèdo, Espagne

LES DEUX PARTIES: Tout contrat a besoin de deux interlocuteurs, ainsi que du regard de la loi pour le valider et donner un aspect définitif aux engagements qu'il contient. Il est donc écrit par un homme de loi et devant témoins. On peut différencier les contrats contractés de part et d'autre de la Loire: au nord, ils sont en vieux français, dressés devant un ou plusieurs notaires royaux. Par exemple à Troyes:

"A Jehan le Mairat et Nicolas Dosney, Notaires Royaux à Troyes, pour leur sallaire d'avoir esté par deux ou trois fois en la maison de Monseigneur le doyan de ceste église, pour stipuler et mectre en papier le marché qui a esté faict à Adam

d'Aubelmes et Mathieu de Romilles, menuysiers, païé XV s.t"
(Archives de l'Aube, G, 1590, fols 52 Vème, 53).

Au sud, les contractants ne semblent pas aussi regardants: le contrat de Rodez, en latin fut simplement transcrit par un scribe qui porte le titre de "*notarius*".

La première des deux parties contractantes peut être l'évêque, l'abbé, le chapitre, ou encore la fabrique... C'est elle qui choisit, commande et paye l'oeuvre. Pour cela, elle doit s'adresser à un responsable: un personnage qui doit donc jouer le rôle qu'aurait, de nos jours, un entrepreneur. Il se trouve que dans la plupart des cas rencontrés en France, il s'agit d'un menuisier, ou huchier (contrat d'Auch, ou encore celui de Rodez). En Espagne, par contre, il semble qu'on traite plutôt avec le sculpteur (entailleuse ou faiseur d'images) (exemple: en 1497, à Plasencia, avec maître Rodrigo (allemand) qualifié d'entailleuse (*entallador*); à Coria, en 1514, avec Martin de Ayala.). Par exemple, pour Rodez, la convention est réalisée entre l'évêque de Rodez et son chapitre d'une part, et Maître André Sulpice, menuisier de Marvejols d'autre part. Il arrive également que le maître d'oeuvre porte le titre d'architecte, notamment Adam d'Aubellemer à la cathédrale de Troyes est appelé "*cathedrarum chori architectus*". Ce titre, honorifique, très envié, semble correspondre à une réalité différente de celle d'aujourd'hui. Il est assez peu fréquent. Mathieu de Rommelles, son successeur, le porta à son tour, mais seulement lorsque qu'il assumait réellement la pleine responsabilité du chantier; auparavant, alors qu'il n'était que second, il était désigné comme "expert menuisier". Jean Prindale, Antoine Peney sont d'autres exemples "*d'architectus*".

On possède quelques cas d'artisans suffisamment connus pour pouvoir être suivis pendant une partie de leur vie, parfois même sur plusieurs générations, par exemple: Jehan de Vitry, les Peney (Antoine et Claude Peney alias Chappuis), les Pottu (Rolet et Rodolphe Pottu alias de Balmes), les Vuarser (Peter et Mattelin Vuarser de Geneve) ou à Limoges, les Saint-Fermy (Jacques, Etienne, Audoin, et Guillaume). Ces cas, trop peu fréquents, éclairent quelque peu l'histoire des artisans médiévaux.



Huchier Jean Trupin

Amiens (Somme)

Le contrat peut être plus ou moins précis: sur celui concernant les stalles de Rodez, Bail à prix fait des stalles, le 9 mai 1478, il est précisé que le maître menuisier aura avec lui sept valets: de son corps de métier (menuiserie) mais aussi, c'est expressément spécifié, des sculpteurs. Par valets, il faut comprendre compagnons. Effectivement, comme nous l'apprend l'étude du "livre des métiers" du prévôt Etienne Boileau, déjà cité, le concept du "compagnon" existait bien avant que le terme ne soit généralement utilisé. Pour en savoir plus, nous pouvons nous référer au travail de Bronislaw Geremek qui a étudié de façon bien plus complète les différents problèmes liés au travail médiéval, notamment dans son ouvrage sur "le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII-XVèmes Siècles". Il y traite des différentes terminologies utilisées pour les compagnons:

“histoire des mots, la formation des concepts et des termes renvoient comme un reflet de l'évolution sociale; aussi un examen plus attentif de la terminologie utilisée par le “livre des métiers” pour désigner les compagnons est-il sans doute utile. Cette terminologie n'est pas homogène. Le terme le plus fréquemment employé dans la majorité des statuts est celui de valet”.

A la lumière de cet exemple on peut voir, à la fin du XV^{ème} siècle, une différenciation entre les différents corps de métiers du bois: le menuisier construit les stalles et exécute les décorations ornementales. Le sculpteur, lui, “taille les images”. En principe, le menuisier ne doit pas se mêler des images. C'est une règle, dont le statut des métiers peut lui faire une obligation légale. Ne pas y obéir risque d'entraîner de violents conflits. Par exemple,

“en octobre 1535, sur la plainte des peintres, entailleurs, brodeurs, verriers et enlumineurs (c'est-à-dire la corporation de saint Luc, à laquelle appartenaient les sculpteurs dès 1400) défenses sont faites par l'échevinage à Jean du Mazis, huchier, de s'ingérer de travail de l'état d'entailleur d'images, comme il le faisait tous les jours” (Archives d'Amiens, registre aux sentences, Nème3, 15 Octobre 1535).

Les conflits entre ces deux corps de métiers, s'ils semblent fréquents, et cela dans la plupart des villes, ne répondent pas toujours aux mêmes règles. Toulouse se situe à l'opposé: leur art étant un des arts libéraux, les sculpteurs ne pouvaient empêcher quiconque de l'exercer. En revanche, malgré une protestation des menuisiers, le Parlement les autorise à faire des ouvrages d'assemblage. Ces deux cas, qui sont loin d'être isolés, nous font appréhender l'univers procédurier des “métiers” jaloux de leurs monopole et de leurs privilèges. Cet esprit, qui se fonde sur la tradition, est d'une remarquable stabilité, il empêchera toute évolution. Il n'y avait donc pas, au Moyen-Age cette émulation qu'aujourd'hui nous aurions tendance à considérer comme une “saine concurrence”.

A partir de quel moment ces deux métiers, pourtant très proches, sont-ils devenus rivaux? Leurs bases sont communes; les entailleurs, faiseurs d'images, ont dû se séparer des huchiers au moment où, avec l'avènement du gothique, les sculptures de personnages ont pris — et ont donc donné à leurs réalisateurs — de plus en plus d'importance. Une spécialisation se révélait ainsi nécessaire. Cette séparation dut prendre l'allure d'une promotion sociale. Elle fut matérialisée par l'adhésion des sculpteurs à une guilde, d'abord celle des maçons, puis ils rejoindront les peintres dans la guilde de saint Luc. Ils se sont ainsi séparés définitivement des autres métiers du bois: huchiers et charpentiers et plus généralement de tous les métiers du bâtiment, pour se rapprocher des métiers touchant le raffinement et le luxe. La guilde de saint Luc existait déjà à Gand en 1338, à Florence elle fut fondée en 1349, à Sienne en 1355, à Bruges en 1359, à Paris en 1391. Amiens la rejoint en 1400. On peut donc voir que cette émancipation intervient de manière très disparate selon les villes où elle fut plus ou moins tardive. Mais le fait que les commanditaires aient continué à s'adresser aux huchiers semble montrer la prééminence que ceux-ci ont gardé malgré tout. Pourtant, avec la complexité que prendra le travail du bois, au cours du "flamboyant" Moyen-Age, et notamment pour la réalisation de stalles qui deviendront de véritables dentelles, la spécialisation des faiseurs d'images fut des plus utiles, comme on peut le voir lorsqu'on étudie les péripéties du chantier de Troyes: en 1530, lorsque Mathieu de Rommelles reprit le chantier après la mort de son beau-père Adam d'Aubellemer, il déclare qu'il ne peut traiter quant aux images à placer aux extrémités des stalles hautes et basses, ces images n'étant pas de sa compétence (*Archives de l'Aube*, G. 1282, Fol. 270 Vème A 272 Rème, puis G. 1592, Fol 143 Vème et suivantes). A la suite de quoi, un an après, le chapitre passe un contrat avec des sculpteurs, dans le but également de pourvoir les sellettes de "*statues ou images*". Il est intéressant de constater que le "*carpentator ymaginum*", (carpentator étant pris dans le sens de "tailleur" et non de charpentier) au Moyen-Age, sculpte autant la pierre que le bois.



Sculpteur

Chapelle de Gaillon

LA FINALITE DU CONTRAT: L'OEUVRE

Le contrat se devait d'être bâti sur quelque chose de stable. Une simple description de l'ensemble à réaliser suffisait rarement. Il est généralement précisé que le huchier doit faire les stalles à l'imitation de celles de... La plupart du temps, un ensemble situé dans la même zone géographique. Souvent, un dessin est joint au contrat, par exemple dans le contrat de Rodez, il est stipulé que:

“le chœur doit être établi en général et en détail et orné ou construit à la façon et copié du chœur de l’église de Béziers dont ici même le même maître a montré le dessin ou portrait, lequel dessin M. Pierre Valentin (maître de l’oeuvre, mandataire de la fabrique) a retenu par devers lui”

Cette pratique semble effectivement très courante. A Troyes, en 1523, les chanoines, qui veulent remplacer les stalles de la cathédrale, imposent à Adam d’Aubellemer de s’inspirer nettement de celles des Cordeliers de Châlons-sur-Marne, distantes d’environ 75 Km. Des membres du chapitre auraient accompagné le menuisier afin de les étudier ensemble (*Archives de l’Aube* G. 1282 Fol. 19 Rème et Fol 44 Vème). Le contrat sera établi en décembre 1524 sur cette base.

“après ce qu’ilz ont présenté à messeigneurs le pourtraict des chaires des Cordeliers de Chalons en Champagne...”

Toujours à Troyes, le chapitre de Saint Etienne, voulant remplacer leurs stalles “pourryes et ruyneuses”, chargea une commission de rechercher un modèle dans différentes églises. Il serait facile de donner de nombreux autres exemples.

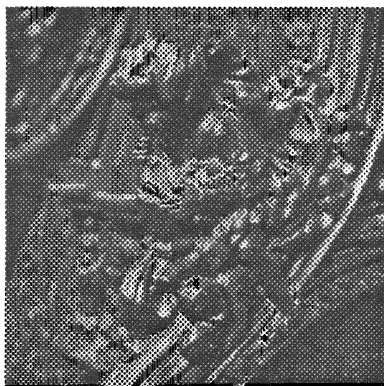
Les dessins, une fois approuvés par les contractants, étaient fréquemment signés, surtout au-dessus de la Loire. On possède encore celui d’un projet d’Autel de 1533, pour Saint Nicolas de Troyes. Il est signé de deux notaires: Passot et Mangenet. Outre les dessins, il arrivait que certains artisans présentent des maquettes ou en réalisent pour déclencher la commande. Dans d’autres cas, ils réalisaient une première stalle pour montrer leur savoir faire. Par exemple Philippot Viart, à Rouen.

Les dessins devaient être réalisés par le menuisier lui-même, car c’était également un dessinateur. En effet, il est indispensable aux huchiers, comme aux architectes, de savoir matérialiser la courbure d’une moulure, ou de toute autre pièce de bois. Des épreuves, grandeur nature, étaient réalisées sur le sol ou sur les murs des chantiers, on en a retrouvé un certain nombre dont les emplacements cachés ont rendu inutile leur effacement. Le dessin était donc un élément de travail quotidien du huchier, mais pour

présenter son projet, il pouvait aussi demander l'assistance d'un peintre, surtout si son équipe en comprenait un. On connaît un exemple célèbre: la collaboration du sculpteur Michel Colombe et du peintre Jean Perreal pour la réalisation du tombeau de Brou. Dans la correspondance que Jean Perreal entretenait avec Marguerite d'Autriche, au sujet de ce projet, il dit avoir réalisé un "patron" (Lettre du 15 novembre 1509), puis il emploie le terme de "pourtraictz" (Lettre du 30 juin 1510). Ce tombeau est soutenu par des sculptures de jeunes femmes qui symbolisent les vertus. Il écrit dans sa Lettre du 20 juillet 1512:

"j'ai fait l'ordonnance et patron pour faire les dites vertus. Il (Michel Colombe) est après. Le bonhomme est vieil et fait à loisir...".

Le très prestigieux commanditaire rend ce cas un peu particulier. Pourtant, il est probable que ce genre de collaboration était fréquente.



Charpentier

Paris: St Denis

PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Quelle est la part que prenaient les commanditaires dans l'élaboration d'un programme iconographique? Tout d'abord celui-ci existe-t-il? La réponse peut être différente selon les éléments. Effectivement, deux types iconographiques se voient sans se mêler sur les stalles.

Le premier: **les thème religieux**, est homogène. On y retrouve: Prophètes, Saints et Saintes, scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament — Ce thème est regroupé sur les parties hautes, ou plutôt sur celles qui sont à la hauteur des yeux, c'est-à-dire principalement sur les dorsaux, et quelques fois sur les panneaux des jouées. C'est le niveau noble! Le programme iconographique est certain pour cette famille de thème. Pour les stalles savoisiennes, notamment, on a pu reconstituer tout un groupe, celui du crédo des apôtres et des prophètes. Ce Credo, symbole de foi, permet de théâtraliser de façon magistrale le message personnel de chacun des apôtres: chaque dorsal sera donc porteur d'un de ces personnages accompagné d'un des 12 articles du Credo écrit dans un phylactère.

“En tête, Pierre proclame: ‘Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem caeli et terrae’ (“Je crois en un seul Dieu le Père tout puissant, créateur du ciel et de la terre”). André continue: “*Et in Iesum Christum Filium ejus unicum Dominum nostrum*” (“Et en Jésus Christ son Fils unique notre Seigneur”)...”²

Cette représentation reposait sur un événement: Au matin de la Pentecôte, les apôtres auraient voulu définir en commun l'enseignement qu'ils allaient répandre; ainsi, même une fois dispersés de par le monde, ils ne risqueraient pas de diverger. Chacun à tour de rôle, Pierre le premier, aurait émis un article. Cette légende fut élaborée sans doute au VIIIème-IXème siècle. La correspondance avec les douze articles n'allait pas s'arrêter aux apôtres, L'esprit médiéval, accoutumé à lire l'Ancien Testament comme une préfiguration du Nouveau, trouva aisément douze textes de prophètes qui paraissaient annoncer point par point le Credo apostolique. Ainsi se constitua, vers le XIIIème siècle semble-t-il, un Credo prophétique. Ce thème, très souvent représenté, et non uniquement sur les stalles, (tapisseries, fresques, enluminures...), fut parfois, lorsqu'on souhaitait un nombre de hauts dossiers supérieur à 24, complété par des représentations de Saints, Martyrs, Sibylles, Patriarches, Saints locaux...

² Sur cette question, voir les travaux de Pierre Lacroix et de Andrée Renon sur “une iconographie caractérisée”

Le choix du programme iconographique permettait aux religieux d'accentuer l'un ou l'autre aspect du dogme. Le rôle éducatif, dû à son impact visuel, permettait donc d'agir sur la foi du fidèle. Le choix de l'un ou l'autre thème, prenait, alors, une importance réelle et il semblerait qu'il était prétexte à de longues et nombreuses discussions réunissant tous les personnages importants de l'abbaye ou de la cathédrale. On trouve parfois dans les textes la trace de cette préoccupation: par exemple, à Troyes, le 18 octobre 1529, le chapitre délègue les deux archidiacres, le chantre et d'autres chanoines...



Ouvrier du Bois

Seine-Maritime, Rouen

“...afin d’envisager quelle histoire, quelle suite de sujets ou quelles statues seraient faites aux stalles basses du chœur” (*Archives de l’Aube*, G. 1282, Fol. 227 Vème)

Le 9 février 1532, on envoie une commission équivalente chez l’évêque qui a promis de fournir les statues des crosses. La commission demande au prélat, la menuiserie étant prête pour l’exécution des statues, d’envisager avec elle...

“comment seront les dites crosses et leurs ordonnances” (*Archives de l’Aube*, G. 1592, Fol. 272 Rème-309 Vème)

Le 28 février 1531, on trouve dans les comptes que les statues ont été payées au sculpteur Yvon Bachot:

“le tout selon le pourtraict à lui montré et exhibé par mesdicts sieurs” (Archives de l’Aube G. 1592, Fol. 143 Vème et 144 Rème)

La deuxième famille de motifs regroupe un ensemble de thèmes qui après avoir été longtemps méprisés par les chercheurs, suscitent de plus en plus d’intérêt. Nous y découvrons des scènes de la vie quotidienne, de fêtes, de travaux paysans ou artisans, et bien d’autres encore. Ce qui a trait à la religion semble exclu à quelques rares exceptions près. Ces thèmes s’épanouissent en dessous des sièges, sur les patiences ou miséricordes, dans les sculptures qui forment les appui-mains, celles des jouées basses, et souvent les jouées elle-mêmes, l’existence du programme iconographique, décidé en accord avec les commanditaires, semble des plus hasardeuses. Les sources étudiées n’en parlent pas. Lorsque nous regardons les ensembles de stalles, généralement, nous pourrions être tenté de répondre par la négative. En effet, la liaison entre les différents éléments ne semble guère probante. Mais jusqu’à quel point le hasard apparaît-il comme seul maître de l’oeuvre? Il faut également tenir compte que dans la plupart des cas, les ensembles ont été remaniés. Ce que nous voyons aujourd’hui est sans doute fort loin de l’oeuvre d’origine. Les miséricordes, surtout, éléments mobiles, donc fragilisées par une utilisation coutumière, ont souvent été déplacées ou même remplacées. Ces changements deviennent simples à répertorier à partir du XVIIème siècle, car les patiences cassées ont été remplacées par d’autres sans motif. Dans ces conditions, retrouver le fantôme d’un programme iconographique, en se fiant uniquement à notre jugement puisque nous n’avons pas de document, est extrêmement délicat. Dans certains cas, pourtant, des hypothèses ont pu être émises, qu’une étude plus poussée pourrait peut-être confirmer. C’est le cas des rares ensembles dont les motifs sont majoritairement religieux. Le plus bel exemple est sans doute celui de la Cathédrale d’Amiens, avec ses scènes de l’Ancien Testament. Dans les cas plus profanes, c’est plus difficile. Citons ici l’hypothèse de Madame Elaine C. Block sur l’ensemble de Saint-Martin-aux-Bois qui pourrait représenter une fête, peut être un mariage avec ses différents aspects.



Ouvrier du Bois

Rouen Cathedral

COUT ET PAIEMENT

Généralement, les contrats traitent, de façon plus ou moins précise, du coût de l'oeuvre. Celui-ci se divise en trois points:

- achat du matériel
- rétribution des artisans en argent
- rétribution en nature (logement, nourriture...)

Ces trois éléments peuvent varier terriblement d'un contrat à l'autre. J'en prendrai les deux extrêmes:

* L'entrepreneur peut recevoir une somme d'argent totale, en une fois, ou échelonnée. C'est à lui d'acheter les bois des différentes essences nécessaires, d'engager les assistants qu'il juge utiles, et de pourvoir, à ses frais, à son logement et à celui de ses aides, ainsi qu'à leur nourriture si, comme c'est fréquent, il n'abite pas sur place. Cette manière de procéder, au forfait, en quelque sorte, peut se révéler avantageuse, comme elle peut être désastreuse si le maître a mal calculé son prix de revient: il devra alors terminer le chantier à ses frais, s'il ne veut pas s'exposer à subir un coûteux procès.

* La fabrique se charge d'acheter tout le matériel, de loger l'entrepreneur et ses différents assistants et de rétribuer chacun

d'eux, selon un barème pouvant aller du forfait journalier à la pièce réalisée.



Sculpteur

St Denis

Bien entendu, il n'est guère possible de retrouver exactement ces cas de figures dans la réalité. Les hommes du Moyen-Age adoraient les cas particuliers et semblaient discuter à l'infini de chaque point du contrat. En fait, tous les cas se rencontrent, y compris ceux trop flous pour nous apprendre quoi que ce soit. Voici, en exemple, le contrat de Rodez qui a l'avantage d'être assez détaillé.

L'aspect financier du contrat de Rodez: Le travail est prévu pour durer huit années au plus. L'artisan n'habitant pas sur place, une maison est mise à sa disposition, pour lui et sa compagnie. Pour sa nourriture, celle de sa femme, d'une servante, et de ses sept valets, il recevra:

- 550 setiers de blé, à raison de 60 setiers par an en quatre livraisons (ce qui ne fait plus que 480 setiers en tout, il lui en manque donc 70)
- 120 pipes de vin, 15 par an
- Pour l'achat d'un boeuf et d'un porc à saler par an, il recevra 11 livres tournois (88 livres + 12 livres en raison du travail supplémentaire: chaire épiscopale et porte)

Sa rétribution, qu'il aura à partager avec ses aides d'une façon qui n'est pas stipulée, sera de 1700 Livres, versées apparemment en une fois. La plupart des matériaux lui seront fournis (panneaux, montants, clous et colle) aux frais de la fabrique; il pourvoira au reste, c'est-à-dire qu'il apportera ses outils.

L'entrepreneur, André Sulpice, nous est assez bien connu. On réussit à suivre sa carrière sur près de quarante ans. Rodez est son dernier contrat; il mourut avant d'avoir pu l'achever. Cet important ensemble sera terminé par son fils Etienne Sulpice. Dans les différentes clauses de ce contrat, on sent l'artisan à la solide renommée, fortuné (puisque'il peut avancer les fonds), et qui traite quasiment d'égal à égal avec le chapitre.

Un exemple, situé aux antipodes, nous est fourni par le contrat relatif aux Stalles d'Auch, 1552. Il concerne "Dominique Bertin, menuisier de *Tholose*". Celui-ci s'engage à exécuter quatre grands dossiers, et à diriger l'achèvement de cinq autres. Il y a très peu de précisions. On ignore tout des aides qui l'accompagnent éventuellement. On pourrait l'imaginer comme un pauvre diable de menuisier qui ne possède rien d'autre que ses outils, faisant pour ainsi dire figure de serviteur à gage du chapitre. Mais il est plus probable que la réalité est quelque peu différente: pour obtenir un contrat de cette importance (puisque'il traite avec le chapitre de la cathédrale, une des plus hautes autorités de la ville) le menuisier, que l'on fait venir de Toulouse, se doit d'inspirer confiance, d'avoir une réputation. Il doit être un "Maître" reconnu, et en tant que tel,

doit avoir un certain nombre d'assistants et d'apprentis qui généralement vivent avec lui. L'imprécision du document viendrait du notaire qui l'a rédigé: en effet, le menuisier Bertin étant connu, on sait en l'engageant quelle équipe l'accompagne, alors pourquoi préciser ce qui est évident pour tous et qui le restera tout le temps de la réalisation du contrat?

Le caractère flou du contrat peut être un avantage comme un inconvénient, il peut être interprété d'une façon ou d'une autre, et risque fort, au bout du compte, de jouer contre le huchier. C'est un entrepreneur général, à qui les responsabilités et les risques incombent. Il a le devoir d'en être conscient et de maîtriser la gestion de son entreprise. Pour ce faire, il s'entourera à son gré des collaborateurs qu'il jugera utiles et compétents. Ceux-ci sont de deux sortes: les compagnons dont nous avons déjà parlé, distingués par le fait qu'ils connaissent leur métier, et les apprentis qui sont en train de l'apprendre. Les apprentis étaient tenus par contrat à un certain nombre d'années de travail gratuit, pendant lesquelles ils recevaient une formation complète. Dès l'instant où le contrat était signé et où l'apprenti franchissait le seuil de l'atelier, il était tenu à une entière obéissance envers son maître qui le logeait et n'avait à déboursier que les frais de sa nourriture. Les compagnons, eux, pouvaient travailler à la tâche, être engagés pour un jour, un mois ou un an. L'embauchage à l'année, qui semble avoir été la forme la plus fréquemment pratiquée dans la plupart des métiers, mettait les valets dans une situation de grande dépendance à l'égard de leur maître car ils vivaient sous le toit du maître et partageaient sa table. Théoriquement, devenir maître lui-même est l'aboutissement que souhaite tout compagnon. Dans la réalité, bien peu y parvenaient, notamment pour des raisons économiques. Ils restaient ouvrier toute leur vie. L'atelier d'un maître est donc construit sur le modèle familial et patriarcal. Mais le grand pouvoir que les contrats donnent au maître sur ses ouvriers n'empêchait nullement celui-ci de s'impliquer personnellement dans le travail au même titre que les autres, comme le montre ce contrat espagnol où l'entrepreneur s'engage à avoir sept ouvriers:

“travaillant le dit maître, Rodrigo, comme ouvrier avec eux, et se comptant comme un des dits ouvriers” (... *e de labrar con syete*

oficiales labrando el dicho maestro Rodrigo por oficial con ellos e contandose como uno de los dichos oficiales...)

Possédant ces différents documents, et bien d'autres encore, malgré le manque de précision de la plupart, et surtout malgré les logiques très différentes qui président à leur rédaction, de nombreux historiens ont tenté d'évaluer le prix du travail au Moyen-Age, mais la tâche est ardue, la valeur de la monnaie qui varie d'une région à l'autre, rend difficile toute considération générale. Voici ce que l'on peut dire de façon certaine:

Un artisan peut être payé:

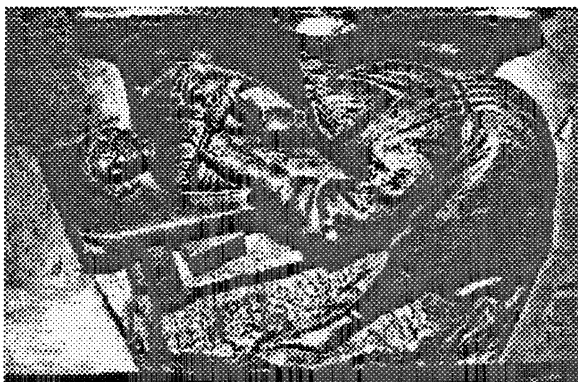
- à la journée, selon un tarif convenu par expert,
- à la pièce réalisée,
- ou rétribué par son maître qui est payé "in globo" et assure la répartition entre ses collaborateurs.

Il peut avoir en sus:

- des **compensations en nature**, pas toujours énoncées, mais pourtant probables.
- voire même des **bonus**. A Troyes, on a l'exemple d'une gratification accordée officiellement à un ouvrier:

"a esté rapporté au chapitre par lui (le chef de chantier) que le dict Maucombe besongnoit bien à l'assemblage des chaires du choeur"
(*archives de l'Aube*, G. 1591, Fol. 144 Vème-145 Re)

Ces différents types de paiement sont utilisés souvent simultanément sur un même chantier. A Troyes, où l'on a suffisamment d'éléments pour pouvoir l'étudier, l'échelle de salaire montre la diversité des intervenants.



Sculpteur

Seine Maritime, Rouen

LES ARTISANS: DE GRANDS VOYAGEURS

Les huchiers et les entailleurs étaient le plus souvent itinérants. Les grands chantiers montrent un inter- régionalisme, voir même un inter-nationalisme, des plus intéressants. On peut l'appréhender par l'étude des noms. A Rouen, en 1457, si le chef huchier Philippo Viart, installé dans cette ville, peut en être originaire, la fabrication de la chaire épiscopale fut confiée à un huchier d'Auxerre, Laurens Adam. Sur les 16 autres menuisiers, l'un, Pietrequin, semble être flamand (Le nom viendrait de Peeter), les autres semblent venir du nord de la Loire. Les imagiers sont, eux, majoritairement flamands, par exemple: Paul Mosselman, Laurens Ysbre surnommé *flamen*, Gillet Duchatel dit *flamen*... A Amiens, début du XVIème siècle, les menuisiers semblent picards ou wallons. A Saint Bertrand de Comminges et à Gaillon, pour les stalles Renaissance, on semble avoir fait venir des marqueteurs italiens. En Espagne, maître Rodrigo est dit allemand, ainsi que Michel Lorquer et son élève Juan Frederick (Barcelone 1457), on trouve également des Français notamment des Bourguignons, et des Hollandais comme *maestro Cornelis de Holanda* (stalles d'Avila 1527). Les Sulpices sont peut-être originaires de Bourges, André Sulpice a travaillé sur les chantiers de Mende en 1452, de Vence, de Marvejols, de Villefranche-de-Rouergue (Stalles de la Chartreuse en 1461-1477, celles de l'abbaye de Loc-Dieu débutées en 1479, et celles de la cathédrale N. D. en 1473-1487. Cf), il a peut-être réalisé les stalles de Beziers, et a commencé celles de Rodez, 1478-1489. Ce qui est intéressant dans sa carrière, c'est qu'il semble avoir entrepris

plusieurs de ces ensembles simultanément et les avoir menés de front. Si les dates que nous avons sont exactes, il aurait commencé les stalles de la cathédrale quatre ans avant d'avoir terminé la chartreuse, et entrepris celles de Rodez, puis un an après, celles de Loc-Dieu, alors que le chantier de Notre-Dame était dans sa phase la plus active. Par conséquent, il aurait eu deux chantiers de concert, puis trois autres. Il semblerait donc que des huchiers de très grande réputation puissent diriger plusieurs équipes d'artisans dans des lieux différents, ce qui apporte un nouvel éclairage à l'ensemble de la profession.

A travers ces différents éléments, on commence à mieux discerner le métier de ceux qui réalisent les stalles. Il s'agit d'un travail particulier qui nécessite des connaissances que n'ont pas tous les menuisiers, car sinon pourquoi faire venir des artisans d'autres régions, alors que les confréries de métiers sont si jalouses de leurs privilèges? La renommée du huchier devait également jouer. Il semble donc que les artisans du bois, réalisant entre autres les meubles, charpentes, statues... ne soient pas sollicités pour la fabrication de stalles. A l'inverse, les ateliers spécialisés dans ce mobilier assez particulier, recevaient-ils des commandes de particuliers: bourgeois, nobles, ou religieux? La question reste posée, mais il faut se garder de généraliser: selon les époques et les régions, les réalités peuvent être différentes.



Charpentier

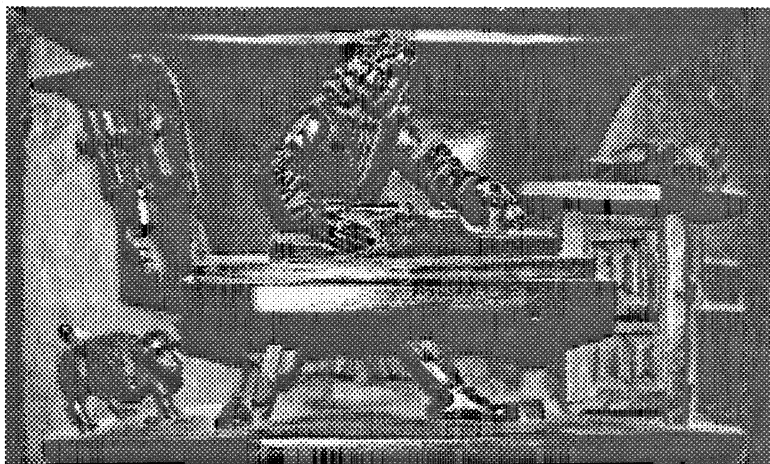
Val d'Oise, Soisy

LA MATIERE PREMIERE: LE BOIS

Le choix des bois utilisés et leur achat était une question importante qui pouvait être débattue apremment entre l'entrepreneur et les commanditaires. Tous étaient généralement conscient que la solidité de la réalisation dépendait en grande partie de la qualité du bois. Ils est donc fréquent que l'on trouve des renseignements sur cette question dans les contrats. Plusieurs essences ont été employées - des plus prestigieuses: le noyer et le chêne, aux plus ordinaires - De nombreux ensembles nous montrent un mixage de bois différents: A Saint-Nicolas de Fribourg, du noyer a été commandé à Montreux chez Antoine du Grest qui ne livra pas toute la marchandise, le reste fut apporté de Vevey par le charretier Pierre du Mouret. Le chêne provenait des forêts de Lanthen, mais outre ces bois principaux, les comptes du chantier parlent également de "sapin pour faire le fond des formes". Ces mélanges d'essences sont souvent nécessaires pour la solidité. Effectivement, si un bois tendre et fragile comme le pin est fréquemment utilisé, il ne saurait en aucun cas convenir pour les parties fragiles comme les sellettes. Un bois couteux, comme le noyer, très résistant, n'est pas indispensable partout, on pouvait choisir de faire des économies... De nombreux éléments nous prouvent que le choix du ou des bois avait une grande importance pour les commanditaires qui, pour être sûrs d'avoir du bois de qualité, décidaient parfois de le faire venir de fort loin. On a l'exemple des stalles de Barcelone (1394), dont le maître d'oeuvre Pere Sanglada alla jusqu'à Bruges pour choisir son bois. Les comptes font parfois état d'un bois qui semble solide entre tous: le célèbre bois d'Irlande, également appelé "chêne de marais". Il fut utilisé notamment à Rouen (les comptes font état de l'achat de 600 pièces de ce bois en 1465-66). Il semblerait que loin de provenir d'une région particulière, celui-ci tirait sa force du traitement spécifique qu'il subissait après son abattage: il était plongé dans de l'eau de mer et restait immergé pendant plusieurs années.

Aux temps médiévaux, le bois était luné, c'est-à-dire qu'il était abattu uniquement pendant la phase lunaire qui convenait selon la tradition et le "secret" de chaque atelier. On le débitait à la scie selon les différentes épaisseurs souhaitées, parfois on le travaillait à l'ermurette pour l'affiner et le dégrossir, puis on le faisait sécher environ un an par centimètre d'épaisseur. Pour certaines pièces, les

plus épaisses, 15 ou même 20 ans étaient requis, mais habituellement 4 à 5 ans suffisaient comme les analyses de dendrochronologie entreprises sur les stalles de la cathédrale de Genève, du temple Saint-Gervais de Genève et de la cathédrale de Saint-Claude le montrent.



Rodrigo Aleman

Plasencia, Espagne

LE JUGEMENT DES EXPERTS

Une fois les stalles terminées, il était fréquent qu'elles soient soumises à une sorte d'expertise de qualité: les travaux des sculpteurs ou "tailleurs d'images" étaient soumis, avant leur livraison, à l'examen des jurés et doyens de la guilde, qui garantissaient l'ouvrage de leurs confrères, comme cela se faisait déjà pour les orfèvres. Cet examen avait pour but de constater la qualité des bois employés, la valeur des assemblages, des sculptures, et des finitions. Cette expertise pouvait également être provoquée par des commanditaires insatisfaits. On a l'exemple des stalles de Troyes, où Adam d'Aubellemer soignait tant son travail, que les délais prévus se trouvaient largement dépassés. Le chapitre était très mécontent, en effet, d'après les termes du contrat Aubellemer avait droit, lui et ses aides, à un salaire quotidien et cela quel que soit le temps de réalisation. Malgré sa promesse de s'inspirer des stalles de Châlons, cette forte personnalité imposa une réelle création. La fabrique instaura une commission pour examiner

le travail de l'artiste. Celle-ci jugea que pour ce qui avait été réalisé, le temps passé était justifié. Les experts furent unanimes à trouver les stalles troyennes — “admirables, on n'avait jamais fait, dans tout le royaume, un aussi remarquable ouvrage, son auteur possédait à fond son métier — “La commission comprenait un architecte italien renommé, de passage dans la ville. La polémique entre les deux contractants continua jusqu'à la mort du huchier. Les différentes péripéties de ce rapport de force sont savoureuses: Les ecclésiastiques trouvaient le travail “trop somptueux” accusant son auteur de se laisser diriger par “l'amour de la gloire” mais ils convenaient aussi “qu'il était impossible d'y rien retrancher sans dommages” que “retailer et raccourcir les stalles nuirait à l'ensemble”. A tout cela, Aubellemer rétorquait: “Laissez-moi tranquille, je vous ferai un chef-d'oeuvre dont vous serez contents”! Ces stalles réalisées par Adam d'Aubellemer, et terminées par son gendre, Mathieu de Rommelles, sont aujourd'hui perdues. Elle ont été détruites sous la Révolution. Nous pouvons, dans cet exemple, que nous suivons en direct sur une assez longue période, découvrir un homme d'une très grande conscience professionnelle. Il avait une sur-conscience de la qualité de son travail et était prêt à se battre pour faire les choses “telles qu'il estimait qu'elles devaient être faites”. Il avait derrière lui la guilde des menuisiers et l'ensemble des professionnels qui l'estimaient comme l'un des meilleurs d'entre-eux. Ce conflit me semble en liaison avec l'émergence de la bourgeoisie face aux autorités traditionnelles. En ce sens, il dépasse l'histoire de la fabrication des stalles pour apporter un éclairage non négligeable sur la période.

LA PERSONNALISATION DE L'OEUVRE: LA SIGNATURE

L'affirmation artistique existe — elle est timide et difficilement décelable — mais quelques éléments nous permettent de l'apercevoir. Il s'agit des signatures que certains ont laissé sur leurs oeuvres. C'est un mouvement qui dépasse nettement le cadre de nos stalles et s'étend à l'ensemble du contexte artistique. C'est en Italie, avec le tricolore et le quattrocento qu'il est le plus fort et il faut se méfier des comparaisons, même plus tardives, avec le reste de l'Europe, qui ne connaîtra pas, au Moyen-Age, la même émulation.

Quelques exemples de signatures:

- A Amiens, au XVIème siècle, Jean Trupin a laissé son nom sur une banderole portée par deux anges
- à Saint Philibert de Charlieu, une curieuse inscription “Colinet-Je” est peut-être une signature,
- en Champagne, le jubé de Villemaur, au traitement mi-gothique, mi-renaissance, est signé:

*“ce fut faict l’an de grâce Vc et vingt et ung TH(o)M(as) Guyon
et Jacques Guyon menuisiers”*

- mais l'exemple le plus frappant se trouve à Saint Claude, dans la Cathédrale Saint Pierre: le maître d'oeuvre de ces stalles du XVème siècle, Jehan de Vitry, les a datées et signées, sur la face interne de la grande jouée sud joignant l'abside:

*Mil LXV quatre cens (1465)
de la main de Jehan de
Vitry furent parfaits
les sièges.*

L'inscription est sculptée sur un fond qui simule un parchemin, avec, à la manière d'un sceau, un médaillon montrant une équerre et un compas imbriqués. Mais cet entrepreneur a été plus loin: il s'est représenté lui-même, sur un socle portant son nom, à genoux devant Saint Claude, sur une des petites jouées nord près de la nef. Il tient une banderole mutilée avec le début de l'inscription: “O patrator miraculorum”. Il faut reconnaître que ces signatures de Saint-Claude sont si étonnantes que certains chercheurs doutent de leurs authenticité. La question est importante, car si la preuve pouvait être faite de leur réalité, notre regard sur l'artiste médiéval serait éclairé d'un tout autre jour. L'activité de Jehan de Vitry à Genève se laisse apercevoir entre les années 1440-1460. Pour les stalles de Saint Claude, on possède un document, une quittance pour 600 florins payés à Genève le 21 juin 1449, de la part de l'abbaye à...

“...maître Jehan de Vitry, bourgeois de Genève, constructeur (operarius formarum) des formes de l’église Saint Pierre de Saint Oyend (...) qui s’est chargé à la tâche, moyennant un prix convenu, de fabriquer et d’assembler les formes de la nouvelle église Saint Pierre de Saint Claude (...) le même maître promet aussi d’achever cet ouvrage” (Fond d’archives du monastère de Saint Claude).



Découpeur

All Hallows, Wellingborough, Northamptonshire

Dans de nombreux ensembles de stalles, on a cru voir les autoportraits de leurs auteurs. Ces interprétations présumées sont incertaines, il s’agit peut-être simplement d’une vision de l’artiste actuelle et sans fondement. Aucune certitude ne peut être énoncée.

Si ces signatures se révélaient incontestablement authentiques, il faudrait alors se poser une question de fond: sont-elles bien à mettre en rapport avec l’émergence de l’affirmation artistique? Cette simple question mériterait à elle seule une étude de grande

envergure, mais j'aurai tendance à émettre de sérieux doutes: effectivement, il faut se garder de rechercher dans les artisans médiévaux le parallèle de nos "artistes" du XXème siècle. Ce serait faire un grave contre-sens et une incompréhension de l'univers médiéval. Les artisans, s'ils ont un sens artistique incontestable, ne cherchent pas à "s'exprimer" dans leur art, mais, tout comme Adam Aubellemer, ils ont la fierté du travail bien fait, et la satisfaction, à travers ce même travail, de servir Dieu et de satisfaire leurs commendants. Si un rapport de force est souvent évident, il semble davantage à mettre en rapport avec le désir de l'émancipation bourgeoise, que de l'idée artistique. C'est bien en tant que bourgeois qu'ils se veulent présents dans l'église, et il faut, à mon sens, rapprocher ce désir du mouvement qui incite les différentes guildes à avoir auprès de Dieu, un élément, si petit soit-il, qui les représente, elles, personnellement. On peut citer l'exemple des vitraux dont les donateurs sont fréquemment des corporations bourgeoises, qui ne manquent jamais de se faire représenter par un symbole, une signature ou une effigie, ainsi que celui des chapelles dédiées aux saints de chaque corps de métier, qui rivalisaient de luxe.

CLAUSES DE PROTECTION

Certains contrats, parmi les plus précis, ont certaines clauses supplémentaires afin de protéger les intérêts des uns et des autres. Le meilleur exemple est probablement le contrat des Stalles de Rodez. On y voit un chef d'atelier traitant, pour ainsi dire, d'égal à égal avec son illustre client. En effet, André Sulpice donne une hypothèque sur ses biens, liée à la réalisation du contrat. Le chapitre a donc toute la tranquillité nécessaire. Cette façon de procéder permettait sans doute au maître d'obtenir de plus grands avantages matériels et financiers. Cependant, cette procédure n'est pas fréquente. La plupart du temps, devant la puissance de leur commanditaire, les artisans sont sans recours. Souvent, leur plus grande protection est leur fameux "secret". C'est par lui que le maître tient le client, mais ce secret n'est pas toujours suffisant: on connaît plusieurs cas où la fabrique a évincé les huchiers. A la collégiale Saint Pierre de Saumur, dans le Maine et Loire, deux menuisiers: Pierre Pintart et Raoulet Michau se sont engagés par

contrat, en 1474, à réaliser les stalles. Celles-ci devaient leur être payées à la pièce: onze livres chacune. Les huchiers devaient fournir le bois et le matériel nécessaires. Or, les deux hommes ont abandonné ce travail après un peu plus d'un an, en déclarant que le contrat leur avait fait perdre de l'argent. Effectivement, cette somme n'est pas très importante. On a calculé que le coût total d'une stalle à Rouen ou à Amiens avait été de 80 livres environ, et même s'il s'agit d'ensembles beaucoup plus prestigieux, donc plus coûteux, il est probable que ces deux menuisiers, devant fournir la totalité de la matière première, ne pouvaient s'en sortir. Apparemment, leur fameux secret ne leur a pas permis de re-négocier leur contrat: les religieux les ont laissés partir. Ils furent remplacés par une équipe de huit hommes, payés à la journée. Les commanditaires ont apparemment été très satisfaits des remplaçants, qui ont travaillé vite et bien. Faut-il en tirer la conclusion qu'un certain nombre d'hommes travaillant de concert sont préférables pour mener à bien la réalisation d'un ensemble de stalles?

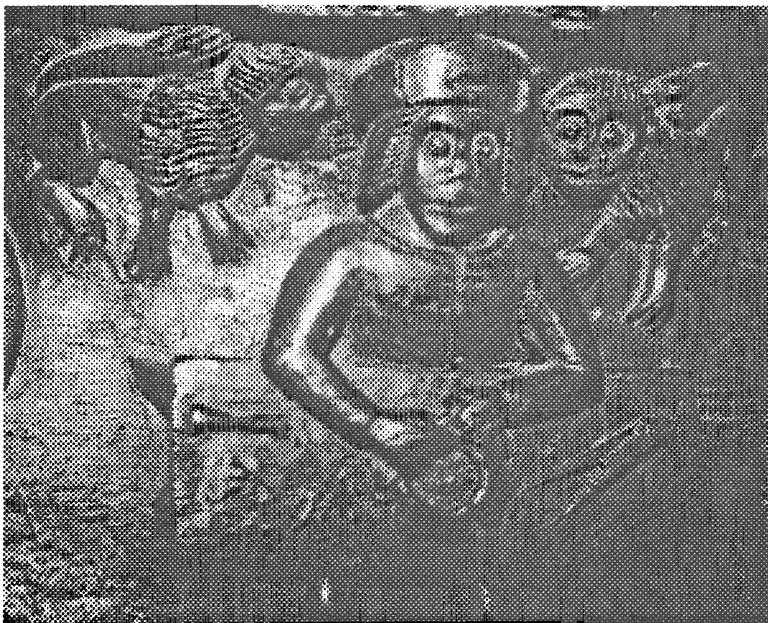
Autre exemple de difficultés: A Rouen, le maître Philippot Viart, en 1468, fut évincé, mais son équipe, elle, fut conservée. L'affrontement qui a conduit à cette mesure extrême serait dû à la lenteur de l'artisan. En effet, les premières tractations remontent à 1450 et le début du travail effectif à 1457, l'impatience du Chapitre devant la lenteur de l'ouvrage se manifeste à la fin de 1465 et, en juin 1466, une commission est désignée pour sommer le principal artisan (*principalem artificem*), le Rouennais Philippot Viart, de mettre en place la plate-forme. Mais il faudra encore attendre, le printemps suivant, une nouvelle injonction du Chapitre, pour que cette partie, qu'on annonçait "devoir être prête dans le mois de mars 1467", soit enfin "assise" par des maçons. Finalement, après maintes menaces proférées par le Chapitre, Viart sera honteusement chassé du chantier, peu avant la fin du travail. Viart voulut se défendre en menaçant de ne pas révéler son secret, mais dans le bras de fer qui l'opposa aux ecclésiastiques, il perdit. On saisit ses meubles et on l'emprisonna pour pouvoir lui arracher ses plans et devis.

Les religieux possédaient également une arme inattendue contre les artisans qui ne leur donnaient pas satisfaction: l'excommunication! celle-ci fut utilisée, notamment, contre maître Antoine de Peney lors

d'un travail à Romont. On possède un document daté de 1464, montrant le directeur de la fabrique de Saint Nicolas de Fribourg, dont maître Antoine venait de réaliser les stalles, à la grande satisfaction de son commanditaire, payer douze sols et six deniers au sautier Jehan Marmon, envoyé à Romont...

"...pourter lettres a la clergie et az bourgeois de Romont à cause de ce que eulx avaient excommunié maistre Antoine".

Si ces trois cas ont tourné au désavantage des artisans, il semble que, souvent, ce fameux secret protège et maintienne, en quelque sorte hors d'atteinte, le maître d'oeuvre; c'est peut-être lui, qui, lorsque Aubellemer tomba malade en 1529, poussa le chapitre, malgré leur différent, à lui accorder une prime, sous forme de surplus de nourriture, afin de hâter sa guérison (Archives de l'Aube G. 1282, Fol. 233 Rème). Cette mesure ne fut malheureusement pas suffisamment efficace; on sait qu'il décéda peu après. C'est son gendre, Mathieu de Rommelles, qui reprit le chantier.



Découpeur

St Nicholas, Doddington, Northamptonshire

Cette rapide étude sur LES HOMMES DE L'ART, sur ceux qui réalisèrent ces oeuvres qui aujourd'hui nous plonge dans l'admiration et l'enthousiasme nous aura peut-être permis de découvrir un nouvel horizon sur cet art si particulier. En nous promenant dans les églises nous aurons ainsi le désir de rencontrer les hommes qui ont peiné pour nous offrir ces magnifiques stalles. Et nous nous sentirons, alors, tout petits et très humbles devant l'étendue de leur talent.



Rats play Quarterstaffing

St Martin-aux-Bois