Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 31 (1983)

Artikel: Une statue bourguignonne de Saint Thibaut et l'usage des modèles, répliques et réductions dans les atelier de sculpture du XVe siècle

Autor: Lapaire, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728409

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 31.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Une statue bourguignonne de Saint Thibaut et l'usage des modèles, répliques et réductions dans les ateliers de sculpture du XVe siècle

Par Claude Lapaire

Le professeur Maurice Battelli, décédé à Genève en 1978, a légué à la Fondation Jean-Louis Prevost la «statue d'un fauconnier» du XVe siècle, déposée à titre permanent au Musée d'art et d'histoire de Genève [1]. Il s'agit d'une sculpture en bois de noyer, polychrome, haute de 64 cm, représentant un jeune homme, debout, vêtu d'une tunique verte, ornée de losanges dorés et serrée à la taille par une large ceinture. L'homme porte un manteau rouge, doublé d'hermine, fermé sur la poitrine par un bouton. Le manteau est rejeté sur l'épaule gauche et retombe dans le dos jusque sur la base carrée de la statue. Sur son poing gauche, l'homme tient un faucon, tandis qu'il porte la main droite au petit sac, ou «carnier», pendu à sa ceinture à laquelle sont attachés, en outre, sur la gauche, deux lacets de cuir terminés par des pompons, en partie cachés par les replis du manteau. Des éperons sont fixés à ses chaussures pointues. Le visage du jeune homme est encadré d'une chevelure retombant en longues mèches ondulantes, enserrées dans un «chapel», sorte de bandeau orné d'un gros cabochon (fig. 1 et 2).

Le costume n'est pas celui d'un fauconnier, c'est-à-dire d'un dresseur de faucons, mais d'un jeune noble chassant au faucon. Le manteau fourré d'hermine indique l'appartenance à la haute noblesse. Sur l'épaule gauche, ce manteau porte, en outre, les traces de trois bandes de fourrure qui ont été arrasées lors d'une ancienne restauration. Seuls les fils aînés des rois de France étaient, aux XIVe et XVe siècles, vêtus d'un tel manteau. On peut en voir un exemple dans une miniature de Jean Fouquet, représentant le Lit de Justice de Vendôme, en 1458, où le dauphin porte un manteau orné de trois bandes horizontales de fourrure blanche, cousues sur chaque épaule [2].

Les saints Adaucte, Agilolf, Bavon, Gorgon, Hiéron, Julien, Thibaut et Tryphon sont généralement représentés accompagnés d'un faucon. L'oiseau de chasse est une allusion à un épisode de la vie du saint, ou rappelle simplement l'origine noble du personnage. En effet, la possession d'un faucon était réservée à la noblesse [3]. Parmi les noms cités, seul saint Thibaut est représenté selon une iconographie qui correspond aux attributs, à l'attitude et au costume de la statue de Genève.

Thibaut, fils du comte de Champagne, naquit à Provins en 1033. Il quitta bientôt la vie de chevalerie pour se retirer avec un ami dans une forêt, où tous deux vécurent en ermites, travaillant même occasionnellement comme charbonniers. Après un pèlerinage à Compostelle et à Rome, Thibaut devint prêtre et s'établit dans un ermitage en Lombardie. Il mourut en 1066 et fut enseveli à Vicence. Il fut canonisé en 1073.

Le culte de saint Thibaut est répandu dans les diocèses de Vicence, Sens, Dijon, Paris, Soissons, Meaux et Troyes. Il est l'un des patrons de la ville de Provins. L'abbaye de Saint-Thibault-des-Vignes, à Lagny, le prieuré de Saint-Thibault-en-Auxois, une église de Châtillon, le monastère de Molesme et l'église de Brémur possédaient des reliques attirant de nombreux pèlerins. Saint Thibaut a été confondu au XXe siècle avec saint Théobald de Thann.

La vie du saint est illustrée sur le retable de l'église de Saint-Thibault-en-Auxois (vers 1330) et sur les portes de cette même église (vers 1490). Thibaut est figuré tantôt comme un moine tonsuré, assis sur un trône, tantôt debout, vêtu comme un jeune noble et portant au poing un faucon [4].

Dans l'une des scènes du retable de Saint-Thibault-en-Auxois, le saint apparaît comme un noble chassant au faucon. Il n'a pas de carnier à sa ceinture, son manteau n'est pas orné de bandes de fourrure et il est nu tête. La figurine en relief, qui n'a qu'une vingtaine de centimètres de haut, s'inspire directement de l'iconographie profane du XIIIe siècle. Les jeunes nobles, figurés faucon au poing, sont nombreux, notamment dans l'entourage de l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen, auteur d'un célèbre traité de fauconnerie. Citons à titre d'exemple la plaque gravée qui sertit le fameux onyx du Musée de Schaffhouse, montrant le comte Ludwig von Froburg, debout, vêtu d'une longue tunique, avec son faucon au poing (vers 1240). Au XIVe siècle, ce thème devient un lieu commun dans l'univers courtois: innombrables y sont les jeunes nobles, hommes ou femmes, figurés avec leur faucon. La statuette du retable de Saint-Thibault ne fait que reprendre ce cliché de l'iconographie courtoise, en donnant au jeune saint le hanchement caractéristique du XIVe siècle, avec cette élégance un peu alanguie qui est le propre de cette époque.

Au début du XVe siècle l'iconographie de saint Thibaut est précisée par certains attributs. Le carnier pendu à la ceinture, le chapel de la coiffure et surtout les trois bandes de fourrure du manteau aident à caractériser le saint et à le distinguer d'autres figurations de nobles chassant au faucon. Les trois bandes de fourrure du manteau font partie intégrante de la nouvelle iconographie du saint.

1. Saint Thibaut, bois polychrome, vers 1430. Musée d'art et d'histoire, Genève (Inv. 1980-292).

2. Saint Thibaut, bois polychrome, vers 1430. Musée d'art et d'histoire, Genève (Inv. 1980-292).

3. Saint Thibaut, pierre polychrome, vers 1420. Eglise Saint-Hippolyte à Poligny (Jura).

4. Saint Thibaut, pierre polychrome, vers 1430. Eglise de Brémur et Vaurois (Côte-d'Or).

Elles sont pourtant l'attribut exclusif du dauphin [5] et ne devraient pas être cousues sur le manteau de Thibaut qui n'est pas fils de France. Peut-être le prestige du comte Thibaut IV de Champagne, le célèbre trouvère (1201-1253) qui portait le titre de roi de Navarre, a-t-il incité les artistes bourguignons et champenois à honorer le saint issu de cette illustre famille par un attribut vestimentaire réservé au dauphin?

Saint Thibaut à Poligny

La collégiale Saint-Hippolyte à Poligny (Jura), dont la construction fut commencée en 1415, possède un vaste chœur à abside polygonale. Les voûtes en sont portées par des colonnettes, interrompues à hauteur des trois fenêtres par des consoles portant de grandes sculptures. Il s'agit de quatre statues en pierre calcaire représentant, debout, saint Thibaut, la Vierge à l'Enfant, saint Jean l'Evangéliste et saint André.

La statue de saint Thibaut, en pierre polychrome, mesure 124 cm. Elle représente un noble debout, tête nue, vêtu d'une tunique rouge, serrée par une large ceinture, ayant rejeté sur ses épaules les pans d'un long manteau blanc. Sur son poing gauche, se tient un faucon (moderne), tandis que sa main droite plonge dans un carnier pendu à sa ceinture. Ses chaussures portent des éperons (fig. 3).

Cette statue, que la tradition locale identifie à tort à Jean Chousat, le fondateur de l'église, a été attribuée par Pierre Quarré à Claus de Werve, le neveu de Claus Sluter. Jean Chousat, receveur général des finances de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, fonda l'église Saint-Hippolyte en 1415. Il est justifié de penser qu'il commanda le décor sculpté du chœur de son église à Claus de Werve, établi à Dijon auprès de son oncle dès 1398 et chargé, après la mort de celui-ci, en 1406, de l'achèvement du tombeau de Philippe le Hardi [6].

Saint Thibaut à Brémur

Pierre Quarré est le premier à avoir attiré l'attention sur la sculpture en pierre polychrome, haute de 83 cm, placée actuellement sur une console de la nef de l'église des hameaux de Brémur et Vaurois (Côte-d'Or, arrondissement de Châtillon-sur-Seine). Cette modeste église, datant de 1829, a recueilli quelques statues de taille identique, provenant d'un édifice religieux plus ancien. La statue de saint Thibaut est, comme le remarque Pierre Quarré qui l'attribue à l'atelier de Claus de Werve, «la réplique en dimensions réduites avec variantes du saint Thibaut de Poligny». Elle est, plus encore, la réplique exacte de la statue de Genève [7] (fig. 4).

Saint Thibaut à Flavigny

L'église Saint-Genès de Flavigny (Côte-d'Or) abrite deux sculptures en pierre, hautes de 84 cm, représentant saint Louis et saint Thibaut et qui formaient autrefois une paire. Saint Louis, couronné, vêtu d'une longue houppelande, porte un manteau garni sur l'épaule de trois bandes de fourrure. Thibaut est vêtu d'une tunique et d'un manteau rejeté sur les épaules. Il avait le faucon au poing, dont les griffes sont encore visibles sur la main gauche et met la droite au carnier, pendu à sa ceinture. Les deux statues datent de la fin du XVe siècle. Il semble que le costume du roi, avec ses bandes sur les épaules, ait été emprunté à l'iconographie de saint Thibaut qui, lui, ne porte pas les bandes de fourrure [8].

Signalons, enfin, deux autres statuettes de saint Thibaut. La première, en albâtre, mesurant environ 50 cm de haut, est conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres. Le jeune chasseur est debout sur un socle, portant des traces d'armoiries peintes. Il tient le faucon sur son poing gauche et porte la main au carnier pendu à sa ceinture. Ses cheveux longs sont coiffés d'un bonnet orné d'un gros cabochon. La statuette n'a pas de provenance précise. Elle date du milieu du XVe siècle et paraît être originaire de Bourgogne [9]. La seconde est d'un type iconographique un peu différent. Elle est en pierre, mesure 40 cm de haut, et est conservée au Musée du Louvre. Le saint est debout sur un socle en terrasse. Il est coiffé d'un bonnet aux larges bords et porte un long manteau, échancré, muni d'amples manches. Sur son poing droit, se tient un faucon. Le bras gauche est levé, la main et l'avant-bras sont brisés. La statuette, identifiée comme «un personnage portant un faucon», semble avoir été sculptée vers 1520 [10].

Modèles, répliques et réductions

Les trois statues de saint Thibaut à Poligny, Brémur et Genève appartiennent non seulement au même type iconographique, mais sont unies par des liens étroits qui vont bien au delà de simples analogies. On saisira la teneur de ces liens, en voyant ce qui distingue ces trois sculptures des autres représentations de saint Thibaut à Flavigny, Londres et Paris. On constate alors que les trois premières sont si proches entre elles que leur exécution dans un même atelier paraît probable, même si elles présentent de légères différences dans certains détails vestimentaires et même si leur qualité ne se situe pas à un niveau artistique égal.

Le saint Thibaut de Poligny est une œuvre admirable. Son visage est celui d'un homme vieillissant, reproduisant peut-être les traits de Jean Chousat. Le corps offre la torsion caractéristique des sculptures de Claus de Werve. Le vêtement est fait d'un drap lourd, modelant les plis amples, arrondis et tombant régulièrement. Le saint a les cheveux nus. Tout en lui respire la dignité et l'assurance.

La statue de Brémur est plus petite. Le visage du saint est celui d'un jeune homme, aux joues pleines, au menton un peu empâté. Ses petits yeux malicieux, aux paupières à demi baissées, sont fortement écartés de l'axe du nez. Ce type de visage était d'un usage fréquent chez Claus de Werve et son atelier dijonnais. Les plis de la robe sont

5. Saint Jean-Baptiste, pierre polychrome, vers 1480. Eglise de Châteauneuf (Côte-d'Or).

6. Saint Jean-Baptiste, pierre polychrome, vers 1480. Eglise de Bussy-La-Pesle (Côte-d'Or).

moins souples que ceux de la statue de Poligny. Enfin, le jeune chasseur se tient sur un socle rectangulaire, taillé à arêtes vives, alors que le socle de Poligny est formé d'une terrasse naturelle, dans laquelle les pieds du saint paraissent s'enfoncer.

Entre elles, les statues de Brémur et de Genève n'accusent que d'infimes différences: manteau fermé par quatre boutons à Brémur (un seul à Genève); chapel formé d'un gros tore de marguerites tressées à Brémur (d'un profil plus élaboré à Genève); col montant et fermé à Brémur (col légèrement ouvert à Genève, où la tunique verte dépasse du col du manteau). A Genève, la tunique tombe presque sur le haut des chaussures (à Poligny et à Brémur, la tunique s'arrête à hauteur des mollets). La principale différence réside dans le fait que la statue de Genève est en bois et qu'elle est la plus petite des trois.

De telles analogies ne peuvent pas s'expliquer par la simple permanence iconographique d'un thème. Elles semblent postuler l'usage d'un modèle auquel les collaborateurs de Claus de Werve auraient pu se référer pour produire, non des copies serviles, mais des répliques exécutées d'une manière individuelle, dont la grandeur et les matériaux pouvaient varier. Mais des modèles de ce genre ont-ils existé au XVe siècle?

On sait aujourd'hui, grâce aux études de Hans Huth et de Hubert Wilm [11], la façon dont était réalisée une sculpture sur pierre ou sur bois au XVe siècle. La plupart des recettes, des matières premières et des outils sont connus, comme le sont aussi les diverses phases du travail, depuis le moment où le bloc de pierre ou de bois arrive dans l'atelier jusqu'à la mise en place définitive de la statue dans l'église.

Par contre, les informations sont rares sur la part plus secrète du travail de l'artiste: l'élaboration de la conception même d'une statue gothique.

Peut-on supposer que le processus de création ait été le même, au XVe siècle, que chez les sculpteurs de l'époque moderne? Les textes permettent de pénétrer dans l'intimité des ateliers des sculpteurs parisiens du XVIIIe siècle [12] et montrent qu'un groupe monumental, par exemple, faisait d'abord l'objet de nombreuses esquisses sur papier. En même temps, l'artiste modelait des esquisses en cire et en terre, d'abord de petite taille, puis plus grandes. L'étude du modèle vivant (par le dessin et le modelage), parfois même l'utilisation de moulages pris sur le vif, aboutissaient à une maquette en terre, au tiers ou au quart de la grandeur prévue. Celle-ci, moulée en plâtre, servait de base à l'exécution de la statue définitive. Maquette et œuvre définitive pouvaient, par la suite, faire l'objet de répliques ou de copies dans les matériaux les plus divers.

Les documents de l'époque gothique fournissent peu de renseignements sur la façon dont les artistes projetaient leurs sculptures. Quelques images illustrant le travail des sculpteurs, comme un médaillon d'un vitrail de la cathédrale de Chartres, vers 1225, où l'on voit deux imagiers œuvrant à des statues-colonnes ou un relief du campanile du dôme de Florence, vers 1325, où l'on voit un sculpteur exécutant la statue d'un homme nu, semblent indiquer que les premiers artistes gothiques pratiquaient la taille directe, sans esquisses préalables, ni maquettes. Il n'en va pas de même pour la période suivante.

Une cinquantaine de dessins de sculpteurs des XIVe et XVe siècles sont parvenus jusqu'à nous. Pour la plupart, ils faisaient partie du contrat de travail passé avec l'artiste et étaient destinés à donner une idée de l'ordonnance générale de l'œuvre. Il faudra attendre le début du XVIe siècle pour voir apparaître, en fort petit nombre d'ailleurs, les premières véritables esquisses de statues.

Les maquettes en cire, en terre ou en plâtre ont existé au XVe siècle. Les textes italiens les nomment *modello* ou, à la fin du XVe siècle, *bozzetto*, les textes français parlent de *patron*. Ainsi, en 1474, Michel Colombe, le célèbre sculpteur tourangeau, appelé à préparer le tombeau du roi Louis XI, fut-il payé «pour avoir taillé en pierre un petit patron en façon de tombe qu'il a fait du commandement du Roy et à sa pourtraicture et semblance pour sur ce avoir avis à la tombe que le Roy ordonnera estre faite pour sa sépulture» [13].

Si aucun bozzetto médiéval n'est parvenu jusqu'à nous [14] et si donc nous en sommes réduits à nous demander sous quelle forme les sculpteurs gothiques donnaient naissance à l'esquisse tridimensionnelle de leurs statues, nous pouvons déduire de certains faits qu'il existait, au XVe siècle, des modèles disponibles dans certains ateliers.

Ces modèles pouvaient être dessinés dans de petits carnets de notes, composés par l'imagier au cours de sa formation et de ses voyages. L'album de l'architecte Villard de Honnecourt en est, pour le XIIIe siècle, l'exemple le plus célèbre [15]. Les recherches de Edith Hessig [16] ont montré que les imagiers du XVe siècle s'inspiraient parfois des gravures sur bois ou sur cuivre.

Enfin, il semble avéré que, dans certains ateliers, il y avait des modèles en trois dimensions dont les sculpteurs faisaient des répliques. Hubert Wilm a découvert quelques statuettes qui paraissent avoir servi de modèles pour des statues de plus grandes dimensions. Il mentionne notamment les deux cas suivants:

Modèle en terre cuite d'une déploration du Christ (Diözesanmuseum, Limburg). Buste de Joseph d'Arimathie, réplique en terre cuite, agrandie cinq fois (Landesmuseum Darmstadt), tous deux vers 1415 [17].

Modèle en terre cuite d'une Vierge à l'Enfant, hauteur 50 cm, (Munich, coll. privée). Réplique en bois, hauteur environ 160 cm, (Füssen, église St. Magnus). Tous deux vers 1460 [18].

D'autres statuettes, considérées par certains auteurs comme des *bozzetti*, sont des modèles pour la fonte, comme le célèbre fragment de Fritzlar [19], ou des œuvres inachevées, comme les petits crucifix de Bâle [20].

Les trois sculptures bourguignonnes des années 1415-1430, représentant saint Thibaut, permettent d'imaginer comment un modèle pouvait être reproduit dans un même atelier.

Il est peu probable que la statue de Poligny, si individualisée, ait servi de modèle à celles de Brémur et de Genève. Le saint Thibaut de Poligny pourrait avoir été commandé à Claus de Werve par Jean Chousat sur la vue d'un petit modèle – disparu – qui servit également à sculpter les exemplaires de Brémur et de Genève. Pour Poligny, Claus de Werve donna à saint Thibaut, grandeur nature, les traits de Jean Chousat et renonça à le coiffer d'un chapel. L'atelier du maître, se servant du même modèle, exécuta une statue en pierre en demi-grandeur pour Brémur et une statuette en bois, plus petite, pour une autre église bourguignonne inconnue, dont provient l'exemplaire de Genève. Peut-être cette dernière correspond-elle à la grandeur originale du modèle?

Un cas analogue doit être signalé avec la statue en pierre de saint Jean-Baptiste de l'église de Châteauneuf (Côte-d'Or) (fig. 5). Haute de 133 cm, elle a été attribuée à Antoine Le Moiturier par Pierre Quarré qui pensait qu'elle avait été commandée par Philippe Pot, vers 1480 [21]. Il existe de cette sculpture une réduction en pierre, haute de 90 cm, à Bussy-La-Pesle (Côte-d'Or) [22]. Cette réduction (fig. 6) compte quelques variantes dans les détails, mais aussi une légère simplification du système des plis qui incitent à postuler un modèle commun aux deux statues, plutôt que d'imaginer que l'une soit la réplique de l'autre.

Une étude attentive de la sculpture bourguignonne révèlerait d'autres cas de ce genre. Notre propos n'est pas d'en dresser l'inventaire.

Nous nous sommes arrêtés à l'étude des trois statues de saint Thibaut parce qu'elles permettent de comprendre un processus d'élaboration de la sculpture au XVe siècle. Aucune n'est la copie de l'autre, ni même sa réplique. Elles n'appartiennent pas à un type iconographique fixe, puisqu'au contraire la plus grande diversité règne dans la façon de représenter saint Thibaut. On ne saurait confondre les étroites analogies existant entre ces trois statues avec les dérivations génétiques qui apparaissent dans les images de dévotion, figures inlassablement répétées à travers les siècles, sans que leurs auteurs tiennent compte de l'évolution de la mode et du style, comme on le voit, par exemple, dans les statues de la Vierge à l'Enfant de Trapani [23]. Claus de Werve avait probablement sculpté un modèle (en bois ou en terre) de petite dimension – il aurait dit un «patron» et nous dirions aujourd'hui une «maquette» – dont lui et les «varlets» de son atelier exécutaient, à la demande, des répliques de dimensions et de matériaux divers, taillées et polychromées avec soin, conçues avec un sens de la variation du détail qui évitait la monotonie de simples reproductions.

[1] Inventaire 1980-292. L'essence du bois a été déterminée par M. Claude Houriet, restaurateur au Musée d'art et d'histoire. La polychromie ancienne a été dégagée sous quatre couches de repeints par Mme Floriane Tissières, restauratrice à Martigny. Elle comporte actuellement une couche d'origine, très fine, dont il ne subiste que peu de fragments et une couche, certainement encore médiévale, assez épaisse.

Sur la Fondation Jean-Louis Prevost, voir: *Genava*, n.s., t. XXIX, 1981, pp. 255-267.

[2] Boccace, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 369, frontispice. Paul WESCHER, *Jean Fouquet*, Bâle, 1957, pl. VI.

[3] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI, col. 1251-1366 (Falke).

[4] Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 3, Paris, 1959, p. 1264 et surtout: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1976, VIII, 1976, p. 438.

[5] Pierre PRADEL, *Sur trois priants royaux*, dans: *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Antwerpen, 1957, pp. 231-238.

[6] Catalogue de l'exposition *Claux de Werve, imagier des ducs de Bourgogne*, Dijon, 1976, n° 69, pl. XLIII, p. 54.

[7] Catalogue de l'exposition *Claux de Werve, imagier des ducs de Bourgogne*, Dijon, 1976, n° 70, pl. XLII, p. 55.

[8] Catalogue de l'exposition *La sculpture bourguignonne à la fin du XVe siècle*, Dijon, 1974, n° 56 et n° 58, pl. LVII et LVIII, pp. 38 et 39. Nos descriptions sont empruntées aux notices du catalogue.

[9] Victoria and Albert Museum. Inv. 4084-1857. Intitulée «A man hawking, french middle 15th century».

[10] Musée du Louvre. Inv. R.F. 1527. Marcel AUBERT, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, Musée national du Louvre*, Paris, 1950, n° 371.

[11] Hans HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg, 1925, (2e édition Darmstadt, 1967); Hubert WILM, *Die gotische Holzfigur*, Stuttgart, 1944, (4e édition).

[12] Marc FURCY-RAYNAUD, *Inventaires des sculptures exécutées au XVIIIe siècle pour la direction des Bâtiments du roi*, dans: *Archives de l'art français*, NP, XIV, 1927.

[13] Pierre PRADEL, *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, Paris, 1953, p. 20.

[14] La statuette en pierre du duc de Bourbon, à la Walters Art Gallery de Baltimore a été considérée à tort comme un «patron» (voir P. PRADEL, *op. cit.*, pp. 25-26). Le projet de tombeau pour le duc Louis de Bavière-Ingolstadt, daté de 1435, œuvre de Hans Multscher (voir Manfred TRIPPS, *Hans Multscher*, Weissenhorn, 1969, n° 13, p. 260), n'a pas le caractère d'une esquisse, mais est une œuvre de petite dimension totalement achevée.

[15] Hans R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, (2e ed. 1972).

[16] Edith HESSIG, *Die Kunst des Meisters ES und die Plastik der Spätgotik*, Berlin, 1935.

[17] Hubert WILM, *op. cit.*, p. 10, fig. 27 et 28.

[18] Hubert WILM, *op. cit.*, p. 11, fig. 29 et 30. L'article «Bildhauer» du *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, col. 600-606, cite encore quelques autres exemples.

[19] Cire sur âme de bois, XIIe siècle. Conservée à l'église St. Petri, à Fritzlar. Reproduit dans: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, article «Bronze», II, col. 1183, fig. 1.

[20] Deux petits crucifix en bois de tilleul. Ancienne collection Amerbach. Musée historique de Bâle. L'un est étudié et reproduit dans le catalogue de l'exposition *«Spätgotik am Oberrhein, Meister-Werke der Plastik und des Kunsthandwerks»*, Karlsruhe, 1970, n° 98, fig. 92.

[21] Catalogue de l'exposition *«Antoine Le Moiturier, le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne»*, Dijon, 1973, n° 39, pl. XV, p. 38.

[22] *Ibidem*, n° 40, pl. XIV, p. 39.

[23] P. Rainald FISCHER, *Kopien des Gnadenbildes von Trapani in der Schweiz*, dans: *Unsere Kunstdenkmäler*, XX, 1969, pp. 333-337.

Crédit photographique:

Archives photographiques du Musée des Beaux-Arts (Photos Rémy), Dijon: fig. 3 à 6.
Musée d'art et d'histoire (Yves Siza), Genève: fig. 1 et 2.